



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Brecht and death = Brecht und der Tod. 32 2007

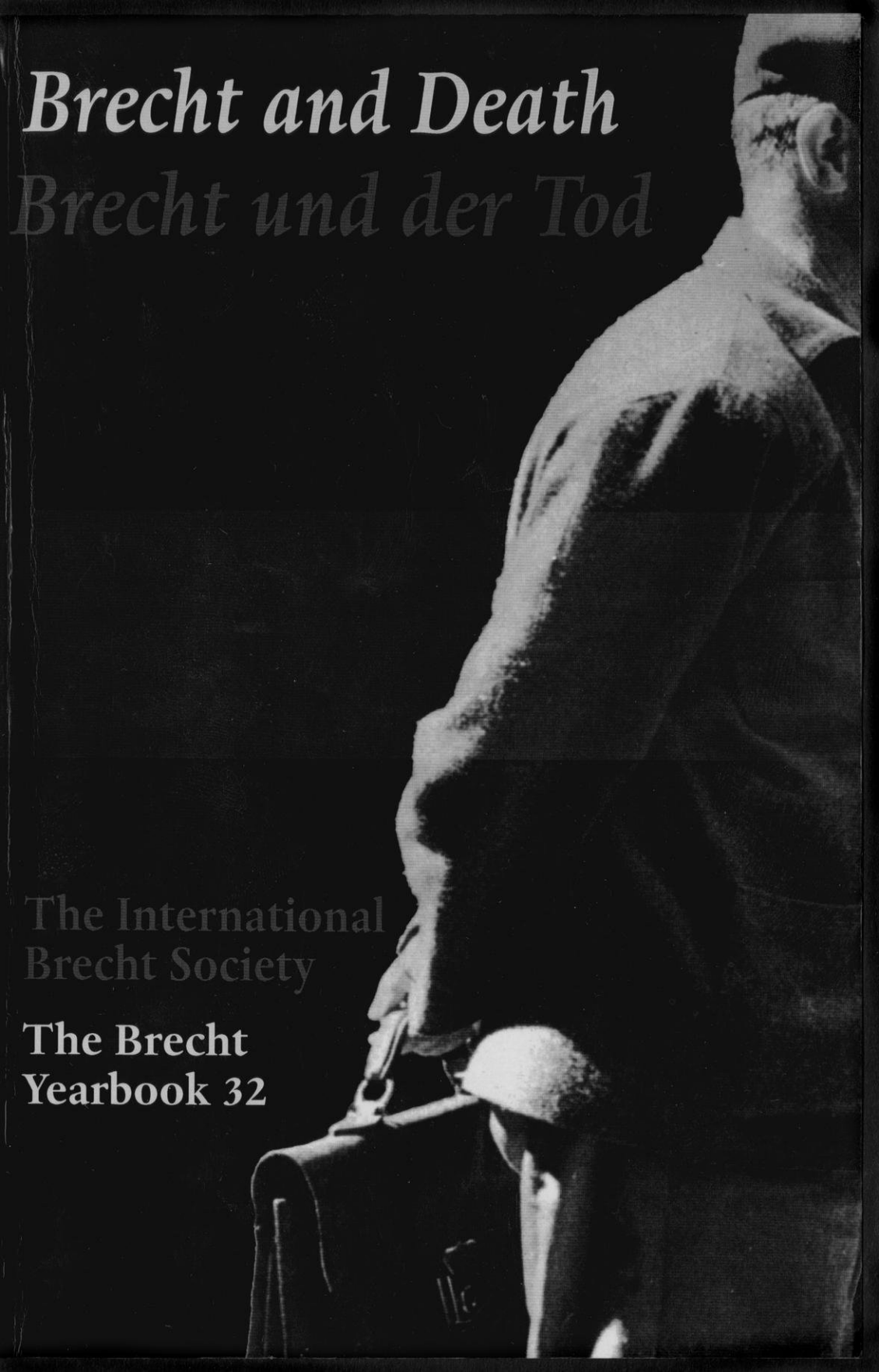
Madison, Wisconsin: International Brecht Society ; Distribution,
University of Wisconsin Press, 2007

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/KQK23TSX5BL5A9A>

<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.

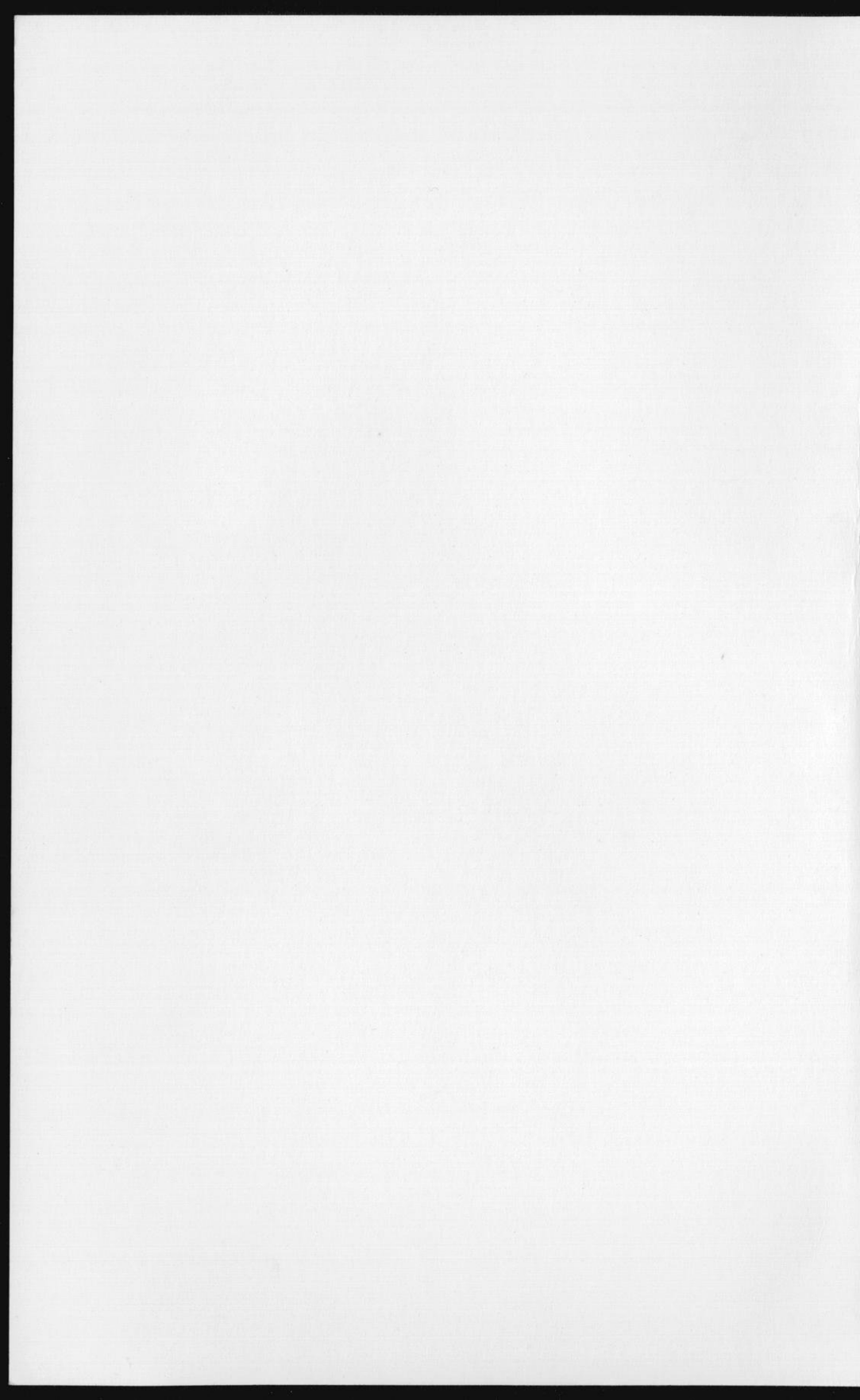
When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.



Brecht and Death
Brecht und der Tod

The International
Brecht Society

**The Brecht
Yearbook 32**



Brecht und der Tod

Das Brecht-Jahrbuch 32

Redaktion des Bandes

Jürgen Hillesheim

Mathias Mayer

Stephen Brockmann

Geschäftsführender Herausgeber

Stephen Brockmann

Mitherausgeber

Jürgen Hillesheim, Karen Leeder,

Marc Silberman, Vera Stegmann,

Antony Tatlow, Carl Weber

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

Vertrieb: University of Wisconsin Press

Brecht and Death

The Brecht Yearbook 32

Editors for this Volume

Jürgen Hillesheim

Mathias Mayer

Stephen Brockmann

Managing Editor

Stephen Brockmann

Editorial Board

Jürgen Hillesheim, Karen Leeder,

Marc Silberman, Vera Stegmann,

Antony Tatlow, Carl Weber

The International Brecht Society

Distribution: University of Wisconsin Press

Copyright © 2007 by the International Brecht Society. All rights reserved. No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at Carnegie Mellon University, Pittsburgh, Pennsylvania, USA.
Distributed by the University of Wisconsin Press, 1930 Monroe Street,
Madison, WI 53711, USA.
www.wisc.edu/wisconsinpress/brecht.html

ISSN 0734-8665

ISBN 0-9718963-5-6

Photographic material courtesy of the Brecht Archive, Berlin.

Layout and design: Allison Pottern

Printed in Canada

Officers of the International Brecht Society

Hans Thies Lehmann, President, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Grüneburgplatz 1, 60323 Frankfurt/M., Germany.
Email: H.T.Lehmann@tfm.uni-frankfurt.de

Erdmut Wizisla, Vice-President, Bertolt Brecht-Archiv, Chausseestr. 125, 10115 Berlin, Germany. Email: bba@adk.de

Paula Hanssen, Secretary/Treasurer, Dept. of International Languages and Cultures, Webster University, 470 E. Lockwood, Saint Louis, MO, 63119, USA. Email: hanssen@websteruniv.edu

Norman Roessler, Editor, *Communications*, Temple University, Philadelphia, PA, 19122, USA. Email: nroessler@temple.edu

Internet Website address

<http://www.brechtsociety.org>

Membership

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

Student Member (up to three years)	\$20.00	€20
Regular Member		
annual income under \$30,000	\$30.00	€30
annual income over \$30,000	\$40.00	€40
Sustaining Member	\$50.00	€50
Institutional Member	\$50.00	€50
Lifetime (retirees only)	\$200.00	€160

Online credit card payment is possible at the IBS website listed above; click on "membership" for instructions.

Submissions

Manuscripts in either English or German should be submitted to *The Brecht Yearbook* via email as attachments, or via snail mail on compact discs. Hard-copy submissions are also acceptable, but they should be accompanied by an electronic file. For English-language submissions, American spelling conventions should be used, e.g. "theater" instead of "theatre," "color" instead of "colour," etc. Submissions in German should use the new, not the old, spelling conventions. Endnote or footnote format should be internally consistent, preferably following The Chicago Style Manual. Specific guidelines for the Yearbook in both English and German can be found at the website address listed above. Address contributions to the editor:

Friedemann Weidauer, Department of Modern Languages,
University of Connecticut, Storrs, CT 06269, USA. Email:
friedemann.weidauer@uconn.edu

Inquiries concerning book reviews and conference participation should be addressed to:

Marc Silberman, Department of German, 818 Van Hise Hall,
University of Wisconsin, Madison, WI 53706, USA.
Email: mdsilber@wisc.edu



The International Brecht Society

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

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

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

La Société Internationale Brecht

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

La Sociedad Internacional Brecht

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

Contents

xi **Editorial**

Interview

- 1 *Marc Silberman (Madison)*
Interview with Robert Cohen:
The Victor Cohen Collection at the Bertolt Brecht-Archive, Berlin
- 9 *Erdmut Wizisla (Berlin)*
Victor N. Cohen's Brecht Collection
- 17 *Robert Cohen (New York)*
Victor N. Cohen: Biographical Dates

Text/Document

- 19 *Bertolt Brecht*
Auf der Flucht vor dem A.
- 21 *Erdmut Wizisla (Berlin)*
Mein Volk, meine Bücher, meine Mitarbeiterin:
Zu einem unbekanntem Brecht-Gedicht

Brecht and Death/Brecht und der Tod

- 23 *Jürgen Hillesheim (Augsburg), Mathias Mayer (Augsburg),
and/und Stephen Brockmann (Pittsburgh)*
Introduction/Einleitung

Death and its Gestures

- 31 *Ronald Speirs (Birmingham)*
Die Meisterung von Meister Tod
- 57 *Michael Morley (Adelaide)*
Archetypes or Readymades? A Consideration of some Moments at
Death's Door in Three Brecht Dramas
- 67 *Tom Kuhn (Oxford)*
Beyond Death: Brecht's *Kriegsfiabel* and the Uses of Tradition
- 93 *Marc Silberman (Madison)*
Brecht's Epitaphic Writing
- 107 *Erdmut Wizisla (Berlin)*
„Hier ruht B.B.“: Botschaften an die Nachwelt
- 125 *Ilaria Salonna (Milan)*
Brecht and the Paradox of the Form
- 135 *Marie Neumüllers (Dessau)*
Vom Sterben auf eigenem Leinzeug:
Der Tod der Städte und ihrer Bewohner

Learning from Death

- 149 *Florian Vaßen (Hannover)*
Trauer oder Tragödie? Liebe und Tod in Brechts epischem Theater und Lehrstück
- 177 *Hans-Thies Lehmann (Frankfurt)*
Den Tod sterben: Zu Brechts Dedramatisierung des Todes
- 189 *Astrid Oesmann (Iowa City)*
Brecht's Economies of Death and the *Gestus* of Mourning
- 199 *Joseph Dial (Seattle)*
„Steigend auf so wie Gestirne/ Gehen sie wie Gestirne nieder“:
Brecht's Hegelian Conception of Death as Life's Contradiction and the Mutability of Everything

The Politics of Death

- 211 *Jost Hermand (Madison)*
„Lieber nützlich leben als heroisch sterben“: Brechts Märtyrerphobie
- 225 *Friedemann Weidauer (Storrs)*
„Des Geist aber gebrochen ist, dem verdorren die Gebeine“—
Brechts Haltung zu Folter
- 237 *Pierre Kodjio Nenguié (Yaoundé)*
Kolonialismus, Körper und Tod in Bertolt Brechts
Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar (1949)
- 255 *Jennifer Marston William (West Lafayette)*
Death's Remarkable Invisibility in *Furcht und Elend des Dritten Reiches*

Life and Death in America—and in the Woods

- 265 *James K. Lyon (Provo)*
Freund oder Feind? Brecht und der Tod im amerikanischen Exil
- 281 *George Neilson (Malibu)*
From „Building up a Part: Laughton's Galileo“ to „Epitaph for Ch.L.“:
Birth and Death of the Brecht/Laughton Collaboration
- 301 *David S. Steinau (Selinsgrove)*
Epigrams from Purgatory: *The Hollywood Elegies*
- 311 *Jean-François Trubert (Nice)*
Das Berliner Requium and *Vom Tod im Wald*:
Music and Lyrics Fusion around the Idea of Death
- 327 *Joachim Lucchesi (Karlsruhe)*
„Starb wie ein Tier in Wurzeln gekrallt“:
Brechts und Weills *Vom Tod im Wald*

Afterlives

335 *Karen Leeder (Oxford)*
„Nachwort zu Brechts Tod“: The Afterlife of a Classic in Modern
German Poetry

357 *Chris Long (Baltimore)*
Dead Reckoning: A Measure of *Die Maßnahme*

369 *Antony Tatlow (Dublin)*
Catastrophe Avoidance Theory: Death and the Mytheme

389 *Patricia Anne Simpson (Bozeman)*
Brechtian Specters in Contemporary Fiction:
Emine Sevgi Özdamar and Rohinton Mistry

405 **Book Reviews**

*Stephen Hinton, Friedemann Weidauer, Laura Bradley, Vera Stegmann,
John Rouse, Darko Suvin, Paula Hanssen, Ralf Remshardt, Jost
Hermand, Siegfried Mews, Gregor Streim, Paul Peters, Klaus Berghahn,
Ursula Heukenkamp, Hiltrud Häntzschel, Theodore F. Rippey, Cynthia
Walk, Alexandra Ludewig, Janelle Reinelt*

469 **Books Received**

473 **Contributors**

Editorial

In 2001, when the International Brecht Society asked me to become the managing editor of the *Brecht Yearbook* for a term of five years, I was both excited and nervous. I was excited because of my great interest in Brecht, who I believe to be the most significant playwright and theater practitioner of the twentieth century, as well as a man who, through his poetry, plays, and prose, transformed the German language itself. As someone deeply interested in the interrelationship between art and society, I was necessarily drawn to the prospect of editing a *Yearbook* devoted to the cultural legacy of a man whose theatrical practice brought society onto the stage and theater into social life. I was, additionally, excited to devote myself to the legacy of someone whose work was responsible for some of the most exciting theater I have ever seen—in Germany and also in the United States. I was nervous, however, because I knew that Brecht scholarship—precisely because of the huge cultural and political stakes involved—is loaded, at least metaphorically, with landmines. Brecht himself engaged in a great many polemical battles, and since his death even more polemical battles have been and continue to be fought over his legacy. This is entirely as it should be, and I suspect that Brecht himself would very much have wanted it so. Wherever there are heated battles, there is surely something that is worth fighting over, and the heated battles in and around Brecht scholarship over the past few decades are a sure sign that something beyond mere academic prestige is actually at stake here. Call it the relationship between art and society. Call it the legacy of politically engaged artistic practice in the twentieth century. Call it the moral aporias of capitalist society. Call it the ethical responsibility of the artist. No matter what you may call it or how you prefer to look at Bertolt Brecht and his work, you will have to call it something and you will have to look at it closely if you want to come to grips with the reality of art and its social embeddedness in the twentieth and twenty-first centuries. There is simply no way around Brecht, no matter what one thinks of him; the only path is through him. The centrality of Brecht's work is a cause for both excitement and nervousness on the part of anyone who takes on the editorship of the *Brecht Yearbook*.

It is particularly fitting that the final volume of my editorship is this year's *Brecht and Death*. The title comes from the Twelfth Symposium of the International Brecht Society, which was held in Augsburg, the city of Brecht's birth, from July 12-16, 2006, and I was honored to be one of the co-organizers of that Symposium, together with my Augsburg colleagues Jürgen Hillesheim, Mathias Mayer, and Helmut Gier. They were a delight to work with, and I cherish many fond memories of the Symposium itself, which was attended by over one hundred people, and which featured a wide and exciting array of speakers from all over the world. For me the title *Brecht and Death* has a variety of different, interlocking meaning. It can refer to Brecht's own death, which occurred on August 14, 1956; it can refer to Brecht's thinking about death, which occurred throughout his life; it can refer to the role death plays in Brecht's literary works; and it can refer to the afterlife of "Brecht" as a literary and cultural signifier

and presence in the years and decades following Brecht's death. After all, at a fundamental level writing can be seen as an attempt to outwit or get the better of death; as fragile and insignificant as it may seem, the written word continues to exist beyond death. As a literary and theatrical corpus, "Brecht" is still very much present. In his thoughtful essay on Brecht's poetic struggle with death during his years of American exile, James K. Lyon cites a suggestive line from Brecht's beautiful poem "Einst" (1945): "Aber ich, Gevatter, war der Schnelle." In this poem Brecht addresses death itself and suggests that he is engaging in a kind of a race with death—a race in which the poet, at least for the time being, is fast enough to survive. Lyon also cites Brecht's poem "Ich, der Überlebende," which, as Lyon quite rightly notes, conveys a sense of survivor's guilt long before the concept of survivor's guilt had even been articulated. And yet fifty years after Brecht's death the title "Ich, der Überlebende" acquires another kind of significance that goes beyond one man's particular life and death, suggesting another kind of survival, or at least survival in another form. How appropriate that at the ceremonial opening of the Twelfth Symposium on Wednesday, July 12, 2006 in Augsburg's "Kleiner Goldener Saal" Hans-Thies Lehmann, president of the International Brecht Society, gave the conference organizers tee-shirts that proclaimed: "Brecht lives."

As the topic of a symposium, death has the advantage of being something that concerns everyone. Whereas a great many possible symposium topics might seem so specialized as to exclude large numbers of people, it is difficult to imagine even the most specialized scholar not being concerned with death. Whether or not one conceives of death as being the great equalizer—like death in medieval woodcuts, who comes to both rich and poor—or—like Brecht—as being at least partially determined by the structure of society itself, ultimately one must recognize that death finally, and inevitably, comes, no matter who one is. One of the fundamental questions of the Twelfth Symposium of the International Brecht Society was whether it was possible for the twentieth century's most important materialist writer to conceive of a philosophical and aesthetic framework that allowed him to come to terms with death in the same way that, for earlier generations of German writers, religious devotion had permitted a coming to terms with death. As Antony Tatlow points out in his article in this volume, both Klaus Schuhmann and Gerlinde Wellman-Brezingheimer, in the 1960s and 1970s, had already suggested that socialism offers its own consolations in the face of death. The Twelfth Symposium of the International Brecht Society took up this topic once again, with socialism representing just one aspect of the many lively discussions that took place in and around the subject of "Brecht and Death." After all, the status of Brecht's commitment to socialism continues to be one of the many hotly debated aspects of Brecht's life—and such controversy was very much on display at the Symposium itself, which offered a representative overview of different approaches to Brecht at the present time.

Since I was one of the co-organizers of the Twelfth Symposium of the International Brecht Society, I agreed to serve as managing editor of the *Brecht Yearbook* for one year beyond my original five-year commitment to the editorship in order to supervise the publication of this volume. This volume thus

marks the end of my editorship, and I would like to thank all of the people who have made the editorship a joy over the last six years. I owe a particular debt of gratitude to the editorial board—Jürgen Hillesheim in Augsburg, Karen Leeder in Oxford, Vera Stegmann at Lehigh University, Carl Weber at Stanford, and Marc Silberman in Madison—who have helped me to evaluate articles as well as to formulate concepts for the *Yearbook* as a whole. Erdmut Wizisla has been consistently helpful as head of the Brecht Archive in Berlin and vice-president of the International Brecht Society, particularly in supplying the *Yearbook* with a steady stream of new, previously unpublished work by Brecht, as well as with rich visual material on Brecht. Carnegie Mellon University's College of Humanities and Social Sciences has been generously supportive of my editorship for the last six years, and I owe my colleagues there, particularly Dean John Lehoczky, a debt of gratitude. My greatest debt of gratitude, of course, goes to the *Yearbook's* contributors themselves, whose consistently high-quality contributions continue to set the standard for Brecht scholarship internationally, and to blaze a trail for other similar yearbooks and organizations. I wish my successor as managing editor, Friedemann Weidauer—his essay on Brecht's approach to torture, particularly in *Leben des Galilei*, adds political insight to this volume—all the best as he takes on this challenging, fascinating task.

In my first "Editorial" in the *Brecht Yearbook*, dated April 2002, I dedicated my editorship to the memory of my dear friend Ruth Limmer, who died at the end of October, 2001. Like Brecht, Ruth Limmer was a materialist who often said that she had not a single religious bone in her body. Ruth's father was a German-American, and her mother was a Jew; although she was not religious, Ruth identified as culturally Jewish, and all her life she was fascinated by German culture, even though she would never have considered actually going to Germany or buying a Volkswagen, since for her Germany was above all the country that had killed six million Jews in her own lifetime. Nevertheless, Ruth's fascination with German culture was completely untouched by her distaste for Germany itself. And she was perfectly capable of very much liking the many actual Germans she met. I well remember a Thanksgiving dinner with Ruth in 1990, the year of German reunification, when Ruth got the chance to meet three young Lutheran ministers from eastern Germany and was quite delighted by their intelligence and charm. Ruth was a consummate editor; she was the literary executor for one of the most important twentieth-century American poets, Louise Bogan. Ruth was also a fan of Bertolt Brecht, and while I have no doubt that she would have had suggestions for improvement with respect to my editorship of the *Brecht Yearbook* she might nevertheless have appreciated the dedication of my editorship of the journal to her memory. Therefore in closing this editorial, and my editorship of the *Yearbook*, I honor the memory of Ruth Limmer, who continues, even after her death, to serve me as a role model for editorial excellence and scholarly and pedagogical perseverance.

Stephen Brockmann
Pittsburgh, April 2007

Image not
available

due to copyright
restrictions

Bertolt Brecht in 1955

The Victor Cohen Collection at the Bertolt Brecht-Archive, Berlin:

A Public Interview of Robert Cohen by Marc Silberman
(New York University, 30 March 2006)

In the summer of 1997 Robert Cohen wrote a memoir of his encounter as a child with Bertolt Brecht at his parents' home in Goldbach, a part of the Swiss town of Küsnacht near Zurich. "Brecht in Goldbach" was published in the special Brecht centenary issue of the journal *Monatshefte* (Vol. 90, No. 3, Fall 1998, pp. 300-306). The essay sought to reconstruct how Robert's parents, Victor and Mimi Cohen, came to know Brecht and his family during their residency in Switzerland, that is, during the transition time between Brecht's final departure from the United States on 31 October 1947 and his move to East Berlin, where he and Helene Weigel arrived on 23 October 1948. Several months after Robert had completed his essay, his brother discovered a huge collection of letters, manuscripts, and documents stored in the basement of their father's advertising agency in the Zurich suburb of Gockhausen along with other possessions of their parents, who had died over twenty years earlier. This Brechtiana was acquired in Spring 2006 by the Akademie der Künste in Berlin for the Bertolt-Brecht-Archiv.

Marc Silberman: I suggest we start with the personal side of the story. The treasure of lost or forgotten Brecht documents was discovered in the fall of 1997, and later we will talk about how it was found. First I would like to know more about your father. Who was Victor Cohen? We find barely a trace of him in the available biographies of Brecht. The name Cohen appears only twice in the name index of the 30-volume edition of Brecht's collected works, referencing one single letter in the Brecht Archive. The same reference can be found in Werner Hecht's encyclopedic *Brecht-Chronik* (1997), and Werner Wüthrich's book about Brecht in Switzerland (2003) mostly quotes from your 1998 essay on "Brecht in Goldbach."¹ The name Cohen does not seem to appear at all in Brecht's FBI files (although there are rumors that FBI surveillance of Brecht continued in Switzerland after he had left the USA).² So, who was Victor Cohen, and what was his relationship to Brecht?

Robert Cohen: Most of what has come to light about my father's relationship to Brecht has been after the publication of the collected works and Hecht's compendium, so much of the documentation and background is only now emerging in the public realm.³ First some facts: my father was born in 1910 in Istanbul, then called Constantinople, and his parents were Turkish Sephardic Jews. He came to Switzerland when he was four years old and became a Swiss citizen. As a young man he worked for publishing houses, specializing in publicity and propaganda. At that time he joined the Swiss Social Democratic Party and belonged to its left wing for several decades

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

thereafter. He was active in unions, worked against fascism and the Swiss Nazi Party in the 1930s, married my mother, Mimi, in 1938, and then served in the Swiss Army for more than 600 days during the War (“Aktivdienst”). In 1946 he became self-employed as a free-lance journalist, engaged in what was then called propaganda work for labor unions. During this time his most important political project was to organize the vote for the Swiss national social security program (AHV), and in the process he became the friend and advisor to various leftist politicians and union leaders.

Aside from Brecht, Victor also befriended other writers, as well as painters and photographers, especially those in the group Magnum, among them Henri Cartier-Bresson, Werner Bischof, and René Burri. He also knew Max Frisch, Hugo Loetscher, and Adolf Muschg. In 1950 Victor founded his own advertising agency, which went on to become very successful. He also became an expert in information and communication theory and in creative processes, teaching at various institutions of higher education. My father died in 1975, and my mother died two years later.

Marc Silberman: You speculated about how your father got to know Brecht in your 1998 essay “Brecht in Goldbach.” You mention variously Egon Breiner, Igi Gold, Max Frisch, and Hanswalter Mertens as the possible contact between them. Is it now clearer since you have had access to the new material?

Robert Cohen: Indeed, I wrote this memoir before I had access to any of the documents, merely from memory, but it turned out to be accurate. In fact I found a letter from Victor to Egon Breiner dated 10 September 1947, which corroborates what I had vaguely suspected. Let me quote from it (the original German is slightly garbled, probably due to Victor’s excitement):

Du kannst Dir denken, wie sehr uns die Nachricht gefreut hat, dass dieser Dichter, den wir alle so schätzen und dessen Werke uns in diesen letzten Jahren so viel geboten haben, in Zürich willkommen zu heissen. Du hast recht, die Wohnungsnot ist in Zürich ungeheuer. Dennoch habe ich alles, was ich tun kann, in Bewegung gesetzt, um für Brecht eine Wohnung zu finden.

[You can imagine how pleased we were to hear the news that we can welcome to Zurich this poet whom we all so appreciate and whose works have offered us so much in the past years. You are right, the housing situation in Zurich is grave. Nonetheless I have done everything I could to find an apartment for Brecht.]

That was how the connection between Brecht and my father happened.

Marc Silberman: Can you explain why your parents had read Brecht so avidly before they even met him?

Robert Cohen: My father was involved in leftist causes. Politically Brecht was a key figure for anti-capitalist thinking, and his aesthetics were of the most complex, profound kind. Aside from painting and photography, Victor was especially interested in literature (he wrote very well himself). The leftist avant-garde in Weimar Germany, of which Brecht was the key figure, obviously interested my father. Aside from Brecht, his library contained works from Kisch to Seghers and from Polgar to Tucholsky, plus, of course, what Brecht called the “classics”: Marx, Engels, Lenin, Luxemburg.

Marc Silberman: What was the nature of the relationship between your father and Brecht after he and his family arrived and took up residence in Switzerland? And what was it about your father that interested Brecht?

Robert Cohen: First of all, their relationship after Brecht left Switzerland is much better documented through letters and documents than the period Brecht actually spent in Zurich. I may not be able to say a lot more about this than I already did in the “Brecht in Goldbach” essay. Brecht arrived in Switzerland in early November 1947 after testifying before HUAC in Washington, D.C. He stayed until mid October 1948, in other words roughly one year. He lived in Feldmeilen, about 8 miles from Zurich and about 5 miles from Goldbach, where my parents lived. From October 1948 until February 1949 he was in Berlin, then he returned to Switzerland for a few months between February and May 1949. At that point he moved permanently to the Soviet Occupied Zone, which became soon after the German Democratic Republic. That is the time frame.

I have little hard information about the time he spent in Feldmeilen beyond what is already known. Something I did find in the meantime, which corroborates what I wrote in the “Brecht in Goldbach” essay, is the short text that my father asked Brecht to change. Victor had asked Brecht to contribute a text to a special issue of the journal *Morgen*, which he was producing for a workers’ mutual fund. Brecht gave him the short prose piece “In der Erwartung großer Stürme.” Victor then asked Brecht if he could make the text a little clearer, and Brecht complied, sending the revised version to Victor along with an undated note: “dies ist eine deutlichere Fassung der kleinen Parabel. (Die erste Fassung hat aber auch ihre Meriten.)” [This is a clearer version of the short parable. (But the first version also has its merits.)] Upon receipt of the new version, Victor appears to have wavered. There is a handwritten note by Victor dated 15 October 1948: “Die erste Fassung ist wohl künstlerischer. Man sollte sie vielleicht doch nehmen.” [The first version is certainly more artistic. Perhaps we should use it.] The version that was eventually published in *Morgen* was the original version! It’s almost like a learning play the way the two reacted to each other’s critique! The published text reads as follows:

“In der Erwartung großer Stürme”

In einem alten Buch über die Fischer der Lofoten lese ich: Wenn die ganz großen Stürme erwartet werden, geschieht es immer wieder, daß einige der Fischer ihre Schaluppen am Strand vertäuen und sich an Land begeben, andere aber eilig in See stechen. Je nach der Seetüchtigkeit der Schaluppen und der Navigationskunst der Fischer überstehen die Schaluppen auf hoher See die Stürme. Je nach der Größe des Sturms werden die Schaluppen am Strand zerschmettert; für ihre Besitzer beginnt ein hartes Leben.

[Expecting Big Storms

In an old book about the fishermen of Lofotes I read: When the biggest storms are expected, it always happens that some of the fishermen anchor their boats on shore and go on land, while others rush out to sea. Depending on the boats' seaworthiness and the fishermen's navigational talent the boats at sea survive. Depending on the storm's strength the boats anchored on shore are destroyed; for their owners a hard life begins.]

The 30-volume edition of Brecht's collected works contains the second version (BFA 19: 437-38), the one Brecht changed for Victor, but which both apparently agreed was artistically less successful and which was not published. (The published original version is reprinted in the annotations, BFA 19: 717; there is no reference to its publication in *Morgen*).

Marc Silbeman: Why don't you explain how this huge collection came to light? What is the mystery behind it?

Robert Cohen: As you well know, in Spring 1997 you asked me to contribute an essay for the special Brecht issue of the journal *Monatshefte* because you had heard that I somehow “knew” Brecht, whatever that meant. At that time I asked my brother, who was in Zurich, to see whether he could find any of the letters from Brecht that our parents had always mentioned, hoping this would help me refresh my memory. He couldn't find them at the time. So, as I said, I wrote the piece completely from memory, to meet your looming deadline. Weeks after I had sent it to you, I got a phone call from my brother, who asked me: “Are you sitting down?” And I answered: “Yes, I'm sitting down.” “You know, I found the collection you were asking me about.” I said, “Well, great!” “No, no. In addition, I found something you can not believe, I found an enormous cache of Brechtiana, papers, letters, manuscripts, documents, things our father never talked about....”

About two or three months later—in February 1998—I myself was in Zurich, and I have to say that, as a Brecht scholar, my heart stopped when I saw the collection. On the one hand, I almost did not dare to touch

these things; I thought they shouldn't be disturbed. On the other hand, we did want to know what this was, so we had the entire collection carefully photocopied.

Let me clarify that we are talking about two separate collections of papers. The main collection is now at the Akademie der Künste. The smaller collection, which I call the "Privatsammlung," consists of the exchanges between my father and Brecht after he had left Zurich. This much smaller collection is still in our possession, and I am trying to get it to the Akademie in Berlin, but it is not my decision alone.⁴ This second collection dates from 1949-1955 and contains letters as well as a greater number of documents, about 140 pages in all. Most of the letters are either from Helene Weigel or her secretarial assistant, Ilse Kasprowiak, and now and again Brecht himself added a brief handwritten note (e.g., "Cohen, how are you?" "When will you visit us?"). Most of the material relates to mundane favors Brecht and Weigel asked of my father, for instance, concerning small "care packages" he sent to East Berlin. There were also a number of financial dealings. Brecht had at least one bank account in Zurich, and he asked my father, whom he obviously trusted, to handle these matters for him, for example, residuals coming in from play productions all over Europe. Also Brecht asked my father to wire money to his son Stefan in the USA. By the way, these were often, but not always, ridiculously small sums, at least by today's standards, \$7, \$12, and so on. In any case, this smaller collection, the "Privatsammlung," is still in our possession, and I am doing everything I can to get it to the Brecht Archive.

Marc Silberman: Have you noticed, as a Brecht scholar yourself, any details that are especially noteworthy?

Robert Cohen: I want to mention a remarkable detail that has to do with German and English: while some of the letters use the formal "Sie" [you] in German, both Brecht and Weigel also address Victor with the more intimate "Du" ("Lieber Cohen, wie geht es Dir?" or "Cohen, wann kommst Du?"). This is noteworthy, for Brecht even addressed many close, life-long friends, like Lion Feuchtwanger, with the more formal "Sie." My explanation is that Brecht never reduced people to their "private" side; they always also represented social and political realities. Victor was Brecht's link to the Swiss labor movement and unions. In that sense, my father was a comrade, which Feuchtwanger was not, and thus could be addressed as "Du."

As for the big collection, which the Brecht Archive has named "Brecht-Sammlung Victor N. Cohen," I won't go into any details, as this is not our subject here. Suffice it to say that it is, according to Erdmut Wizisla, the Director of the Brecht Archive, the largest collection it ever acquired [for details see the following article by Wizisla].

Marc Silberman: Just to clarify: The "Brecht-Sammlung Victor N. Cohen" consists of documents from the American exile years (1941-1947) as well

as material from the time Brecht and his family were residing in Switzerland (1947-1949), right?

Robert Cohen: That's right, and the questions remain: why did this material stay with my parents and why did they never mention it, since they were always talking about Brecht when I was growing up? And why did the Brechts never mention the cache of papers, since they continued to exchange letters with my parents for years? My only answer is that everyone concerned must have forgotten about it. That is a very unsatisfying answer, I know. The fact remains that my parents never talked about it, my father died without mentioning it, and we discovered it only in late 1997!

Notes

¹ See Bertolt Brecht, *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht et al. (Berlin: Aufbau and Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988-2000); Werner Hecht, *Brecht Chronik, 1898-1956* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997); and Werner Wüthrich, *Bertolt Brecht und die Schweiz* (Zurich: Chronos, 2003).

² See Brecht's FBI file online at: <http://foia.fbi.gov/foiaindex/brecht.htm> (accessed on 4 August 2006).

³ Recent publications have integrated findings from this collection. See Werner Wüthrich, *1948–Brechts Schicksalsjahr* (Zurich: Chronos, 2006); Werner Hecht's 150-page supplement, "Ergänzungen 1997-2006" to his 1997 *Brecht Chronik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007); and Wolfgang Jeske and Erdmut Wizisla, eds., *Bertolt Brecht–Helene Weigel: Briefe 1923-1956* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007).

⁴ In December 2006 an agreement was reached between the Akademie der Künste and the heirs of Victor N. Cohen. The "Privatsammlung" will be going to the Brecht Archive in January of 2007.



Victor and Ida Cohen

BERTOLT BRECHT

den 22.11.1951

Lieber Cohen,

ich habe eine grosse Bitte. Ein junger
mann in Basel hat mir einen Packer meiner Original-Versuchs-
hefte besorgt. Dafür bekommt er 150 Schweizer Franken.
Würdest Du ihm die schicken können? (Adolf Schlegel,
Basel, Am Schützengraben 36.)

Dann noch eins: 10 Dollars an Miss Louise Craig,
511 East 86th Street, New York 21, N.Y. Sie soll mir
etwas schicken *die mirs geben, was.*

*Kommt in die Läden? An gut überhört zu sein,
wenn in Mann was zu sein bekommt!*

herfch den

f

BERLIN-WEISSENSEE, BERLINER ALLEE 100, FERNROF 10000 . BANK: BERLINER STADTKONTOR 200100
BERLIN NW 7, LUISENSTRASSE 10, FERNROF 10100 (BERLINER ENSEMBLE)

Victor N. Cohen's Brecht Collection¹

Erdmut Wizisla

When Brecht died, no one had an inkling of what literary remains would come to light over the next years. Certainly no one thought that the posthumously published texts would one day exceed the quantity of material published during Brecht's own lifetime. It was completely unimaginable that beyond the literary bequest housed in Berlin's Chausseestrasse Archive there existed additional fragmentary pieces in different parts of the world—stored, hidden, forgotten. The Bertolt Brecht Archive, which celebrated its fiftieth anniversary in December 2006, acquired in 2004 and 2006 two spectacular collections that had been privately held in Switzerland since the end of the 1940s. The "Renata Mertens-Bertozzi Brecht Collection" was presented in Fall 2004 in an exhibition titled "Neues vom Herrn Keuner" [News from Mr. Keuner] at the Berlin Academy of Arts and in the new Zurich version of *Geschichten vom Herrn Keuner* (Suhrkamp, 2004). In Spring 2006, a "Long Brecht Night," also at the Academy of Arts, was devoted to the "Victor N. Cohen Brecht Collection."

Fifty years after Brecht had stored them with Vic Cohen in Goldbach on Lake Zurich, these cartons of manuscripts, letters, and documents came to light. The new material offers an unexpected glimpse into a critical phase of Brecht's biography and reveals some previously unknown facets of his creative "workshop" and management style. The poet was fifty-one years old when he left Zurich for the second time in 1949, so we discover here documents from a period prior to the international reputation, the canonization, and the myths. Returning to the German-speaking world after spending frustrating years in the USA, Brecht wanted to establish himself at any price on the stages of old Europe. He spawned a fountain of ideas, sought collaborators, contacted publishers, theaters, editors, and agents. The Cohen Collection documents these activities with a precision that goes beyond any records we previously had. The cache was found in a dry, cellar storage area: bundled letters, document files, manila folders, envelopes labeled by Brecht or Helene Weigel containing manuscripts by him and by others, letters from and to Brecht, pages from notebooks, contracts, legal papers—altogether 2500 pages, not including the passports, checkbooks, receipts, and a Danish typewriter that will be important for philological investigations of manuscript versions. With only a few exceptions most of the material dates from the period of Brecht's American and Swiss exile.

Among the manuscripts there are genealogically interesting variants of familiar texts: two versions of the play *Der kaukasische Kreidekreis*, the stories "Der Augsburger Kreidekreis," "Der Stalljunge," "Das Experiment," "Der Große Clown Emaël," and cut-and-paste typescripts, some with extensive hand-written corrections. More spectacular are the unpublished texts: the remarks "Was machen mit Deutschland?" from late 1944, a

contribution to the discussions of the "Council for a Democratic Germany" in which Brecht was involved. Textual scholars will be interested in the almost sixty pages from the Giacomo-Ui project, which up until now has been available only in fragments in the Brecht Archive. The text "Mein unvergesslichster Charakter," which describes an encounter with Hitler in the Munich Hofgarten, has only been available in an English translation. Now we have a corrected typescript of an original German version, and it provides readers with a delightful sidelight on Ui. Among the approximately 150 pages of notes are commentaries like "the rights of union members" (probably generated by discussions with Vic Cohen, who was actively involved in union work), also notes on Margarete Steffin's death, on the plans for a play called "Aus Nichts wird Nichts," on *Me-ti* and on Max Frisch's drama *Als der Krieg zuende war* (When the War Was Over, 1949), and the first version of the poem "Der Taifun."

Among the documents there are vitae and lists of publications written by Brecht himself, answers to the questionnaire for entering the USA, identity papers, residency papers, his Bavarian state identity card (dated 10 October 1928 in Augsburg), correspondence with the foreign police responsible for the canton of Zurich, property deeds for Brecht's house in Utting (Germany), rental contracts from Santa Monica (California) and Feldmeilen (outside Zurich), bank account documents, correspondence and contracts with publishers, composers, and co-authors. All in all this comes to about 300 pages of material. Among the discoveries are character declarations for Otto Müllereisert and for his brother Walter Brecht. Brecht prepared for Peter Lorre's signature the declaration that his brother had not contributed actively to the crimes of the Nazi regime. He wrote to Walter, signed with E. (for Eugen, Brecht's birth name): "Lorre is an extremely famous film star."

There are two manuscripts by other authors that deserve special mention. A speech from Thomas Mann's radio program "Deutsche Hörer" with a handwritten correction is attached to a letter that Elisabeth Hauptmann sent to Brecht in Zurich on 20 November 1947. She wrote: "By the way, Thomas Mann said some really good things in the last celebrities' broadcast. Attached." A real discovery is the typescript "Hundert Jahre Marx" by Karl Korsch. The packet of 230 typewritten pages with handwritten corrections by the author includes the notation "Copy for Brecht." It is the so-called "Svendborg Marx" on which Korsch was working in 1936 in close consultation with Brecht. The book appeared in London in 1938; until now the original German version was considered lost.

There is unknown material about *Galileo* and Charles Laughton, about *The Caucasian Chalk Circle* and Luise Rainer, about *The Duchess of Malfi* and Elisabeth Bergner, about the *Fear and Misery* production in New York City and *The Visions of Simone Machard* production. The activity in the Council mentioned above is documented in substantial letters to Paul Tillich and other material. The main question was how to evaluate Hitler's Germany. In March 1945 Brecht wrote to Tillich: "Of course I am nowhere near to recommending contrition as a political position, and no matter what

Thomas Mann says, the Germans will be able to show their face, when the time comes."

The 350 letters will probably offer the most significant insights. They document the collaboration—sometimes unsuccessful—with Elisabeth Bergner, Luise Rainer, Charles Laughton, with Paul Dessau and Hanns Eisler, with Joseph Losey, William Dieterle, Orson Welles, Fritz Kortner, Berthold Viertel, Ferdinand Reyher, Paul Czinner, Max Gorelik, as well as with the translators W. H. Auden, Hoffman R. Hays, Eric Bentley, and Christopher Isherwood. A letter addressed to Fritz Lang, the only one we have, comments on *Hangmen Also Die*. Another informs Hella Wuolijoki about the Zurich version of *Puntila*. From Zurich Brecht writes in English to Charles Laughton: "making use of the geographical distance I will tell you what is always so difficult to tell into another man's face." Laughton had demonstrated wonderfully, Brecht goes on, the concept of a new theater without compromise or fear: "The American theater will never be the same after your demonstration which brought a new thing immediately in classic perfection. But, at the same time, you helped to establish a new social function of the theater," and "I hardly can express how proud I am of our collaboration."

In a letter dated May 1948 to the journalist Ella Winter, Brecht mentions Thornton Wilder, who had once called himself "Brecht's pupil," and his novel *The Ides of March*. Shortly before Brecht was to testify before the House Un-American Activities Committee, friends had asked Wilder to translate Brecht in a show of support for him. But: "Wilder angrily refused, he 'didn't share my opinions.' Now I read he has published a novel about Julius Caesar, and that seems to prove that he 'shares' some of my ideas, even if not the royalties for them." Brecht had told Wilder about the novel he began writing in Denmark, whose twist was "that it is a story told by one of Caesar's secretaries." Experienced in matters of plagiarism, Brecht wrote Ella Winter: "Wilder is a good businessman and will understand that it would be bad for business if the "Business Affairs of Mr. Thornton Wilder" were to be treated literarily. He could possibly help me financially to complete my novel about Caesar (using a portion of his royalties to that end)?" It is striking that Wilder, like Brecht, narrates the story with the aid of fictional documents. A question in *The Ides of March* seems to be directed at Brecht: "Caesar and money! Caesar and money! Who will tell this story?"

The cooperative project with Elisabeth Bergner on *The Duchess of Malfi*, a play from the time of Shakespeare, now also appears in a new light. In August 1946 Brecht recommended that the staging be shifted to a Spanish milieu. This would be "less exhausted than Italy, and there wouldn't be the 'Shakespeare tradition,' this impotent hybrid of Italy and England." As differences arose, Brecht sought to re-establish a harmonious relationship: "It is far more important to me that we bury our small bone of contention 10 meters under the foreign ground. ... My memory of our collaboration is very pleasant: it was methodical and yet effortless." However, one day after the opening, he telegraphed to Helene Weigel: "As to Bergner I saw what an actress you are," and then, referring to Galileo's line, "as to Laughton

unhappy the land [that needs heroes] / Bidi" (16 October 1946). Bergner ruined Malfi "with her cowardice, indecisiveness, and because she follows the calculations of her bird's brain. ...slow, declamation, no scene acted, bergner mannered and cute, at a few points one sees, with horror, that she once had some talent."

Brecht's strategy for returning to Berlin appears in a new light from his correspondence with Herbert Ihering, Wolfgang Langhoff, Erich Weinert, Johannes R. Becher, Slatan Dudow, Karlheinz Martin, the Soviet cultural officers Michail Apletin und Alexander Dymshitz as well as Edward F. Hogan from the American Occupation Authority. In July 1946 he writes to A. N. (presumably Albert Norden) from Santa Monica that Helene Weigel would like to act in Berlin—for example, *Mother Courage*—and that he would like to work in the theater again if someone like the director Bernhard Reich or Jacob Geis "would return as manager to our old theater on Schiffbauerdamm. ... Until now I have only heard the weak echo of nebulous requests to rush to the sick bed of Germania, but nothing about work opportunities. But I can write more easily elsewhere—even if not right here."

We learn how Brecht was staged after 1945 from letters of Herbert Ihering about the production of *Fear and Misery of the Third Reich* and about the evening at the Deutsches Theater to celebrate Brecht's fiftieth birthday. Apparently Brecht had only wanted to stay six or eight weeks in Berlin; he was making plans both for the Deutsches Theater and the Theater am Schiffbauerdamm; and he was considering for Weigel's first role both *Mother Courage* and *Carrar*. From the perspective of theater history it is also interesting to learn which plays Brecht wanted to see staged at the time. *The Threepenny Opera* was completely inappropriate, he wrote to Michail Apletin in September 1945, "honestly relieved that it was canceled and quite angry that it was staged." *Galilei* could not be produced in the old form; he had completely revised the play. "There is not one play that I don't want (and need) to revise," he communicated to Erich Weinert. In August 1948 he suggested a staging of *Arturo Ui* to Heinz Hilpert: "Today still, a full three years after the collapse of the gangster regime, the theaters have yet to give a real account of what happened, like they themselves did in the featherweight Weimar Republic with plays by Toller and Unruh. The form of the farce is appropriate for the topic, although only in the grand style. There is no other way to represent these bloody clowns today. [...] The main point is that almost all of my other plays can be produced anywhere in the world, this one belongs on a German stage."

Among the documents are some that we knew existed, for example, the letter of the Soviet cultural officer Alexander Dymshitz mentioned in Max Frisch's diary: "As the courier, I didn't know what exactly was in the letter; Brecht didn't say a thing." The same goes for a power of attorney for Peter Suhrkamp, with which a letter can now be dated, and for the versions of "Aufruf zum Frieden" of November 1947, which help clarify the authorship.

The Cohen Collection also provides some insight into Brecht's financial situation. From the copies of letters to the Danish writer Karin Michaelis it becomes clear how much money she had lent him. On 22 July 1937 Brecht confirmed that he received from her 52,000 [Danish] Kroner to buy a house, for a trip to America, and to support his family. Three years before that Weigel had said to Benjamin that one could live on 100 Kroner a month. Furthermore, contracts and royalty statements document the relations with collaborators and publishers; delivery coupons, checkbooks, receipts, and certificates record the events of daily life. A whole convolute makes clear how many care packages the Brecht household, most especially Helene Weigel, sent to Germany, to relatives, friends, colleagues, such as Walter Brecht, Pfanzelt, Müllereisert, Ihering, Suhrkamp, Geis, Becher, Kantorowicz, Anna Seghers, and others. But, and this strikes me as noteworthy, Weigel apparently also asked for names of strangers, surviving family members of Nazi victims. Concerning Frieda Coppi, for example, there is a remark: "Grandchild Hans, 5 years old, both parents executed, born in a prison cell."

The Cohen collection includes abundant personal papers. Friends and colleagues take up contact with him once again, want to collaborate with him. Readers ask for books or information. Among the most moving documents is a letter from Heinrich Mann dated 27 December 1944, ten days after the death of his wife Nelly, in which he thanks Brecht for his condolences: "Just after your heartfelt feeling I read your poems again, many of which I knew. They are as beautiful as ever, but in my condition of abandonment I note more than before the suffering sensibility in the apparent severity."

The letters to his son Stefan are short notes, as if they continue an interrupted conversation. Twenty letters from Stefan to Helene Weigel and Barbara as well as eleven letters from Karin Michaelis to Helene Weigel are informative. The most valuable part, however, are thirty-six letters and three telegrams to Weigel from the years 1944 to 1947. They report on encounters and projects, contain intimacies and daily news. On 11 February 1946 Brecht wrote from New York: "dear helli / i'm learning to: wash glasses + plates, sweep the floors, take out the garbage, make scrambled eggs and soup, everything self-taught. i feel a lot of affection for you when i wash glasses, that you have been doing it for so long now, among other things." Ruth Berlau became psychotic after the death of her newborn child and was hospitalized. Brecht reported how she was doing, discreetly, tactfully, and in great detail. He ends: "this is the longest letter I have ever written / i kiss you / b."

The correspondence between Brecht and Weigel is to appear in Suhrkamp Verlag. It is now necessary to add a supplemental volume to the Berlin and Frankfurt edition of Brecht's works that will include the newly discovered, unpublished texts and letters. Werner Hecht has prepared a supplement to his large Brecht chronicle (also Suhrkamp Verlag) that includes all the relevant facts from the Cohen Collection. Toralf Teuber is working on an edition of all the letters written to Brecht during his exile years, which

will appear in the series "akte exile" edited by Hermann Haarmann. The Cohen Collection expanded the corpus of material by 220 letters. These projects have begun to evaluate the material, but it is already clear that analyzing the collection's contents will demand much more time and effort. We are now taking only the first steps of a lengthy process.

Addendum, March 2007

In Spring 2007 the Academy of Arts acquired from Robert and Peter Cohen additional Brecht documents that supplement the material from the Victor N. Cohen bequest. The convolute of some 150 pages will be catalogued in the Bertolt Brecht Archive as the "Victor N. Cohen Private Collection." The material covers the period from October 1947 until May 1955. Included in it are two texts by Brecht and the Cohens' extensive correspondence with Brecht, Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann, the management office of the Berliner Ensemble as well as publishers, literary agents, banks, and the freight company Danzas that shipped the family's possessions in June 1949 from Zurich to Berlin.

The correspondence shows how helpful Victor N. Cohen was to Brecht and his family. It documents that Cohen administered as legal agent the banking affairs for Brecht and Helene Weigel; he was the signatory on an account for Brecht, collected royalties, paid invoices at Brecht's request, and accounted for all banking transactions. Numerous letters as well as posting and acceptance receipts concern food packages that Cohen sent from Zurich to Berlin, so-called "comfort packets" containing usually coffee ("Costarica"), chocolate, and sugar. In September 1949 Helene Weigel had not received an expensive shipment with cod liver oil that she apparently intended to distribute among needy children in East Berlin. She complained several times about the oily taste of the coffee, which apparently had been packed near fish and was unusable. Cohen in turn complained to the Swiss shipping company. Nonetheless, she always thanked him; Swiss coffee was "very enjoyable."

Besides the typescript of the poem "Das Hamburger Solidaritätslied," from a literary perspective the most important text in the Private Collection is probably "In der Erwartung grosser Stürme," not least because it opens up the question of precise dating. The Collection points to the first version—not mentioned in the Berlin and Frankfurt edition—that appeared together with a drawing by Hans Erni in May 1949 in the labor union journal *Morgen*, edited by Konrad Farnet under Cohen's supervision. Cohen had criticized this first version, which led Brecht, probably in October 1948, to make some revisions. Yet the original version was in fact printed, which the Brecht edition mistakenly relegates to the endnotes. Cohen had noted that this was the one to print, since it was "probably more artistic"; this was perhaps also a reaction to Brecht's accompanying letter in which he wrote: "this is a clearer version of the short parable. (The first version, however, also has its merits.)"

The few private notes between Cohen, Brecht, and Weigel show a deep trust and mutual gratefulness. Brecht called Cohen by his first name, which he seldom did with others. In a letter dated 22 November 1951 he added a handwritten note: "Are you never coming here? There is a lot to see that you will rarely read about! / regards your / b." Only through these letters does it become apparent how important the encounter with Brecht and his family was for the Cohen family. "We miss you," Vic wrote on 18 April 1950 to "my dears" in Berlin. "The air is musty, and a conversation with you would bring some relief. The Brechtian treatise on the possibilities of saying and writing the truth was never more useful than now. [...] Do you remember how beautiful spring is on Lake Zurich?"

*Translated by
Marc Silberman*

Notes

¹This is the revised and expanded version of an article that appeared in the journal *Sinn und Form* 3 (2006).

Victor N. Cohen: Biographical Dates

Compiled by Robert Cohen

- 1910** Born 31 December in Constantinople; parents of Sephardic Jewish background; father businessman
- 1914** Immigrated with parents and siblings to Switzerland shortly before WWI; became a citizen of Zurich
- 1929** Earned diploma from the Cantonal Business School in Zurich
- 1929/31** Worked as an accountant at various industrial businesses
- 1931/45** Employed by publisher Orell Füssli, then Ringier, where he trained to become an advertising and publicity specialist; increasingly active in the labor union movement and in the opposition to the Swiss Nazi movement; became a member of the Swiss Social Democratic Party (SP) and remained active in its left wing for many decades
- 1938** Married Ida ("Mimi") Prashker, whose parents had immigrated from Alsace and Poland; two sons, Peter (born 1939) and Robert (born 1941)
- 1939/45** Served more than 600 days as a soldier in the rifle squad of the Swiss "Aktivdienst"
- 1946** Became an independent advertising and publicity consultant; worked as a journalist and propagandist for the labor movement, e.g., for the social security program (1947) as well as for various fundraising campaigns of the Swiss Workers Aid (SAH) and the Swiss Refugee Organization; friendship and sometime collaboration with the Marxist art scholar Konrad Farner and with labor leader and member of the Swiss Parliament Max Arnold, to whose "kitchen cabinet" he belonged for many years
- 1947** Acquaintance with Brecht, whose works he had read since the 1930s; during Brecht's sojourn in Switzerland from November 1947 to October 1948 Cohen belonged to his inner circle; he assisted the Brecht family with small and large favors after Brecht moved to East Germany
- late 1950s** Cohen's company, Advico A.G., became one of Switzerland's most successful advertising agencies, and he established an international reputation as a specialist in design theory, information, and communication; taught at the College of Business in St. Gallen and at the Swiss Educational Center for Advertising and Information (SAWI); also participated in public commissions and art juries, advised the city of Zurich in questions of training artists, etc.
- 1975** On 13 April died of a heart attack during a vacation in Venezuela, where he was visiting a friend, the filmmaker Luis Armando Roche.

2

einige der Punkte sind
von A. 1

Lebens in den Jahren
in A. 1

in Jahren wie bei A. 1

in A. 1 wie
unter A. 1

wie bei A. 1

wie bei A. 1

wie bei A. 1

wie bei A. 1

2

*auf der flucht vor
dem A. /
ließ ich in deutschland
mein volk /
in schweden meine bücher /
in rußland meine
mitarbeiterin /
wohin fliehe ich? /
wer belehrt mich? /
wie ~~arbeite~~ soll ich
arbeiten?*

Mein Volk, meine Bücher, meine Mitarbeiterin: Zu einem unbekanntem Brecht-Gedicht

Erdmut Wizisla

Brechts Gedicht „Der Taifun“, erstmals 1964 aus dem Nachlass publiziert, schildert einen Vorfall, der sich auf der Überfahrt der Annie Johnson von Wladiwostok nach San Pedro ereignet hatte. Eine Nacht und einen Tag lag das Schiff „auf der Höhe von Luzon im chinesischen Meer.“ Die Passagiere rätselten, warum es nicht weiterfährt. „Einige sagten, eines Taifuns wegen, der im Norden tobte / Andere befürchteten deutsche Piratenschiffe. / Alle / Zogen den Taifun den Deutschen vor.“¹

Elisabeth Hauptmann verfügte, als sie das Gedicht zum Druck brachte, über ein vom Autor selbst getipptes Typoskript im Bertolt-Brecht-Archiv.² In der „Brecht-Sammlung Victor N. Cohen“ fand sich jetzt unter einer Reihe von Notizblättern nicht nur die erste Niederschrift, sondern auch eine Fortsetzung des Gedichts. Es handelt sich um zwei Blätter einer Ringbucheinlage im Format 6,3 x 11,5 cm. Der Text hat keinen Titel, die Teile sind lediglich mit den Ziffern „1“ und „2“ überschrieben. Ein Vermerk des Dichters auf dem ersten Blatt teilt Datum und Ort der Entstehung mit: „27. 6. 41 / (auf der Höhe von Luzern [!] / auf der Annie Johnson).“ Damit ist deutlich, dass der Text nicht, wie bisher vermutet, nach der Ankunft in den USA, sondern noch bei den philippinischen Inseln niedergeschrieben wurde.³ Das Blatt enthält zudem einen als „Variante“ gekennzeichneten Zusatz: „die optimisten sagten: es / ist der taifun // die pessimisten: es sind die deutschen.“

Der mit „2“ überschriebene Teil des Gedichts ist bislang unbekannt. Sechs Wörter am Anfang entsprechen dem ersten Teil: „auf der flucht vor dem A.“ „A.“ ist im Typoskript von „Der Taifun“ aufgelöst zu „Anstreicher,“ wie Brecht Hitler nannte. Es ist der einzige Großbuchstabe der Handschrift: ein aggressives Merkzeichen. Der erste Teil beschreibt eine anonyme Bedrohung, die zu einem Bild der Flucht wird. Der zweite sucht, eine Bilanz zu ziehen. Das geschieht in Form einer Aufzählung, wie sie Brecht wiederholt einsetzte. Zu erinnern ist an die *Journal*-Liste vom 8. Dezember 1939 „Ich besitze,“ an die „Tafel“ („Uns haben geholfen“), an Gedichte wie „Gedenktafel für zwölf Weltmeister,“ „Die Trümmer,“ „Die Verlustliste,“ „Arbeitszimmer,“ „Vergnügungen“ oder „Orges Wunschliste.“⁴ Parataktische Reihungen wie diese erinnern an Gedenktafeln. Sie registrieren, inventarisieren und strukturieren Erinnerungsvorgänge, indem sie Dinge vor Augen führen, aus denen sich Schlüsse ergeben. Die Gedenktafeln schienen Brecht geeignet, Trauer oder Dank mit kontrolliertem Pathos auszusprechen und für eine spätere Zeit aufzubewahren.

Der zweite Teil, der auch für sich stehen könnte, ist eine Verlustliste. Was sie aufzählt, wiegt schwer: „mein volk,“ „meine bücher,“ „meine mitarbeiterin.“ Jedem Defizit ist ein Land zugeschrieben; die Herkunft und zwei Stationen

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

des Exils werden angezeigt: „deutschland,“ „schweden“ und „rußland.“ Diese Form der Inventur ist verwandt mit Mottos wie „die wahrheit mein haus und mein wagen!“ in der Zürcher Keuner-Mappe oder dem Zettel über dem Arbeitstisch in Skovsbostrand, auf dem Brecht notiert hatte: „Mein Haus, mein Auto, mein Publikum.“ Das, erläuterte er Käthe Rüllicke, hätten ihm die Nazis weggenommen, und das wollte er zurückhaben.⁵ Im Gedicht „auf der flucht vor dem A.“ wäre ein Ausrufezeichen fehl am Platz. Hier erscheinen die Defizite weniger als Raubgut denn als Hinterlassenschaft. Die Anklage wird als Trauer vorgetragen. Dabei bediente der Dichter sich des lapidaren Tons seiner „Deutschen Kriegsfiabel.“

Im Unterschied zum ersten Teil, dem er den Titel „Der Taifun“ gab, hat Brecht den zweiten nicht bearbeitet. Woran mag das gelegen haben? War es der Kontrast zwischen dem leichten, skizzenhaften Ton der Notiz und dem Gewicht der Verluste? Wollte er Volk, Bücher und Mitarbeiterin nicht auf eine Ebene stellen? Oder ging es ihm überhaupt um das Wort „Volk“? Es hatte, ist in „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ zu lesen, eine „faule Mystik“ und sollte—wie das Hans Haacke für den Reichstag gemacht hat—besser durch „Bevölkerung“ ersetzt werden.

Für die Trauer um seine Mitarbeiterin Margarete Steffin hat Brecht noch lange Worte gesucht, etwa in den Gedichten „Die Verlustliste,“ „Mein General ist gefallen“ und „Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M. S.“ Auch sie stellen eine Verbindung her zwischen den Verlusten und der hoffnungslosen Lage des Dichters, der, noch einmal davongekommen, nicht weiß, wohin er flieht, wie er arbeiten soll und wer ihn nach dem Tod seiner kleinen Lehrerin belehren wird.

Anmerkungen

¹ Bertolt Brecht, *Werke*, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin u. Weimar / Frankfurt: Aufbau / Suhrkamp, 1988-2000—im folgenden BFA), Band 15, S. 42.

² Bertolt-Brecht-Archiv 98/77.

³ Vgl. BFA 15, S. 338.

⁴ BFA 26, S. 350f.; BFA 12, S. 379-382; BFA 15, S. 42f., S. 94, S. 287 u. S. 297f.

⁵ Bertolt Brecht, *Geschichten vom Herrn Keuner: Zürcher Fassung*, Hrsg. v. Erdmut Wizisla (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), S. 111.

Introduction

Jürgen Hillesheim, Mathias Mayer, and Stephen Brockmann

This volume contains more than twenty essays that represent selected contributions to the International Brecht Society's Twelfth Symposium, *Brecht and Death*. The Symposium was held in Augsburg, Germany, the city of Brecht's birth, from July 12-16, 2006 in commemoration of the fiftieth anniversary of Brecht's death on August 14, 1956. At the Eleventh Symposium of the International Brecht Society, *Mahagonny.com*, which took place in Berlin from June 26-29, 2003, the editorial board of the *Brecht Yearbook*, meeting in the Academy of Arts on June 27, had decided that the IBS should commemorate the coming fiftieth anniversary of Brecht's death in the city of Brecht's birth. The topic *Brecht and Death* seemed particularly appropriate for such a commemorative year. In the summer of 2004 we issued a call for papers for the Symposium, and by the middle of July a year later, in 2005, we had received a far larger number of responses than we had initially expected. We then selected about eighty papers for presentation at the Symposium itself. The essays gathered together in this volume, therefore, represent over a quarter of all the papers presented at the Symposium. We gave all of the presenters several months after the end of the Symposium to change, edit, and expand their papers in response to discussion at the Symposium itself. This volume thus represents a stage of thinking about the problems suggested by *Brecht and Death* that goes beyond the Symposium itself, developing its ideas further.

Ronald Speirs, professor of German at the University of Birmingham in the United Kingdom, agreed to give the opening keynote address of the Symposium. As the paper by Speirs convincingly demonstrates, Brecht was fascinated throughout his life by the problem of death—most beautifully in his lyric poetry. The final keynote address of the Symposium was held by Erdmut Wizisla, vice-president of the International Brecht Society and head of the Brecht Archive in Berlin; Wizisla's presentation "Hier ruht B. B.: Botschaften an die Nachwelt" showed that even while he still lived Brecht was already attempting to shape his afterlife in the literary and cultural imagination of future generations. In between the opening and closing keynote addresses there were twelve plenary lectures and well over fifty papers given at nineteen parallel sessions. The approximately one hundred symposium participants quite literally came from all over the world, including all six of the inhabited continents—Africa, Asia, Australia, Europe, North America, and South America.

At the center of discussion during the Symposium were Brecht's lyric poetry and his *Lehrstücke*, in which death is a frequently recurring motif. However other aspects of Brecht's theatrical and theoretical approaches were considered, and a number of contributors were interested in Brecht's continuing presence as a cultural, aesthetic, and political force after 1956—

his status as a “revenant.” Moreover, several participants used the problem of death and Brecht’s approach to it to raise fundamental philosophical questions about Brecht’s method. If the fact of death is one of the primary challenges for all human beings and therefore also for any philosophical approach, as well as one of the reasons for the existence of religion, then it is surely fair to ask how a materialist and atheist like Brecht confronted—or failed to confront—death in both his writing and his life; and to explore the ways in which he was or was not able to find consolation in aesthetic-political theories and practices that, for him, replaced religious beliefs and rituals that he rejected. Ultimately, if a Marxist philosophy has no answer to the problem of death, then it is likely to be rejected by the large number of people who have traditionally sought consolation from religion in the face of death’s facticity. It is not sufficient simply to ask about the truth-content of Brecht’s rejection of religious consolation; after all, as many of the essays in this volume demonstrate, Brecht was not just a Marxist but also a Nietzschean, and Nietzsche was interested not just—or even primarily—in the problem of truth but also in the problem of strength and health. If religious consolation in the face of death makes one stronger in life, then it may not—from a Nietzschean perspective—particularly matter whether such consolation is or is not an illusion. Likewise if the truth about death were to make one weaker, then the truth might not be desirable. Hence some of the essays in this volume address not merely the content of Brecht’s approach to death but also its potential strengths and weaknesses as a way of confronting death. We believe that the problem of death is one of the key challenges to any materialist philosophy or aesthetics, and hence that it is of vital importance to explore how the twentieth century’s most important materialist writer approached the reality of death. The papers in this volume not only pose but also go a long way toward answering this question.

The twelfth IBS Symposium was not just dominated by profound questions about death and finality, however. We were fortunate indeed that the city of Augsburg organized its “Augsburg Brecht Connected” (abc) festival—a smorgasbord of tempting musical and performance events throughout the city—in conjunction with the Symposium, so that Symposium participants were able, after discussing difficult aesthetic and philosophical problems during the day, to relax and unwind with music and entertainment in the evening. The city of Augsburg was also kind enough to let us begin and end the Symposium in grand style; the Symposium’s opening took place in the elegant and beautiful former Jesuit theater known as the Kleiner Goldener Saal (Small Golden Hall), while the Symposium’s final event—the awarding of Augsburg’s coveted Brecht Prize to the writer Dea Loher—occurred in the city’s most famous meeting room, the Goldener Saal (Golden Hall) of Augsburg’s city hall, which also serves as the setting for the climactic final scene of Brecht’s short story “Augsburger Kreidekreis.” Most of the plenary and parallel sessions of the Symposium took place in Augsburg’s armory, which proved to be a highly versatile and useful space for holding large and small discussions. On the last day of the Symposium, July 16, participants gathered together in the morning in the house where Brecht was born in 1898—today a museum—to hear the final keynote address.

No Symposium of this magnitude or significance can be held without the help of sponsors, and therefore we wish to express our profound thanks to: the Deutsche Forschungsgemeinschaft, the Max Kade Foundation, the Institut für Germanistik at the University of Augsburg, the Gesellschaft der Freunde der Universität Augsburg, the College of Humanities and Social Sciences at Carnegie Mellon University, the city of Augsburg, and the Bert Brecht Kreis Augsburg. All of these sponsors contributed mightily to the success of the Symposium. We also wish to thank Marc Silberman and Erdmut Wizisla for their help in planning the Symposium, as well as Klaus P. Prem from the University of Augsburg for his excellent design work. We are also grateful to the Regio Augsburg and the Concret Werbeagentur in Augsburg for their help with publicity for the Symposium.

Einleitung

Jürgen Hillesheim, Mathias Mayer, und Stephen Brockmann

Dieser Band enthält mehr als zwanzig Essays, verschiedene Beiträge zum 12. Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft: *Brecht und der Tod*. Das Symposium fand vom 12.-16. Juli 2006 in Augsburg, Brechts Geburtsstadt statt, in Erinnerung an den 50. Jahrestag seines Todes vom 14. August 1956. Beim 11. Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft, *Mahagonny.com*, das in Berlin vom 26.-29. Juni 2003 stattgefunden hatte, beschlossen die Herausgeber des Brecht-Jahrbuches bei ihrem Treffen in der Akademie der Künste am 27. Juni, dass die IBS den bevorstehenden 50. Jahrestag von Brechts Tod in seiner Geburtsstadt begehen sollte. Das Thema *Brecht und der Tod* schien besonders geeignet für ein solches Gedächtnisjahr. Im Sommer 2004 gaben wir einen Call for Papers für das Symposium heraus, und Mitte Juli 2005 hatten wir weit mehr Antworten erhalten als wir erwartet hatten. Wir wählten dann über 80 Vorschläge für die Präsentation beim Symposium aus. Die in diesem Band versammelten Essays geben daher über ein Viertel all derjenigen Beiträge wieder, die beim Symposium vorgetragen wurden. Alle Beiträger hatten mehrere Monate nach dem Ende des Symposions Zeit, im Rückgriff auf die Diskussionen während der Tagung, ihre Beiträge zu ändern und zu erweitern. Dieser Band spiegelt somit ein Stadium des Nachdenkens über die mit dem Thema *Brecht und der Tod* aufgeworfenen Probleme, das über das Symposium hinausgeht und dessen Ideen fortentwickelt.

Ronald Speirs, Professor für deutsche Literatur an der Universität Birmingham in Großbritannien, war bereit, den Eröffnungsvortrag für das Symposium zu halten. Wie der Vortrag von Speirs überzeugend demonstriert, war Brecht während seines ganzen Lebens vom Problem des Todes fasziniert, am beeindruckendsten in seiner lyrischen Dichtung. Den Schlussvortrag des Symposions hielt Erdmut Wizisla, der Vizepräsident der Internationalen Brecht-Gesellschaft und Leiter des Brecht-Archivs in Berlin. Wizislas Vortrag „Hier ruht B. B.: Botschaften an die Nachwelt“ zeigte, dass Brecht sogar während er lebte, bereits versuchte, sein Nachleben in der literarischen und kulturellen Einbildungskraft künftiger Generationen zu gestalten. Zwischen Eröffnungs- und Schlussvortrag gab es zwölf Plenarvorträge und weit über fünfzig Präsentationen, die in neunzehn Parallelsektionen veranstaltet wurden. Die annähernd 100 Sympionsteilnehmer kamen buchstäblich aus der gesamten Welt, einschließlich aller sechs bewohnten Kontinente: Afrika, Asien, Australien, Europa, Nordamerika und Südamerika.

Im Zentrum der Diskussionen während des Symposions standen Brechts Lyrik und seine Lehrstücke, in denen der Tod ein häufig wiederkehrendes Motiv ist. Aber auch andere Aspekte von Brechts dramatischen und theoretischen Annäherungen wurden reflektiert, und eine Reihe von Beiträgern war besonders an Brechts fortdauernder Präsenz als

einer kulturellen, ästhetischen und politischen Kraft nach 1956 interessiert, an seinem Status als „Revenant“ oder Widergänger. Überdies nutzten verschiedene Beiträger das Problem des Todes und Brechts Diskussion desselben, um grundlegende philosophische Fragen an Brechts Methode zu richten. Wenn die Tatsache des Todes eine der primären Herausforderungen für alle menschlichen Wesen und damit auch für jede philosophische Bemühung als ebenso auch einer der Gründe für die Existenz von Religion ist, dann ist es sicherlich gerechtfertigt zu fragen, wie ein Materialist und Atheist wie Brecht den Tod sowohl in seinem Schreiben wie in seinem Leben wahrgenommen oder vernachlässigt hat. Und es ist notwendig die Wege zu erforschen, auf denen er in der Lage war Trost zu finden in ästhetisch-politischen Theorien und Praktiken, mit denen er religiösen Glauben und religiöse Rituale ersetzte. Schließlich, wenn eine marxistische Philosophie keine Antwort auf das Problem des Todes hat, dann ist es wahrscheinlich, dass sie von der großen Zahl der Menschen zurückgewiesen wird, die traditionellerweise Trost von der Religion angesichts der Faktizität des Todes erwartet. Es ist nicht ausreichend, einfach nur nach dem Wahrheitsgehalt von Brechts Zurückweisung religiösen Trostes zu fragen; viele der Essays in diesem Band demonstrieren, dass Brecht nicht nur Marxist war, sondern auch Nietzscheaner, und Nietzsche war nicht nur, oder nicht ausschließlich, am Problem der Wahrheit interessiert, sondern auch am Problem der Stärke und Gesundheit. Wenn Religiosität angesichts der Realität des Todes tatsächlich in die Lage versetzt, das Leben besser meistern zu können, dann kann es, in der Sichtweise Nietzsches, letztlich gleichgültig sein, ob es sich dabei um eine Illusion handelt oder nicht. Ebenso wäre eine Sichtweise des Todes, die die Lebenskraft lähmt, gar nicht wünschenswert, und sei sie noch so richtig. Deswegen widmen sich einige Abhandlungen nicht ausschließlich Brechts Umgang mit dem Tod, sondern auch den darin liegenden Potenzen von Stärkung und Schwächung. Wir gehen davon aus, dass die Todesproblematik überhaupt eine der zentralen Herausforderungen einer jeden materialistischen Philosophie oder Ästhetik ist, und daher scheint es eminent wichtig, darzulegen, in welcher Weise der größte materialistische Schriftsteller des 20. Jahrhunderts mit der Realität des Todes umgeht. Die Beiträge unseres Bandes werfen nicht nur solche Fragen auf, sondern bemühen sich auch sehr darum, Antworten zu finden.

Der zwölfte Kongress der IBS stand keineswegs nur im Zeichen von ernsten und tiefeschürfenden Fragen, die sich mit Tod und Endlichkeit befassen. Die Stadt Augsburg organisierte zeitgleich zur Tagung das Festival „abc—Augsburg Brecht Connected“—ein Feuerwerk aus zündender Musik und verschiedensten Vorführungen, die an exponierten Plätzen in der Innenstadt stattfanden. Die Kongressteilnehmer hatten damit die Möglichkeit, sich abends bei Musik und Unterhaltung zu entspannen, nachdem sie sich während des Tages mit diesen schwierigen philosophischen und ästhetischen Problemen auseinander zu setzen hatten. Auch ermöglichte es die Stadt, den Kongress würdevoll zu eröffnen und zu beschließen. Im prächtig ausgestatteten ehemaligen Jesuitentheater, heute der „Kleine Goldener Saal“, fand die Eröffnungsveranstaltung statt, und Schlusspunkt war die Verleihung des Brecht-Preises an Dea Loher im Goldenen Saal des Augsburger

Rathauses, in dem die zentrale Szene aus Brechts Kurzgeschichte

„Der Augsburger Kreidekreis“ spielt. Die meisten der Haupt- und Parallelsitzungen und die anschließenden Diskussionen fanden im gut und praktisch ausgestatteten Augsburger Zeughaus statt. Am 16. Juli, dem letzten Tag des Kongresses, wurde morgens, in Brechts Geburtshaus, heute ein Museum, der abschließende Vortrag gehalten.

Ein Kongress solcher Größe und Bedeutung ist nicht denkbar ohne Sponsoren, denen wir hiermit herzlich danken möchten: Der Stadt Augsburg, der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Max-Kade-Stiftung, der Universität Augsburg, dem College of Humanities and Social Sciences an Carnegie Mellon University. Alle haben wesentlich zum Gelingen der Tagung beigetragen. Ebenso danken wir Marc Silberman und Erdmut Wizisla für ihre Hilfe bei der Vorbereitung und Klaus P. Prem von der Pressestelle der Universität Augsburg für seine hervorragende Arbeit als Designer. Ebenfalls zu Dank verpflichtet sind wir der Regio Augsburg und der Werbeagentur Concret für deren Unterstützung bei der Öffentlichkeitsarbeit.

Mastering Master Death

Brecht was preoccupied with death from the very beginning to the very end of his writing career. Death challenged him emotionally and intellectually, but it was a challenge he sought and relished. Death appealed to his imaginative predilection for stark contrasts, subjecting his determination to master whatever life might throw at him to the severest of tests, and inviting him to leave behind some memorable, unique response to a perennial theme that had attracted countless great writers before him. The existential questions that dominated his early writings continued to demand answers after the turn to politics. At all points the vitality of his work derives from a deep-seated awareness of the unmasterable fact of individual transience which accompanied each of his many and varied attempts to transcend death.

Vom Anfang bis zum Ende seiner schriftstellerischen Laufbahn beschäftigte sich Brecht intensiv mit dem Tod. Den Tod empfand er als eine geistige und emotionelle Herausforderung, aber er hat diese Herausforderung gesucht, genossen und genutzt. Der Tod entsprach der Vorliebe seiner Einbildungskraft für starke Gegensätze, er stellte seinen Willen zur Meisterung aller Schwierigkeiten auf die denkbar schwerste Probe, und er forderte den ehrgeizigen Dichter auf, ein unverwechselbares „monumentum aere perennius“ zu schaffen, das neben den zahllosen großen Werken aus allen Jahrhunderten über das größte aller Themen Bestand haben könnte. Die existentiellen Fragen, die im Frühwerk vorherrschen, verlangten weiter nach Antworten, als sich Brecht in seinem Schreiben politischen Aufgaben widmete. Die Vitalität seiner Schriften entspringt dem tiefliegenden Wissen um die unmeisterbare Tatsache der individuellen Vergänglichkeit, das jeden seiner vielen und vielfältigen Versuche begleitete, den Tod imaginativ zu transzendieren.

Die Meisterung von Meister Tod

Ronald Speirs

In seinen letzten Lebensjahren gab Brecht in mehreren Gedichten zu verstehen, daß er um seinen Tod möglichst wenig Aufhebens haben wollte. „Ich benötige keinen Grabstein,“ erklärte er einmal in einer Art Vermächtnis (BFA 14, 191). Als er drei Monate vor seinem Tode wegen einer schweren Grippe in die Berliner Charité eingeliefert wurde, fühlte er sich zu folgender, ebenso nüchterner Feststellung veranlaßt:

Schon seit geraumer Zeit
Hatte ich keine Todesfurcht mehr, da ja nichts
Mir fehlen kann, vorausgesetzt
Ich selber fehle. (BFA 15, 300)

Hier spielte Brecht zum einen auf das naturphilosophische Gedicht von Lukrez an,¹ zum anderen verpflichtete er sich mit seiner kühl-abgeklärten Haltung gegenüber dem Tode dem Vorbild von Horaz, einem Dichter, den er sein ganzes Leben lang las und bewunderte. In einer seiner bekanntesten Oden hatte Horaz den Leser und sich selbst ermahnt: „Aequam memento rebus in arduis servare mentem“ [„Denke daran, in schwierigen Lebenslagen einen gleichmäßigen Geist zu wahren“].² Daß sich Brecht schon in jungen Jahren von dieser Horazschen Haltung angesprochen fühlte, bestätigt die Anspielung auf diese Stelle [„semper aequam servans mentem“] in den Begleitversen zu einem Bilde, das Caspar Neher ihm widmete.³ Im Zusammenhang gelesen ist aber keine dieser Brecht-Stellen ganz frei von Spannungen oder gar Widersprüchen.

Das Gedicht, in dem Brecht erklärte, keinen Grabstein zu benötigen,⁴ ist inzwischen dank seiner fein berechneten Paradoxie zu einem der bekanntesten Gedichte deutscher Sprache im zwanzigsten Jahrhundert geworden; mit diesen und anderen Versen hat sich Brecht in der Tat, wieder dem Horaz'schen Beispiel folgend, ganz bewußt ein „monumentum aere perennius“⁵ geschaffen, das sein Gedächtnis nun viel wirkungsvoller bewahrt, als der demonstrativ abgelehnte Grabstein es je hätte tun können. Um Überleben und Nachruhm ging es Brecht also doch, und zwar war das schon seit seinen frühesten Schreibversuchen der Fall. Mit der Vorwegnahme der eigenen Bestattung im Gedicht bemühte er sich sogar, über den Tod hinaus zu bestimmen, wie er im Gedächtnis seiner Mitmenschen weiterleben sollte:

Ich benötige keinen Grabstein, aber
Wenn ihr einen für mich benötigt,
Wünschte ich, es stünde darauf:

Er hat Vorschläge gemacht. Wir
Haben sie angenommen.
Durch eine solche Inschrift wären
Wir alle geehrt. (BFA 14, 191)

Es sollte dem Tode also nicht nur verwehrt sein, den Dichter vergessen zu machen, sondern mit seinem Absterben sollte die sorgfältig konstruierte Persona des höflichen und weisen, alternden Dichters für die Nachwelt gesichert sein.

Das von Caspar Neher gemalte Bild wiederum stellt den „hydatopyranthropos“—den „Wasserfeuermenschen“—dar. Höchstwahrscheinlich als ein Brecht-Porträt konzipiert, bescheinigte das Bild dem Abgebildeten eine widersprüchliche, aus den gegensätzlichsten Elementen zusammengebaute Natur, deren innere Dialektik durch die Horaz-Anspielung in den Begleitversen nur noch komplizierter gemacht wurde. Und wie geht das „abgeklärte“ Gedicht über das Hören einer Amsel beim Erwachen „in weißem Zimmer der Charité“ weiter? Es endet so:

Jetzt
Gelang es mir, mich zu freuen
Alles Amselgesanges nach mir auch. (BFA 15, 300)

Die Freude über das Weitersingen der Amseln nach seinem Tode war also nichts Selbstverständliches, sondern eine Errungenschaft des Willens: „Jetzt/ *Gelang* es mir, mich zu freuen.“ Die kleine Pause zwischen dem „Jetzt“ am einen Versende und dem „Gelang“ am Beginn des nächsten legt die Betonung hörbar auf das *endliche* Gelingen—und somit auf die ihm vorausgehenden, gedanklichen und emotionalen Hindernisse, die der Dichter hatte überwinden müssen, um dorthin zu gelangen. In der kleinen Pause wäre übrigens auch Platz für die Überlegung, daß Brechts Weiterdenken über den eigenen Tod hinaus ein dem Lukrez recht fremder Gedanke gewesen wäre, denn der Gleichmut, den dieser predigte, hatte seinen Grund gerade darin, daß weder künftige Freude noch künftiges Leid einen toten oder sterbenden Menschen in irgendeiner Weise angehe.⁶ Mit der Vorstellung der weitersingenden Amseln hat Brecht wenigstens im Geiste die Grenzen des eigenen Lebens zu transzendieren versucht, indem er die Freude anderer Menschen vorwegnimmt und an ihr teilhat. Ohne solche zuhörenden Menschen wäre das Schlagen der Amseln genauso trostlos wie „Haus, Bäume und See“ in einem anderen späten Gedicht es wären, wenn der aufsteigende Rauch über dem bewohnten Hause – eine Metonymie der bewohnten und (noch) bewohnbaren Erde – fehlte.⁷ Ebenso sehr am Platz in der kleinen Pause zwischen den Zeilen wäre aber auch die Feststellung, daß die im Charité-Gedicht behauptete Gleichgültigkeit gegenüber dem eigenen Verschwinden Brechts offenkundigem Interesse am Weiterbestand seiner dichterischen Persona als Ratgeber oder Lehrer widerspricht, das sowohl im Grabstein-Gedicht, als auch im „Schuh des Empedokles“ (BFA 12, 30-32), in der Legende von Lao tse (BFA 32-34), und im „Besuch bei

den verbannten Dichtern“ zum Ausdruck kommt. Aus dieser geistigen Ahnenreihe geht deutlich hervor, in welcher erhabener philosophischer und literarischer Gesellschaft Brecht nach dem Tode gesehen werden wollte.⁸ Aus allen diesen Beispielen geht hervor, daß Brecht ernsthaft bemüht war, sich die Welt (und die Nachwelt) gemäß seinen Wünschen zurechtzulegen und der schmerzlichen Tatsache des Todes auf alle Fälle etwas Positives abzugewinnen.

Diese Spannung zwischen zähem Willen und zweifelndem Widerstand ist, meine ich, das Charakteristische an Brechts Verhältnis zum Tode. Einerseits war sein Verhalten durch die Entschlossenheit gekennzeichnet, den Tod zu meistern, dem Tode, wie es an anderer Stelle heißt, keine Herrschaft einzuräumen über seine Gedanken.⁹ Andererseits war dieser Meisterschwille dialektisch gepaart mit einer ungewöhnlich stark ausgeprägten Sensibilität für die vielfältige Macht des Todes, für dessen Fähigkeit etwa, den Lebenswillen im Voraus zu unterhöhlen oder die Menschen selbstisch und skrupellos gegenüber den Bedürfnissen ihrer Mitmenschen zu machen. Brecht unterlag allerdings keinerlei Illusion, daß man den Tod um seinen letztendlichen Sieg bringen könnte. Schon mit fünfzehn Jahren stand das für ihn fest:

Omnes victores superat sors; - -
 Magnos prosternit
 Neque miseros spernit - -
 Omnes, omnes superat Mors. (BFA 13, 17)

Gleichzeitig betonte er, in gut römischer Manier, den Unterschied zwischen dem Besiegtwerden und dem Sich-Besiegt-Geben.¹⁰ Schon die Tatsache, daß es ihm gelang, dem „Victor Mors“ den Sieg in nicht schlechten lateinischen Reimen einzuräumen, macht den Unterschied deutlich. Besseren Trost ließ Brecht in jungen Jahren allerdings nicht gelten. Für die Lukrez'sche Philosophie der Entsagung oder für deren „Beweise,“ daß man *nach* dem Tode nichts zu fürchten habe, hatte er damals noch nicht das geringste Verständnis. Wie das Gedicht „Ich beginne zu sprechen vom Tode“ (1920) zeigt, hielt er solche Gedankengänge für eine Selbsttäuschung, die einzig durch hartnäckiges Wegsehen von dem tatsächlichen, sehr zu fürchtenden, mühseligen Akt des Nicht-Mehr-Atmen-Könnens aufrechterhalten werden könnte:

Viele Irrglauben sind verbreitet
 Aber wenn man den Wunsch von der Furcht abschneidet
 Kommt uns die erste Ahnung von dem, was uns droht.

Die Welt gewinnt, wer das vergißt:
 Daß der Tod ein halber Atemzug ist

2

Denn das ist kein Atemzug
Den zu tun noch uns dann verbleibt
Und das ist nicht das Genug
Sondern es ist das Zuwenig, was uns den Angstschweiß
austreibt.

Weise ist, wer darin irrt
Und meint, daß er sterbend fertig wird.

3

Die Dinge sind, wie sie sind
Ein Gaumen ist immer ein Gaumen, ein Daumen ein
Daumen
Aber deinem japsenden Gaumen
Langt nicht ein Wirbelwind

Dein Hals ist angesägt und leck
Dein Atem pfeift aus dem Spalt hinweg. (BFA 13, 184-5)

Hier wird zwar Galgenhumor bemüht, aber damit ist die dahinter stehende, scharf beobachtete Wirklichkeit der letzten Atemnot höchstens notdürftig gemeistert.

Freilich ist die Dialektik von Wille zur Meisterung und Widerstand, die man bei Brecht findet, nichts Einmaliges, vor allem nicht in der deutschen Literatur an der Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert. Bei Brecht wurde diese Veranlagung vielmehr durch wahlverwandte Lektüre genährt und nach verschiedenen Richtungen ausgebaut. Wir wissen zum Beispiel, daß der junge Brecht neben Schopenhauer¹¹ viel Nietzsche las.¹² Wenn seine Nietzsche-Lektüre *Die Geburt der Tragödie* einschloß (was wir nicht mit Bestimmtheit sagen können, aber es ist sehr wahrscheinlich), hätte er in Nietzsches zweitem Vorwort zu diesem Buch, dem „Versuch einer Selbstkritik,“ eine psychologische Formel gefunden, die zufällig seine eigene geistige Disposition (wie auch die von Nietzsche) eigentlich treffender charakterisierte als die der alten Griechen, denen Nietzsches Analyse galt. Das Kunstwerk der attischen Tragödie, so heißt es dort, hatte seine Entstehung einem „Pessimismus der Stärke“¹³ zu verdanken, einer mächtigen seelischen Spannung, derzufolge die heroischen, lebensbejahenden, künstlerisch genialen Griechen gleichzeitig und aus genau demselben Grunde das leidensfähigste aller Völker waren.¹⁴ Wie sich diese Dialektik von Leidensfähigkeit und Wille zur Meisterung in Brechts Denken und Schreiben ausgewirkt hat, möchte ich nun an einigen Beispielen verfolgen.

Das früheste literarische Dokument aus Brechts Hand, das wir bis jetzt besitzen, ist das „Tagebuch N° 10“ aus dem Jahre 1913. Das erste Gedicht in diesem Büchlein heißt „Sommer.“ Hier liegt der Dichter „im Gras, im kühlen Schatten/ Einer uralten, schönen Linde,“ wo ihm ist, als ob die rauschenden Blätter zu ihm reden. Das, wovon die Blätter erzählen, läßt

sich munter genug an („von alten Kriegen und ruhmreichen Siegen/ Von tapferen Helden/ Von fröhlichem Reigen unter ihren Zweigen/ Zum Fiedeln der jubelnden Geigen“), doch bald wird die Fantasie des jungen Dichters vom Walten des Todes (vielleicht schon durch die Geigen angedeutet) ganz in Anspruch genommen:

So erzählte der Baum von Kampf und Not
 Inmitten der blühenden Sommersheid
 Inmitten der Pracht das trübe Leid
 Und in den Getreidefeldern der Tod. (BFA 26, 11)

Warum sollte aber ein Fünfzehnjähriger solche finsternen Szenen beschreiben, und zwar ausgerechnet in einem Gedicht über den Sommer?

Biographische Gegebenheiten haben bestimmt ihren Anteil daran. Wegen eines Herzfehlers und seiner frühen Neigung zu nervösen Zuständen¹⁵ mußte der Gymnasiast Brecht öfter von der Schule wegbleiben, als ihm lieb war, und er durfte aus dem gleichen Grund nicht an körperlich anstrengenden Aktivitäten (Schwimmschule, „Wehrkraft“) teilnehmen. Das hatte nicht nur Langeweile zur Folge, sondern auch den nachhaltigen Hang zum „Philosophieren,“ d.h. zum Nachdenken über die eigene und die allgemeine Vergänglichkeit.¹⁶ Die Herzbeschwerden stellten sich auch in den folgenden Jahren immer wieder ein, und sie setzten ihm jedes Mal seelisch stark zu: „Immer wieder bricht es aus: die Anarchie in der Brust, der Krampf. Der Ekel und die Verzweiflung“ (BFA 26, 263).¹⁷ Nicht nur von den eigenen Leiden wurde Brecht in jungen Jahren betroffen, sondern auch von einer ersten Krankheitsepisode seines Vaters und von der fragilen Gesundheit seiner Mutter, die dann früh verstarb. Während der Krankheit seines Vaters notierte er ins Tagebuch, wie oft es ihn in dieser Zeit zum Schreiben drängte: „Ich muß immer dichten. In dieser Zeit. Papa ist sehr schwer krank“ (BFA 26, 98). In der Familie hat man ihn dafür gescholten, aber er verteidigte sein Bedürfnis zu schreiben als das für ihn beste Mittel, mit dem bedrängenden Erlebnis fertig zu werden: „Trösten tut man nicht. Nur ermahnen. Niemand ist genutzt, wenn wir uns den Gedanken hingeben. Wir sind ja noch jung ... Ich kann nicht still sitzen und denken. Lieber in Verruf kommen. Überhaupt die Leute ... Diese Quatschköpfe“ (BFA 26, 98-9). Als seine Mutter acht Jahre später nach langem Leiden an Brustkrebs starb, war Brecht so betroffen, daß er fürchten mußte, die besondere Art seiner dichterischen Produktion könnte versiegen: „In den menschlichen Verhältnissen läuft eine kleine Verwirrung, ich bin nicht so stark wie zu Zeiten, es ist Ebbe, aber jetzt, abends, bin ich froh. Vielleicht kann ich im Herbst wieder starke Kunst machen“ (BFA 26, 128).¹⁸

Der biographische Hintergrund allein erklärt jedoch nicht die Dominanz der Todesthematik in Brechts Frühwerk. Noch weniger erklärt dieser Hintergrund die Art seines dichterischen Umgangs mit dem Thema. Um die Funktion der Lebens- und Todesbewältigung zu erfüllen, mußte das Schreiben beim jungen Brecht einen bestimmten Charakter haben: „Es ist nötig, die Biographie des *glücklichen* Menschen zu schreiben, es ist gut,

ihn zu verherrlichen und sich zu freuen, daß die Erde ihn getragen hat. Es ist eine Schmach, *nicht glücklich zu sein*“ (BFA 26, 275). Von Anfang an wollte er unbedingt „starke Kunst“ machen, und dazu suchte er „starke Gedanken“ (BFA 26, 289), die der Härte des Lebens gerecht würden und die ihm ermöglichten, „das einfache, dunkle Leben zu gestalten, hart und knechtisch, realistisch und grausam, mit der *Liebe* zum Leben“ (BFA 26, 126). Das Bedürfnis nach solcher Kunst und solchen Gedanken wuchs offenbar im gleichen Maße, wie der Tod oder dessen Vorboten ihn bedrängten. Das galt übrigens nicht nur für sein Schreiben. Wenn Brecht mit fünfzehn Jahren die Familie durch sein unausgesetztes Dichten während der Krankheit des Vaters irritiert hat, so löste er Schmerz und Entrüstung aus, als er nach dem Tode seiner Mutter eine wilde Party auf dem Dachboden veranstaltete.¹⁹ Von Gefühllosigkeit kann da keine Rede sein, glaube ich. Solch Baal'sches Benehmen zeugt vielmehr von der Tiefe der Verwundung, die ihm der Tod vor allem in diesem Fall zufügte, und von der entsprechenden Stärke seines Kompensationsbedürfnisses für den Verlust der ihm so teuren Mamma. Zu diesem Zeitpunkt schrieb Brecht das oben zitierte Gedicht, „Ich beginne zu sprechen vom Tod.“

Brecht hatte, so stellte er einmal fest, einen ausgeprägten Sinn für Werte, ein Erbeil väterlicherseits, wie er meinte (BFA 26, 116). Um die Entdeckung und Erprobung von Werten ging es ihm bei seinem Schreiben, und zwar vor allem dort, wo sein Schreiben sich auf den Tod bezog. Der Tod forderte ihn heraus, den Wert des Lebens zu verteidigen oder genauer *inmitten und angesichts des vergehenden Lebens Werte zu schaffen* und zu behaupten. Gleichzeitig war der Tod der Prüfstein für alles, was er hervorbrachte. Von den Exiljahren an hing stets das mahrende chinesische Rollbild des Zweiflers in Brechts Arbeitszimmer. In den Augsburger Jahren hatte er sich hingegen gerne mit Totenschädeln umgeben,²⁰ aber ihre Funktion, an den Tod zu mahnen, wurde später vom Bild des Zweiflers übernommen. Alles, was Brecht schrieb, mußte vor dem skeptischen Blick eines Menschen bestehen, der wußte, daß er nur einmal da war und daß das Leben wenig ist; deshalb läßt er den Zweifler ausdrücklich fragen, „ob die Arbeit gelungen ist, die eure Tage verschlungen hat.“²¹ Es ist die gleiche Frage, die sich der Dichter in „An die Nachgeborenen“ stellt, wo die Beteiligung am politischen Kampf in der teuersten aller Währungen bezahlt werden muß: „So verging meine Zeit/ Die auf Erden mir gegeben war“ (BFA 12, 86). Andererseits: selbst und gerade aus der härtesten aller Tatsachen war Brecht bemüht, dichterisches Kapital schlagen. Ja, die Härte der Dinge war für ihn der Gradmesser ihrer Wirklichkeit und somit ihres Anspruchs auf dichterische Behandlung. Mit dem Tod-Feind schloß er also eine Art von Dauerfreundschaft, die in seinem Dichten ertragreich zu Buche schlug. Ohne den Tod als Partner (oder Fiedler) hätte Baal so nicht tanzen können. Ohne das lebenslange Bewußtsein von der Kürze des Lebens wäre aber auch Brechts späteres, politisch engagiertes Schreiben anders geworden, als es tatsächlich wurde.

Welche Strategien hat Brecht also entwickelt, um den Tod zu meistern, welche Strukturen und welche sprachlichen Mittel hat er benutzt,

und von welcher Art waren die Werte, die er realisierte, indem er mit dem zweifelnden Gesicht des Todes ständig vor Augen schrieb?²² In Brechts Frühwerk hieß der am häufigsten behauptete Lebenswert, in starkem Gegensatz zur Horaz'schen Lehre von der maßvollen „goldenen Mitte“,²³ Intensität:

Um glücklich zu sein, gut zu operieren, faul sein zu können, hinter sich zu stehen, braucht's nur eines: Intensität. [...] Amor fati. [...] Nur die Stunden sind verloren, unter dem Preis verkitscht, Angstverkäufe, Feigheitsgewinne, wo man nichts zu sagen hätte zu sich, über die Dinge. (BFA 26, 152)²⁴

Mit anderen Worten, das Schreiben war für den jungen Brecht von geradezu existentieller Bedeutung: „Wenn der Sinn für Literatur in einem Menschen sich erschöpft, ist er verloren“ (BFA 26, 222). Das Schreiben war für ihn eines der wichtigsten Mittel, die angestrebte Höchstintensität des Erlebnisses zu erlangen. Das hängt zum Teil damit zusammen, daß die Dichtung, vor allem die Lyrik, eine Kunst ist, die wie die Musik von der Zeit durchtränkt ist. Im Rhythmus realisiert sich ein bestimmter Modus des Seins in der Zeit; in der Formgebung darf der Dichter kurz mit der Zeit spielen, die schließlich mit ihm spielen wird. Indem der dichterische Ausdruck das Neben-, Gegen- und Ineinander von Tod und Leben in seinen Bildern so konzentriert wie möglich formulierte, diente es Brecht dazu, das Bewußtsein des vergehenden, vom Tode bedrohten Lebens zu intensivieren. Komplementär dazu begünstigte der Reichtum der Todesthematik wiederum die Produktion solcher literarischen Werte wie lyrische Verdichtung, Ambiguität, Dissonanz, Paradoxie. Um mit Shlink zu sprechen: der junge Brecht hat mit künstlerischen Mitteln versucht, den „Geschmack des Todes auf die Zunge [zu] bringen, die Essenz“ (BFA 1, 42). Das hat er in einer großen Vielzahl von Formen virtuos realisiert, aber hier muß bloß eine Stelle als Illustration genügen. Es ist jene Szene, wo Baal Ekart und dem Pfarrer erzählt, warum er sämtliche Stiere aus der Umgebung an einem Ort versammelt sehen wollte:

Baal: (lehnt sich zurück) In der Dämmerung, am Abend.
– Es muß natürlich Abend sein und natürlich muß der Himmel bewölkt sein, wenn die Luft lau ist und etwas Wind geht, dann kommen die Stiere. Sie trotten von allen Seiten her, es ist ein starker Anblick. (BFA 1, 111)

Der Wind, die Wolken, das dämmernde Licht, allesamt Zeichen des Vergehens, bilden die lyrische Kulisse des Todes, vor dem die lebensstrotzenden, lendenstarken Bullen umso eindrucksvoller in Erscheinung treten. Hier wird der Tod zum Stimulans gemacht sowohl für die sexuelle als auch, damit zusammenhängend, für die poetische Einbildungskraft.

Vor allem in der Jugend, aber auch später, betrachtete Brecht die Langeweile als den Tod zu Lebzeiten: Alle Stunden galten ihm als verloren,

wo er „nichts zu sagen hatte zu sich, über das Leben.“ Die Hölle stellte er sich als die Langeweile in höchster Potenz vor: „Ich glaube nicht, daß in der Hölle Schreckliches passiert. Es wird dort *gar* nichts passieren. *Sauve qui peut!*“ (BFA 26, 126). Als Antwort auf die Bedrohung durch den lebenden Tod machte er sich selbst zum unsichtbaren Drahtzieher in einer melodramatischen, imaginären Welt, wo er vom Tode die Melodie pfeifen ließ, nach der seine Gestalten tanzen mußten. In diesem selbstgeschaffenen Kosmos konnte der junge Brecht drastische Szenen mit einer kontrastreichen Farbenpalette von Schwarz, Weiß und Rot entwerfen, wo alles markantere, aufregendere Konturen als sonst annahm, wo die Figuren ihre individuelle Eigenart bis ins Extrem ausleben und erproben konnten.²⁵ In solcher Welt haben Gestalten wie Baal, Kragler, Eduard der Zweite, Garga und Shlink, Mackie Messer und Tigerbrown, Jenny und Jim Mahoney ihr Leben—aber Ähnliches gilt noch, unter veränderten Vorzeichen, für die Schlachthauswelt, in der Mauler das blutigste Gesicht hat, für die alte, die blutige Zeit in Azdaks Kaukasus, oder für die zunehmend verwüsteten Ländereien, durch die Mutter Courage den Planwagen zieht.

Von Anfang an liebte es Brecht, Feindschaften darzustellen, die fast unweigerlich mit dem Tode des einen oder anderen Kontrahenten enden mußten. Das, was ihn daran fesselte, war vor allem die Intensität des Streits, die Stärke von Angriff und Widerstand. In seinen frühen Gedichten verkörperten die Bäume, die zeitlebens wohl sein liebstes Lebenssymbol waren, den masochistischen Heroismus der großen Einzelnen, die so hoch wie möglich über die anderen Bäume im Walde hinauswuchsen, um ihre angeborene Kraft im Kampf mit den Herbststürmen²⁶ oder mit einem unerbittlichen Vogelschwarm²⁷ auf die äußerste Probe zu stellen.²⁸ Ohne die Stürme oder den Schwarm von Geiern, deren tödlicher Macht die Bäume am Ende doch erliegen müssen, könnten solche reckenhaften Gestalten das volle Maß ihrer Kraft nicht ausschöpfen. Aus der Not hat Brecht nicht nur eine Tugend, sondern sogar einen abenteuerlichen, oft selbstzerstörerischen Spaß zu machen verstanden, sowohl in der Dichtung als auch im Leben: „Das Leben als eine Leidenschaft. Ich betreibe das so. Es liegt auf der Hand, daß sie mich zugrunderichtet“ (BFA 26, 275).

Andererseits hatte Brecht von früh an Verständnis für eine ganz andere, unheroische Haltung zu Leben und Tod: Aus der Sicht des „Schweins“ Kragler, der soeben der Gefahr sowohl des physischen als auch des emotionalen Todes (als „Gespenst“ gegenüber Anna) entronnen ist, stellt das „große weiße Bett“ eine greifbare Wirklichkeit dar, die für ihn viel wichtiger ist als das romantische „Theater“ des Todes auf den Barrikaden für eine Revolution, an die er nicht glaubt. Auch Garga erweist sich am Ende als der Stärkere, indem er sich der „schwarzen Sucht des Gehirns: siegen“ (BFA 26, 249) entzieht und dem Kampf mit Shlink einfach den Rücken kehrt. Sich ans banale Leben klammern, solange es irgend ging, jede lebensbedrohende Romantik verwerfen, egal wie sie begründet sein mochte: auch das war eine Strategie, wenigstens sein Teil vom Leben zu bekommen, ehe man vom Meister Tod geholt wurde. Brechts Verständnis dafür war aber mit Ungenügen und sogar mit etwas Verachtung untermengt: Kragler „torkelt“ zornig herum,

ehe er als „Schwein“ heimgeht; die Anpassungsbereitschaft Galgeis bedenkt Brecht mit dem sarkastischen Kommentar, „Hier lebt der Esel, der gewillt ist, als Schwein weiterzuleben. Die Frage: Lebt er denn? Er wird gelebt“ (BFA 26, 223); Garga schließlich schaut auf den zerstörerischen Kampf gegen Shlink mit Bedauern zurück: „Das Chaos ist aufgebraucht. Es war die beste Zeit“ (BFA 1, 497).

In späteren Jahren ließ Brecht den Lebensbaum gelegentlich zur unheroischen Gestalt eines vernachlässigten, kaum noch erkennbaren Pflaumenbaumes hinter einem Gitter auf einem Hof verkümmern,²⁹ aber auch hier handelt das kleine Gedicht von einem Kampf auf Leben und Tod, und das Prinzip des starken Gegensatzes beherrscht immer noch das poetische Bild. Allerdings zog Brecht nun die Methode des „understatement“ der melodramatischen Überzeichnung vor, aber das spätere Gedicht verdankt seine rhetorische Wirkung immer noch der lauernden Präsenz des Todes in den ungünstigen Lebensbedingungen, welche das potentielle Aufblühen des eingegitterten Pflaumenbaumes fast gänzlich verhindern. Ob früh oder spät, Brecht hat es verstanden, das mit der Betrachtung der Vergänglichkeit verbundene Pathos seinen künstlerischen und ideologischen Absichten dienstbar zu machen.

Neben der masochistischen Komponente³⁰ hatte die künstlerische Meisterung des Todes beim jungen Brecht auch eine sadistische Seite. Immer wieder machte er sich geradezu zum Vollstrecker des Todes, und zwar oft mit unverhohlener Lust an der Arbeit. Das „Galgei“-Projekt, zum Beispiel, aus dem sich schließlich *Mann ist Mann* herauskristallisierte, nannte er mit Recht ein „Lustmordspiel.“³¹ Die Komik des fertigen Stückes ist tatsächlich von grausamer, nahezu tödlicher Art: Galy Gay muß sein altes Selbst (samt Eheleben) begraben, um die bloße Haut zu retten; sein Verfolger, genannt Bloody Five, muß seine geschlechtliche Identität (durch Wegschießen seines Glieds) zur Strecke bringen; und die Soldaten, die Galy Gay hereingelegt haben, sehen am Ende den Tag kommen, wo „die menschliche Kampfmaschine“ sie alle noch umbringt. Die gleiche Lust an der Gewalt ist in der leichtfertigen Antwort der als Abwaschmädchen getarnten „Seeräuber-Jenny“ unüberhörbar, als sie gefragt wird, wie vielen Gefangenen der Kopf abgeschlagen werden soll:

Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!
 Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich: Hoppla!
 (BFA 2, 249)

Übrigens kommen die Frauen beim jungen Brecht, *pace* die Seeräuber-Jenny, keineswegs besser davon als die Männer, was die geradezu obsessiv imaginierte Begegnung mit dem Tod betrifft. Nicht nur läßt er seine Ophelia ertrinken, er läßt Gott sie vergessen, dann überläßt er die Leiche dem Flußgetier zum Fraß:

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich
vergaß
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst
ihr Haar.
Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.
(BFA 11, 109)

Der vergeßliche Gott in dieser imaginären Welt ist niemand anders als der Dichter selbst, dem die Auflösung des jungen Frauenkörpers, nach gehabtem sinnlich-sprachlichem Genuß, einen effektvollen, klanglich meisterhaften Mißakkord für den Schluß seines Gedichts liefert. In der „Erinnerung an die Marie A.“ läßt derselbe Artisten-Gott die Erinnerung an die „stille bleiche Liebe,“ die jetzt vielleicht das siebte Kind hat, ebenso rest- und gnadenlos verschwinden, um dann das Gedicht mit dem Bild der vergehenden weißen Wolke kühl-virtuos ausklingen zu lassen:

Doch jene Wolke blühte nur Minuten
Und als ich aufsah, schwand sie schon im Wind.
(BFA 11, 93)

In der Bleichheit jener Leiber ist ein doppeltes Wissen vereint, das sowohl das Appetitliche des noch zarten Fleisches enthält, als auch dessen kommende Verwesung im Tode. Die großen Dinge, meinte Brecht damals, sind immer „anrühlich, gefühlsmäßig nicht zu überblicken“ (BFA 26, 137). Damit hat er auf jeden Fall den eigenen dichterischen Umgang mit dem Tode in den Zwanziger Jahren sehr treffend charakterisiert.

Vom Jahre 1930 an erscheint die Gewaltanwendung bei Brecht stets nur als eine bedauerliche Notwendigkeit im Kampf gegen die Ausbeutung, als wohlbegründete Notwehr der Ärmsten der Armen:

Und auch die, welche ihnen sagen, sie könnten sich
erheben im Geiste
Und steckenbleiben im Schlamm, die soll man auch mit
den Köpfen auf das
Pflaster schlagen. Sondern
Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und
Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind.
(BFA 3, 224)

Ganz ist eine Spur von imaginärer Lust an der „notwendigen“ Gewalt und Tötung jedoch nicht verschwunden; man denke etwa an das Zersägen des Herrn Schmitt durch die Clowns Einser und Zweier im *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, oder an die arg havarierten Gestalten der drei Götter gegen Ende des *Guten Menschen von Sezuan*, oder an die Verurteilung des Lukullus. Wenn Ernst Bloch recht gehabt hat, ist im lustvollen Rachetraum der „Seeräuber-Jenny“ eine Vorwegnahme des späteren revolutionären Aufwaschens mit der Geschichte zu sehen.³²

Es gibt zwei weitere Begriffe, ohne die man, meines Erachtens, nicht auskommt, will man die Kontinuität in Brechts wechselnden Strategien zur Bewältigung des Todes erfassen. Der eine, ein durchgehender Bestandteil seines eigenen Vokabulars, heißt Größe. Der andere Begriff, den er allerdings eher vermied, heißt Transzendenz. Oft waren beide Begriffe, Größe und Transzendenz, eng miteinander verbunden. Mit der Transzendenz ist hier natürlich keineswegs die herkömmliche christliche oder sogar die vitalistische Vorstellung von Aufgehen im ewigen Leben der Weltseele gemeint, sondern sie ist im Sinne einer innerweltlichen, säkularisierten Auffassung von Selbstübersteigerung zu verstehen. Wer zweifelt, ob es nötig ist, vom Verlangen nach solcher Transzendenz bei Brecht zu sprechen, sollte einige jener frühen Stücke und Gedichte Brechts wieder lesen, wo die Vereinsamung, ja die gegenseitige Abschottung der Menschen voneinander thematisiert wird, wie in diesem:

Jeder Mensch auf seinem Eiland sitzt,
Klappert mit den Zähnen oder schwitzt [...]

Jeder Mensch in seiner Sprache mault
Und kein Mensch versteht es, was er jault. (BFA 13, 251)

Gegenüber einer solchen solipsistischen Lebenserfahrung mußte jeder Schritt in Richtung auf menschliche Gemeinsamkeit geradezu erkämpft werden.³³ Noch in *Mahagonny* fliegen Wolken und Kraniche, die zusammen ein Bild zweier Liebhaber darstellen, nicht mit-, sondern *nebeneinander* her, getrennt im Raum, wie sie eben durch ihre unterschiedlichen Naturen getrennt sind („Scheinen sie alle beide nur daneben“), so daß sie höchstens für ein kurze Spanne Zeit die Illusion der Gemeinsamkeit teilen dürfen:

Beide: So sind sie Liebende

Jim: Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?

Jenny: Seit kurzem.

Jim: Und wann werden sie sich trennen?

Jenny: Bald.

Beide: So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.³⁴

Die eingangs erwähnte Freude des Dichters an der Vorstellung von Amseln, deren Singen nicht er, sondern erst andere Menschen nach seinem Tode hören würden, ist ein Beispiel der angestrebten, in den frühen Jahren oft negierten Transzendenz, wie sie hier verstanden wird.

Neben der Liebe gibt es wohl keinen größeren Gegenstand für den Dichter als den Tod. Indem er sich des großen Themas annahm, hat Brecht sicherlich beabsichtigt, selber zu den Großen gezählt zu werden, die sich damit befaßt haben, und auf diese Weise an jener Art von Transzendenz teilzuhaben, die das Schreiben gewährt.³⁵ Der Autor „stirbt“ bekanntlich in der Schrift, welche seine Worte in die unendliche Kette der Intertextualität wieder eingliedert, aus der sie gekommen sind, aber durch die Schaffung einer

unverwechselbaren „Stimme“ kann er unter dem Druck des schließlichen Verschwindens wenigstens ein Simulakrum seines Selbst erzeugen. Durch die besondere Art seiner Worte kann auch das Spiel der intertextuellen Bezüge merklich geändert, ja sogar bedeutend bereichert werden. Brecht, wir haben es schon gesehen, war ein eifriger Leser und von früh an war sein Schreiben ein bewußter Dialog mit vielen Vorgängern, die ihm, was etwa die dichterische Behandlung des Todes betrifft, ein ungeheures Arsenal an Formen, Bildern und sprachlichen Mitteln zur weiteren Verfeinerung vererbten. Mit Brecht wiederum waren und sind auch die Zeitgenossen und die Nachgeborenen in einem vielseitigen, sich ständig weiterspinnenden Gespräch untereinander verknüpft.³⁶ So erfolgreich war Brechts Bemühen, eine bleibende Spur in der Textur der Schrift zu hinterlassen, daß er heute sogar am bloßen Kürzel „b.b.“ kenntlich ist.³⁷ Von bescheidenem Spurenverwischen kann da keine Rede sein, ganz im Gegenteil.

Brechts Wunsch nach innerweltlicher Transzendenz läßt sich auch an der Art erkennen, wie er den Tod in Beziehung setzte zu anderen Aspekten des öffentlichen Lebens. Schon 1913 identifizierte er sich gern mit den „Gewaltigen,“ die in der Geschichte ihren Abdruck hinterlassen:

Sie schreiten mit hartem Eisengesichte
Mit Augen hart wie Stein
Und einer Stirne marmorfein
Durch die Geschichte.

Sie gehen durch graue Nebeldichte
In den lohen Augen den Purpurschein
Von vergossenem Blut – doch gewissenrein
Schreiten sie zum Gerichte. (BFA 11, 12)

Die Beteiligung an einem größeren Ganzen, durch die das Leben des Einzelnen einen bleibenden Sinn gewinnt, blieb für Brecht zeitlebens eine wichtige Strategie, um den Tod zu meistern, aber die Formen, die dieser Wunsch nach Transzendenz annahm, waren sehr vielgestaltig. Als der Erste Weltkrieg begann, war es für Brecht allerdings ein Leichtes, diese schon vorgeprägte Haltung zu Härte, Macht und Größe in die Sprache und Ideologie des Opfers für das Vaterland zu überführen:

Das ist so schön, schön über all' Ermessen
Daß Mütter klagelos die Söhne sterben sehn
Daß alle *ihre* Sorgen still vergessen
Und um des Großen Sieg nun beten gehn. (BFA 13, 71)

Das, was der junge Brecht hier und in einer Reihe von ähnlichen Gedichten und Skizzen zum Ausdruck brachte, war im damaligen Verständnis durchaus vereinbar mit Sympathie für die weinenden Mütter hüben und drüben nach geschlagener Schlacht, wie er sie an anderer Stelle bekundete.³⁸ Das Leid negierte nicht den Sinn des Opfers, sondern es fand

erst einen rechtfertigenden, erhöhenden Sinn in ihm. Mit dem Begriff des gerechtfertigten Opfers hat Brecht auch in späteren Jahren, freilich mit wechselnden ideologischen Begründungen, operiert.³⁹

Als sich Brecht nach wenigen Kriegsjahren von der Ideologie des „teuren Kaufs“⁴⁰ immer mehr abwandte, verschwand das Bedürfnis nach Größe und Transzendenz nicht, sondern es nahm andere Ausdrucksformen an, die aber immer noch mit dem Tode verknüpft waren. So paradox es auch klingen mag, Brecht hat versucht, im allgemeinen Prozeß des Vergehens den Zugang zur gesuchten Transzendenz zu finden. Hier mögen solche Gedichte wie „Vom Klettern in Bäumen“ oder „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen“ zur Illustration dienen. In beiden Fällen wird die Akzeptanz der Vergänglichkeit zur Bedingung für die bewußt genossene Zugehörigkeit zum größeren Ganzen des langsam vergehenden und ständig sich erneuernden Lebens der Natur:

Es ist ganz schön, sich wiegen auf dem Baum!
Doch sollt ihr euch nicht wiegen mit den Knien!
Ihr sollt dem Baum so wie sein Wipfel sein:
Seit hundert Jahren abends: Er wiegt ihn. (BFA 11, 72)

Der Leib wird leicht im Wasser. Wenn der Arm
Leicht aus dem Wasser in den Himmel fällt
Wiegt ihn der kleine Wind vergessen
Weil er ihn wohl für braunes Astwerk hält. (BFA 11, 72)

Ob hoch im Wipfel des hundert Jahre alten Baumes oder im lauen Wasser liegend, kann der menschliche Körper auf diese Weise wenigstens die kurze Illusion aufkommen lassen, der Mensch transzendiere die Grenzen des individuellen Daseins. Dabei muß der Mensch allerdings *so tun*, als ob er wie ein Teil der Natur vom Wind der Vergänglichkeit wie ein Kind von der Mutter gewiegt werde oder „wie der liebe Gott“ in seinen Flüssen schwimme:

Man soll den Himmel anschauen und so tun
Als ob einen ein Weib trägt, und es stimmt.
Ganz ohne großen Umtrieb, wie der liebe Gott tut
Wenn er am Abend noch in seinen Flüssen schwimmt.
(BFA 11, 73)

Bestünde die „Hauspostille“ aus lauter solchen Vorstellungen, so hätte die Sammlung wohl kaum die Resonanz gehabt, die sie tatsächlich zeitigte. Der Erfolg verdankt sich vielmehr den vielfachen Spannungen und Gegensätzen in und zwischen den einzelnen Gedichten. Auf jene Wunschorstellung von der physischen Einheit mit dem Ganzen der Natur zum Beispiel antwortet in anderen Gedichten das harte, kalte Wissen um die Getrenntheit des Menschen von der Natur, zum Teil wegen des Bewußtseins schlechthin, zum größeren Teil aber wegen des Wissens um die individuelle

Sterblichkeit, das sich weigert, von lyrischen Beschwörungen der Einheit eingelullt zu werden. Die „Ballade von den Selbst Helfern“ bringt die Einwände wunderbar auf den Punkt:

Ihr Himmel verbleicht wohl schon?
Wie schnell es doch geschah!
Ihr Tag ist schon nicht mehr
Und sie sind noch da?

Sie wiehern wohl immer noch?
„Selbst hilft sich der Mann?“
Da weht sie ein Hauch an
Von der morschenden Tann:

Die trostlosen Winde wehn
Die Welt hat sie satt!
Und schweigend verläßt sie
Der Abend im Watt. (BFA 11, 69)

Das nächste Gedicht, „Über die Anstrengung,“ macht die Evolution, genauer die Entwicklung des menschlichen Geistes, für die nie wieder gut zu machende Entfremdung von der Natur verantwortlich:

Der Geist hat verhurt die Fleischeswonne
Seit er die haarigen Hände entklaut
Es durchdringen die Sensationen der Sonne
Nicht mehr die pergamentene Haut. (BFA 11, 70)

Und trotzdem ist Brechts Wille zur Meisterung der Vergänglichkeit, wenigstens in der poetischen Formgebung, immer noch am Werk in diesen kaltschnäuzigen Antworten auf die lyrische Verschmelzung mit der außermenschlichen Natur. Wer sonst hat jemals „satt“ auf „Watt“ so treffsicher gereimt?

Bis zum Ende der Zwanziger Jahre war es für Brecht nicht möglich, angesichts des Todes Größe und Transzendenz wieder in der Weise zu vereinen, wie er es am Beginn des Ersten Weltkriegs getan hatte. Die Größe des Individuums liegt nun vielmehr im Hinnehmen der harten Tatsache, daß alle Vorstellungen von irgendwelcher Art von Transzendenz bloße (Selbst-)Täuschungen sind. Noch in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929) läßt er den Holzfäller Jim Mahoney (selber ein Todbringer von Berufs wegen) als letztes Testament das Lied „Gegen Verführung“ singen; dann ruft Jim die Umstehenden auf, durch seinen „schrecklichen Tod“ von dem Verlangen nach Spaß und augenblicklicher Befriedigung sich *nicht* abschrecken zu lassen:

Laßt euch nicht betrügen!
Das Leben wenig ist.

Schlürft es in vollen Zügen!
 Es wird euch nicht genügen
 Wenn ihr es lassen müßt! ⁴¹

Die zurückbleibenden, weniger trotzig-heldenhaften Männer von Mahagonny scheinen allerdings keine Inspiration aus Jims Beispiel zu schöpfen. Stattdessen intonieren sie immer wieder mechanisch den Refrain: „Können einem toten Mann nicht helfen“ (ebda. 58-9).

Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, warum Brecht im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* und anderen Lehrstücken dem Sterben so viel Bedeutung beimaß, obwohl, wie er nachträglich behauptete, der geringe politische Nutzen des Themas solche Behandlung nicht verdient habe.⁴² Denn der Tod hatte in seinen Augen durchaus politische Bedeutung. Das hat er selber in jungen Jahren deutlich ausgesprochen, als er, nach Anhören eines Vortrags über den Sozialismus, auf Obst verzichtete und einen Wagen verlangte (BFA 26, 163) oder als er erklärte, daß er den Wunsch trage, „die Welt vollkommen überliefert zu bekommen. Ich wünsche mir alle Dinge ausgehändigt sowie die Gewalt über die Tiere, und ich begründe meine Forderung damit, daß ich nur *einmal* vorhanden bin“ (BFA 26, 118). Da das Wissen um die individuelle Sterblichkeit in Brechts eigener Erfahrung ein bedeutendes Hindernis für das politische Engagement darstellen konnte, war es nach 1930 unumgänglich, das Sterben irgendwie politisch einzubinden.

Auf den noch individualistisch ausgerichteten *Lindberghflug*, wo der erfolgreiche Flieger dafür bewundert wird, daß er den Mut und den Willen aufbringt, im Kampf mit dem Schlaf und dem Wetter durchzuhalten,⁴³ mußte also das *Badener Lehrstück vom Einverständnis* folgen. Hier ist eine kleine Gruppe von abgestürzten Fliegern auf die Hilfe anderer Menschen angewiesen, wenn sie den Absturz überleben wollen. Um die Hilfe zu erlangen, müssen die Flieger damit einverstanden sein, auf ihre kleinste Größe reduziert zu werden, d.h. ihre alte Identität abzugeben, ein „Nichts“ zu werden, ehe sie in die Menge aufgenommen werden und damit das lebensrettende Wasser erhalten dürfen. Der hartnäckige Einzelne, der sich weigert, diesen Anweisungen zu folgen, wird ins außergesellschaftliche Nichts verwiesen, d.h. er wird dem Tode überantwortet. Hier hat Brecht begonnen, den Tod wieder politisch nutzbar zu machen, und zwar nochmals durch dessen Verbindung mit den Ideen von Größe und Transzendenz. Im Leben der großen Menge sollte das Leben des Einzelnen nunmehr Sinn und Richtung erhalten und in der permanenten Revolution aller Dinge überpersönliche Dauer. Komplementär dazu mußte Brecht freilich den Versuch unternehmen, das Wissen des Einzelnen um die Endlichkeit seines Lebens mit den Erfordernissen des politischen Kampfes in Übereinstimmung zu bringen. Deshalb ist der Kampf, zu dem die meisten der *Svendborger Gedichte* ermutigen wollen, zwar ein Kampf um die Macht im Staat, aber er soll auch und nicht weniger als ein Kampf begriffen werden, den die „Niedrigen“ ausfechten müssen, um endlich ein wenig *Zeit für sich* zu gewinnen, Zeit, in der sie nicht nur „vom guten Fleisch“ essen sollen,

ehe sie von der Erde gehen, sondern sogar die Chance bekommen, „Nachzudenken, woher sie kommen und / Wohin sie gehen“ (BFA 12, 9).⁴⁴ Damit das geschähe, müßte aber „der lesende Arbeiter“ erst lernen, „nunmehr schlechtes Leben/ Mehr zu fürchten als den Tod“ (BFA 12, 27). Gerade darin lag aber für Brecht ein schwer zu bewältigendes Problem.

Am Anfang seiner Schreibkarriere hatte Brecht allerdings die Sache des Vaterlands als „das Große“ verstanden, und sich somit die Sache viel leichter gemacht. Für dieses „Große“ hatte sich der Einzelne zu opfern, wodurch es ihm möglich wurde, das vergängliche Selbst in der nationalen Gemeinschaft zu transzendieren und dem Tod einen höheren Sinn zu verleihen. Das Gedicht „Karfreitagslegende“ (BFA 13, 83) macht deutlich, wie sehr Brecht von Anfang an in überlieferten Strukturen dachte und daß er schon 1914 bereit war, solche biblischen Muster zum Zwecke der Überwindung des Todes abzuwandeln und deren Pathos politisch in den Dienst zu nehmen. Das gleiche Grundmuster, zusammen mit dem damit einhergehenden Pathos, hat er dann in säkularisierter Form im *Badener Lehrstück* wieder verwendet. Hier geht es nochmals um den symbolischen Vorgang von Tod und Auferstehung, aber wo einst „das Große“ der vaterländischen Sache den Einzelnen erhob, ist es erst das Aufgehen des Individuums im großen Chor und fortan „die dritte Sache,“ die Befreiung der Arbeiterklasse, bei der das Leben des Einzelnen in einem größeren Ganzen aufgehen soll.⁴⁵ So jedenfalls hat es die Rhetorik von Brechts agitatorischer Lyrik ab 1930 gewollt.

Den Erfindungsreichtum, mit dem Brecht biblische Muster der Transzendenz ideologisch und poetisch umfunktionierte, kann man sowohl an der *Hauspostille*, als auch an den *Svendborger Gedichten* studieren.⁴⁶ Beide Sammlungen beziehen sich, jeweils anders, auf eine teleologische, ja geradezu „eschatologische“ Zeitstruktur. Gemäß dem biblischen Vorbild soll die bisherige Welt (der alte Himmel und die alte Erde) in einem Kataklysmus untergehen, damit ein neuer Himmel und eine neue Erde entstehen. Am Ende der *Hauspostille* sieht der Dichter (in einem Wunsch- und Rachetraum) zwar solche Endzeit-Erdbeben kommen, aber das, was sie zurücklassen, ist nichts als eine leere Welt, wo der Wind der Vergänglichkeit ungehindert wehen kann:

Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurch
ging, der Wind!
Fröhlich machet das Haus den Esser: er leert es.
Wir wissen, daß wir Vorläufige sind
Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.
(BFA 11, 120)

Nach dem persönlichen und dem allgemeinen Kataklysmus wird es aber weder Himmel noch Hölle geben: „Ihr sterbt mit allen Tieren/ Und es kommt nichts nachher“ (BFA 11, 116). Gott kann die Männer von Mahagonny schon deshalb nicht zur Hölle schicken, weil sie „immer in der Hölle waren“ (BFA 11, 104). Der einzige Himmel, den es in der *Hauspostille* gibt,

ist der diesseitige, physische, von Wolken erfüllte, den Baal immer über sich weiß:

Und wenn Baal der dunkle Schoß hinunterzieht:
Was ist Welt für Baal noch? Baal ist satt.
Soviel Himmel hat Baal unterm Lid
Daß er tot grad noch genug Himmel hat. (BFA 11, 108)

Das biblische Muster von Weltende und Welterneuerung wird also *per negationem* zitiert, um eine ganz andere Botschaft der Endlichkeit und des intensiven Erlebens im Angesicht des Todes zu verkünden. Die sarkastischen Antworten, die andere Gedichte aus der *Hauspostille* auf das „Baal'sche Weltgefühl“ bieten, haben wir aber schon gehört. Also bleibt dem Dichter nichts anderes übrig, als dem alten Horaz'schen Prinzip (des „semper aequam mentem servare“) treu zu bleiben und möglichst seine Virginia nicht ausgehen zu lassen durch Bitterkeit.

In den *Svendborger Gedichten* bleibt die Weltsicht des Dichters zwar eine materialistische und diesseitige, aber das biblische Muster einer teleologischen Weltordnung wird nicht einfach, wie früher, negiert, sondern es wird gemäß der Marx'schen Vorstellung geschichtlicher Gesetzmäßigkeit neu interpretiert und in säkularisierter Form politisch nutzbar gemacht.⁴⁷ Die entscheidende Endschlacht—„das letzte Gefecht“ der „Internationalen“—die der bisherigen Weltordnung ein Ende machen soll, wird nunmehr ein Krieg zwischen den Klassen sein, in dem der Proletarier sich selbst befreien wird. Während die „Oberen“ von den „Niedrigen“ immer erwartet haben, daß sie „bis zum Jüngsten Tage“ (BFA 12, 25) die Kriege der Oberen ausführen würden, sieht der Dichter einen Tag kommen, wo der Proletarier allein für seine eigene Sache kämpfen wird:

Der Prolet steht Jahr und Tag im Kriege
In der großen Klassenschlacht.
Und er blutet und zahlt bis zu seinem Siege
Der ihn für immer zum Herren macht (BFA 12, 25).

Die Befreiung der „Sklaven“ aus der Knechtschaft (jetzt nicht mehr unter Pharaon in Ägypten natürlich, sondern im weltweiten Kapitalismus) wird nicht das Werk Gottes sein, den die Menschen *de profundis* anrufen, sondern es wird das Werk gerade derjenigen sein, die selber „in tiefster Tiefe“ leben:

Sklave, wer wird dich befreien?
Die in tiefster Tiefe stehen
Werden, Kamerad, dich sehen
Und sie werden hörn dein Schreien.
Sklaven werden dich befreien. (BFA 12, 23)

Die Speisung der Hungernden wird nun das Werk von Hungernden sein:

Komm zu uns, die Hunger leiden
Laß uns dir die Wege weisen.
Hungernde werden dich speisen. (BFA 12, 23-4)

Die Rache für erlittenes Unrecht ist nicht mehr dem Zorn Gottes vorbehalten, sondern sie wird von den Verletzten selber geholt:

Wer, Geschlagener, wird dich rächen?
Du, dem sie den Schlag versetzten
Reih dich ein bei den Verletzten
Wir in allen unsern Schwächen
Werden, Kamerad, dich rächen. (BFA 12, 24)

Die Transzendenz des individuellen Lebens wird also nicht im Heimgehen zu Gottvater gefunden, sondern sie wird durch Solidarität mit der Arbeiterklasse gewährt, in deren „großem Herzen“ Lenin auf immer „eingeschreint“ ist (BFA 12, 60), oder in den „Kohlen für Mike,“ „den Gestorbenen, aber/ Nicht Vergessenen,“ welche die Kameraden von der Eisenbahn seiner Witwe illegal zukommen lassen (BFA 12, 40-1), oder in der Tafel, die die Teppichweber von Kujan-Bulak anbringen um Lenin und ihr eigenes Werk zu ehren (BFA 12, 37-9). Selbst als Atheist und Materialist war sich Brecht nicht zu schade, das von der Bibel entlehnte sprachliche Pathos für neue Zwecke zu verwenden, wenn es half, die Arbeiter dafür zu gewinnen, ihr kurzes Leben im Kampf für „die dritte Sache“ einzusetzen.⁴⁸

Nach der Hinwendung zur politisch engagierten Dichtung war die Dialektik von Todesmeisterung und Zweifel bei Brecht jedoch keineswegs an ein Ende gelangt. Es besteht zum Beispiel ernstzunehmende Skepsis bei einigen Kritikern, ob Brechts Glaube an die geschichtsbildende Kraft des Proletariats mehr als bloßes rhetorisches Wunschdenken war.⁴⁹ War es tatsächlich plausibel zu erwarten, daß die meisten Menschen „ein schlechtes Leben“ mehr fürchten würden als den Tod? Daß die Einwilligung des jungen Genossen in die politische Notwendigkeit seines Verschwindens nicht bei jedem Menschen vorauszusetzen war, zeigen Brechts anhaltende Bemühungen um die sperrige Gestalt Fatzers, dessen Baal'scher Egoismus sich dem Willen der Gruppe störrisch widersetzt. Fatzter besteht zum Beispiel auf seinem Recht, nach Lust spazieren zu gehen, auch wenn es die anderen Kameraden und den Kampf gefährdet. Diesen Anspruch begründet er mit der Kürze seiner Lebenszeit:

Ist doch mein Leben kurz und bald aus und unter den
Gehenden
Werde ich nicht mehr gesehen. Selbst im Kampf muß ich
atmen
Essen und trinken wie sonst. Vielleicht dauert er ewig
Nämlich länger wie ich, und dann habe ich erschlagen
Überhaupt nicht gelebt. (BFA 10, 489)

Auf die Forderung, der Einzelne solle bereit sein, das eigene Leben für das allgemeine Wohl hinzugeben („Unglücklich das Land, das keine Helden hat“), antwortet im *Leben des Galilei* die Stimme eines halb nackten Menschen, dem man soeben die Folterinstrumente gezeigt hat: „Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat“ (BFA 5, 274). Die individuelle Sterblichkeit und Verwundbarkeit stellten mit anderen Worten immer noch ernsthafte politische Hindernisse dar, die nicht einfach wegzuwünschen oder wegzudenken waren. Brecht, ein kluger Überlebender wie sein Galilei, wußte selber, wie viele seiner Freunde während der Emigration um das Leben gekommen waren. Da er aber auch wußte, daß es die „Stärkeren“ sind, welche überleben, war er gelegentlich von Selbsthaß erfüllt, als er ihrer Schicksale gedachte.⁵⁰ Dabei hat Brecht wohl erkannt, wie viel von Fatzer in ihm selber steckte.⁵¹

Sowohl als persönliches wie auch als politisches Problem machte der Tod dem Dichter Brecht bis zuletzt zu schaffen. In „Orges Wunschliste,“ einem Gedicht, das erst 1956 bei der Überarbeitung der *Hauspostille* entstand, wünschte sich der Dichter „Von den Leben, die hellen./ Von den Toden, die schnellen“ (BFA 15, 298). Auf einer Wunschliste stehen in der Regel nicht Dinge, von deren Besitz man sicher sein darf, sondern solche, die man nicht hat, ja von denen man sogar fürchten muß, daß man sie vielleicht niemals haben wird. Ein „helles Leben“ kann man sich auf jeden Fall nicht einfach bestellen—und noch weniger einen schnellen Tod. Etwa zur gleichen Zeit arbeitete Brecht an der Übersetzung des „Poem[s] für Erwachsene“ des polnischen Dichters Ważyk. Die 13. Strophe lautet so:

Sie kamen gelaufen und schrien:
 Ein Kommunist stirbt nicht.
 Es kam niemals vor, daß ein Mensch nicht gestorben
 wäre.
 Nur das Andenken bleibt.

Je mehr der Mensch wert ist
 Desto größer der Schmerz nach ihm.

Sie kamen gelaufen und schrien:
 Im Sozialismus
 Tut dein wunder Finger nicht weh.

Sie verwundeten sich den Finger.
 Sie spürten.
 Sie zweifelten. (BFA 15, 308-9)

In seinen letzten Lebensjahren befaßte sich Brecht außerdem mit einem Gedicht des altschottischen Dichters William Dunbar, dem „Lament for the Makaris“ („Klagelied für die Gedichtemacher“) aus dem sechzehnten Jahrhundert. Das Gedicht, das die Gebrechlichkeit des Lebens und die Unentrinnbarkeit des Todes beklagt, hat den eindringlichen lateinischen

Refrain: „Timor mortis perturbat me.“⁵² Es ist vielleicht von Bedeutung, daß die Abschrift im Brecht-Archiv nur einige Strophen enthält, und zwar beginnt sie mit Dunbars zweitletzter Strophe, wo der Dichter erwartet, das nächste Opfer des Todes zu sein, da dieser bereits schon alle seine „Brüder“ hinweggerafft hat:

Sen he has all my brether tane
He will naught lat me lif alane;
On forse I man his nyxt pray be;
Timor mortis conturbat me.⁵³

Ob Brecht also letztlich den Meister Tod ganz gemeistert hat? Das scheint, wenn man das folgende kleine Gedicht, eins seiner letzten, liest, zumindest zweifelhaft:

War traurig, wann ich jung war
Bin traurig nun ich alt
So wann kann ich mal lustig sein?
Es wäre besser bald. (BFA 15, 295)

Anmerkungen

¹ Im dritten Buch seines *De rerum natura* („Von der Natur der Dinge“) sucht Lukrez die Todesfurcht mit dieser Argumentation zu bannen; siehe die Anmerkungen zum Charité-Gedicht in BFA 15, 498.

² Horaz, *Oden* II, 3, 1-2.

³ Das Bild, aus dem Jahre 1925 stammend, wurde im „Anhang“ der Erstaussgabe der *Hauspostille* abgedruckt; siehe die Anmerkung dazu in BFA 11, 323. Übrigens hat der Herausgeber der BFA den lateinischen Spruch mit den Worten „immer gleich dienend dem Verstand“ falsch übersetzt; die Übersetzung m ute lauten: „Stets einen gleichmäßigen Geist wahrend.“

⁴ Auch Horaz hatte erklärt, keine pomp se Grabstätte zu benötigen; siehe *Oden* II, 20, 21-24: „Compesce clamorem ac sepulcra/ mitte supervacuos honores“ („Man verzichte auf laute Klagen und auf die leeren und überflüssigen Ehrungen eines Grabsteins“).

⁵ Horaz, *Oden*, III, 30, 1: „Exegi monumentum aere perennius“ („Ich schuf ein Denkmal, dauerhafter als Erz“).

⁶ *De rerum natura* III, 838-842: „Sic, ubi non erimus, cum corporis atque animai/ discidium fuerit, quibus e sumus uniter apti,/ scilicet haud nobis quicquam, qui non erimus tum,/ accidere omnino peterit sensumque movere,/ non si terra mari miscebetur et mare caelo“ („Folglich, wo wir nicht sein werden, da sich die Teilung von Körper und Geist wird vollzogen haben, aus denen wir zusammengesetzt sind, kann gar nichts, was immer es sei, uns widerfahren noch unsere Sinne bewegen, die wir dann nicht sein werden, auch wenn sich das Land mit dem Meere vermischt und das Meer mit dem Himmel“).

⁷ Siehe das Gedicht „Der Rauch“ (BFA 12, 308). In unserem Zusammenhang ist es von besonderem Interesse, daß Brecht in diesem späten Gedicht den Rauch zu einem Symbol des Trostes macht, während er das Motiv an zahlreichen anderen Stellen eher als nur trauriges „memento mori“ verwendet, z.B. :„Unter unsern Städten sind Gossen/ In ihnen ist nichts, Und über ihnen ist Rauch/ Wir sind noch drin. Wir haben nichts genossen/ Wir vergehen rasch/ Und langsam vergehen sie auch“ (BFA 2, 338); „Ihr vergeht wie der Rauch/ Und die Wärme geht auch“ (BFA 6, 24); „Siehe den grauen Rauch/ Der in immer kältere K lten geht: so/ Gehst du auch“ (BFA 6, 192). Das späte Gedicht ist komplexer und dadurch poetisch aussagekräftiger, denn nun ist es ausgerechnet die Vergänglichkeit des fragilen menschlichen Lebens, die es dem Dichter so teuer und so tröstlich macht. Die teilnehmende Wahrnehmung des allgemeinen Schicksals vermag nun offenbar den Horizont des einzelnen Sterblichen zu transzendieren.

⁸ Vor allem macht das Gedicht „Besuch bei den verbannten Dichtern“ deutlich, wie stark Brechts Wunsch war, wenigstens im Werke weiterzuleben. Im Gedicht erleichtet nämlich der Ankömmling, als er vom Schicksal der „Vergessenen“ erfährt: „Ihnen wurden nicht nur die Körper, auch die Werke vernichtet“ (BFA 12, 35).

⁹ Vgl. Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Kapitel 6, „Schnee,“ *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hrsg. von Peter de Mendelsohn (Frankfurt am Main: Fischer, 1981), S. 695. Obwohl Brecht und Mann seit den Zwanziger Jahren auf gespanntem Fuß miteinander standen, haben sich beide „praeceptores Germaniae“ auf die gleiche Tradition und Problematik bezogen. Zu ihren gemeinsamen Wurzeln in der Dekadenzproblematik der Jahrhundertwende siehe Jürgen Hillesheim, „Ich muß immer dichten“: *Zur Ästhetik des jungen Brecht* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005), S. 35-40.

¹⁰ „Besiegt zu werden, das ist keine Schmach/ Doch Schand ist’s, sich besiegt zu geben“ (BFA 26, 19). Brechts Verständnis für die Welteroberer, die wegen des Verlusts einer Pfeife Selbstmord begehen (BFA 26, 289), macht jedoch deutlich, wie versucherisch die Option des Sich-Besiegt-Gebens ihm manchmal erschien.

¹¹ „Herr Brecht lief meistens mit seinem Schopenhauer unterm Arm herum.“ W. Frisch und

K.W. Obermeier, *Brecht in Augsburg* (Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1975), S. 114.

¹² Die neueste Untersuchung über die Bedeutung Nietzsches für den jungen Brecht findet man bei: Jürgen Hillesheim, *„Ich muß immer dichten“: Zur Ästhetik des jungen Brecht*.

¹³ Beim Nachdenken über den Ursprung des Tragischen hatte sich für Nietzsche die Frage gestellt, ob nicht der Pessimismus der alten Griechen einen ganz anderen Charakter als bei den modernen, dekadenten Europäern gehabt habe. Er fragte sich, ob es nicht einen „Pessimismus der Stärke“ gebe: „Eine intellektuelle Vorneigung für das Harte, Schauerliche, Böse, Problematische des Daseins aus Wohlsein, aus überströmender Gesundheit, aus Fülle des Daseins? Gibt es vielleicht ein Leiden an der Überfülle selbst? Eine versucherische Tapferkeit des schärfsten Blicks, die nach dem Furchtbaren verlangt, als nach dem Feinde, dem würdigen Feinde, an dem sie ihre Kraft erproben kann? an dem sie lernen will, was ‚das Fürchten‘ ist?“ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, Werke III/1*, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari (Berlin: Walter de Gruyter, 1999), S. 6 (im folgenden: GdT). Die Übereinstimmung mit der Haltung des jungen Brecht zum Leben könnte kaum deutlicher sein.

¹⁴ Nietzsche verstand die alten Griechen als „jenes so reizbar empfindende, so ungestüm begehrende, zum Leiden so einzig befähigte Volk“ (GdT, 32). Mit der Erfindung des Götterlebens auf dem Olymp „kämpfte der hellenische ‚Wille‘ gegen das dem künstlerischen korrelative Talent zum Leiden und zur Weisheit des Leidens“ (GdT, 34); auch mit dem Satyrchor tröstete sich „der tief sinnige und zum zärtesten und schwersten Leiden einzig befähigte Hellene“ (GdT, 52).

¹⁵ Siehe dazu W. Frisch und K.W. Obermeier, *Brecht in Augsburg*, S. 34: „Im Schülerbogen 1907/08 steht die Bemerkung: ‚Mußte vom 11. Juni bis 28. Juli im Bad Dürrenheim wegen Nervosität Heilung suchen.‘“

¹⁶ „Es ist sinnlos zu leben. Heute Nacht habe ich einen Herzkrampf bekommen, daß ich staunte, diesmal leistete der Teufel erstklassige Arbeit. Heute philosophiere ich wieder“ (BFA 26, 108).

¹⁷ Bis in die Mitte der Zwanziger Jahre hinein, wie die Tagebücher deutlich machen, neigte Brecht häufig zu Depressionen, gegen die er mit allen Mitteln ankämpfen mußte: „Was für eine unerhörte Anstrengung ist es mitunter zu leben; bloß das. Und bunte Lampions über seine Untergänge zu hängen. Wie böse ist das Leben und wie sehr verkommt man“ (BFA 26, 217); „Wieviel Sinn für Romantik ist nötig“ (BFA 26, 265).

¹⁸ Die Tagebuchnotiz zum Tode der Mutter zeugt von Schmerz und Zorn zugleich: „Meine Mutter ist gestorben am 1. Mai. Der Frühling erhob sich. Schamlos grinste der Himmel“ (BFA 26, 116). In den folgenden Monaten ging Brecht oft auf den Friedhof um Ruhe zu finden und der Stille im Hause zu entkommen (BFA 26, 127). Vgl. auch das „Lied von meiner Mama. 8. Psalm“ (BFA 11, 21-22), ein seltenes Bekenntnis persönlicher Schuld bei Brecht.

¹⁹ Siehe: Walter Brecht, *Unser Leben in Augsburg, damals: Erinnerungen* (Frankfurt a.M.: Insel, 1984), S. 350.

²⁰ Siehe dazu Hanns Otto Münsterer, *Bert Brecht: Erinnerungen aus den Jahren 1917-22* (Zürich: Arche, 1963), S. 81-2, sowie *Brecht in Augsburg*, S.12: „Nach 1918 zierte den Tisch ein Totenschädel, der auf einer großen Bibel lag.“

²¹ „Der Zweifler“ (BFA 14, 376).

²² Ein frühes Gedicht „Die Geige des Todes“ handelt von einem höhnisch lächelnden Faunsgesicht am Kopf einer Geige: „Wer es gesehen hat, der brachte es nie mehr aus den Augen“ (BFA 26, 43-4).

²³ Siehe Horaz, *Oden II*, 10.

²⁴ Allerdings war dieses Insistieren auf Intensität bei Brecht von psychologischer,

selbstkritischer Skepsis begleitet hinsichtlich der tieferen Wurzeln einer solchen Haltung. Eine ausführlichere Betrachtung solcher Widersprüche im Werk des jungen Brecht findet man in: Ronald Speirs, „Kalt oder heiß—Nur nit lau! Schwarz oder weiß—Nur nit grau! Melancholy and Melodrama in Brecht's Early Writing,“ in Stephen Brockmann et al., Hrsg., *Young Mr. Brecht Becomes a Writer: The Brecht Yearbook 3* (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2006), S. 43-61.

²⁵ Er spielte zum Beispiel mit dem Gedanken an ein Szenario, „Das sterbende Dorf,“ das zeigen sollte: „Was geschieht, wenn der Tod in eine Gemeinschaft von Menschen tritt. Da ändern oder besser, verschärfen sich die Charaktere. Da wandelt sich die Welt“ (BFA 26, 49).

²⁶ Siehe z.B. das Gedicht „Der Baum“ (BFA 13, 34-6). Die selbstbezogene Eigenart von Brechts damaliger „heroischer“ Auffassung von Leben und Tod ist nicht zu übersehen, vergleicht man dieses Gedicht mit seiner vermutlichen Vorlage, Stefan Zweigs Nachdichtung von Emile Verhaerens gleichnamigem Gedicht, wo das Leben des Baums erst in der Symbiose mit anderen Lebensformen Sinn und Berechtigung findet; siehe Emile Verhaeren, *Ausgewählte Gedichte*, Nachdichtung von Stefan Zweig (Leipzig: Insel, 1910), S. 120-122. Brecht lernte Verhaerens Gedicht im Jahre 1913 kennen.

²⁷ „Das Lied vom Geierbaum“ (BFA 13, 95-6).

²⁸ Vgl. den neulich erschienenen Aufsatz von James K. Lyon zu Brechts Behandlung der Baumsymbolik: „Auch der Baum hat mehrere Theorien: Brecht, Trees and Humans,“ in Stephen Brockmann et al., Hrsg., *Young Mr. Brecht Becomes a Writer: The Brecht Yearbook 31*, S. 155-69.

²⁹ „Der Pflaumenbaum“ (BFA 12, 21).

³⁰ Vgl. Carl Pietzcker, *Die Lyrik des jungen Brecht* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974), S. 215.

³¹ Brechts ursprüngliche Konzeption des *Galgei*-Stücks war allerdings brutaler als das schließliche Ergebnis in *Mann ist Mann*: „Man stutzt ihm die Füße, man kegelt die Arme aus, man sägt ihm ein Loch in den Kopf, daß der gesamte Sternenhimmel hineinscheint; ist er noch Galgei? Es ist ein Lustmordspiel!“ (BFA 26, 144). Erst im klassenkämpferischen Kontext des *Badener Lehrstücks* sollte diese grausame Vorstellung voll zur Geltung kommen.

³² Siehe Ernst Bloch, „Lied der Seeräuberjenny in der *Dreigroschenoper*,“ *Anbruch*, 11-3 (1929), S. 125-7, wo es heißt, „Man spürt den unstatistischen Hintergrund der Zeit. Auch das ‚Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin‘ hätte nicht seine süßen und gefährlichen Hintergründe, wäre kein revolutionärer Zustand in der Welt und der unterdrückte Mensch in jedem Sinn auf dem Marsch, sich zu konkretisieren.“

³³ Selbst eine intime Beziehung wie die zu Marianne Zoff bot keinen Schutz vor dem Gefühl der radikalen Vereinsamung: „Ich bin aufgestanden, wir schlafen nicht, die Marianne nicht und ich nicht, ich habe den Bademantel an, sitze auf dem Sofa, habe das Zittern in Armen und Beinen, die Einsamkeit bricht aus in mir“ (BFA 26, 234).

³⁴ *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1. Ausgabe (Wien: Universal-Edition, 1929), S. 32.

³⁵ Im „Tagebuch N°10“ notierte der fünfzehnjährige Brecht mit unverhülltem Stolz das Lob einer Frau Veeh, die er während eines Kur-Aufenthaltes kennengelernt hatte: „Ich habe das Gefühl, Eugen, als ob Sie noch einmal ein ganz Großer unseres Volkes werden würden“ (BFA 26, 67).

³⁶ Zur Nachwirkung Brechts siehe z.B. Karen Leeder, „Those Born Later Read Brecht: The Reception of ‚An die Nachgeborenen,““ in Ronald Speirs, Hrsg., *Brecht's Poetry of Political Exile* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), S. 211-40, sowie die neulich erschienene Anthologie: K. Leeder und E. Wizisla, Hrsg., *O Chicago! O Widerspruch!*

Hundert Gedichte auf Brecht (Leipzig: Transit, 2006).

³⁷ Zu den Komplikationen, die in der scheinbaren Bescheidenheitsgeste des Kürzels stecken, siehe Ronald Speirs, „Vom armen b.b.' —and Others,“ in Tom Kuhn und Karen Leeder, Hrsg., *Empedocles' Shoe: Essays on Brecht's Poetry* (London: Methuen, 2002), S. 41-52.

³⁸ „Moderne Legende“ (BFA 13, 73-4). Siehe auch den Aufsatz von Klaus Schuhmann, „Beim Wiederlesen der Kriegsgedichte des Augsburger Gymnasiasten Berthold Eugen (Brecht),“ in Stephen Brockmann et al., Hrsg., *Young Mr. Brecht Becomes a Writer: The Brecht Yearbook* 31, S. 106-21.

³⁹ Als Intensität für Brecht den höchsten Lebenswert darstellte, notierte er: „Man schont sich und stirbt daran. Man muß seinem Schenkel seinen Fuß opfern und seinen Schenkel seinem Kopf“ (BFA 26, 223); später, als es galt, die Revolution durch die Eliminierung des jungen Genossen zu retten, blieb der Gedanke derselbe: „Also beschlossen wir: Jetzt/ Abzuschneiden den eigenen Fuß vom Körper“ (BFA 3, 124). Zu dieser Frage siehe: Hans-Harald Müller und Tom Kindt, *Brechts frühe Lyrik* (München: Wilhelm Fink, 2002), S. 41f.

⁴⁰ Zu diesem Begriff, siehe J. P. Stern, *The Dear Purchase: A Theme in German Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

⁴¹ *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1. Auflage (Wien: Universal Edition, 1929), S. 54.

⁴² „Das Lehrstück erwies sich beim Abschluß als unfertig; dem Sterben ist im Vergleich zu seinem doch wohl nur geringsten Gebrauchswert zuviel Gewicht beigemessen.“ Zitiert nach Reiner Steinweg, *Das Lehrstück* (Stuttgart: Metzler, 1972), S. 26

⁴³ *Der Lindberghflug* (Wien: Universal-Edition, 1930).

⁴⁴ Für eine ausführlichere Behandlung der Endlichkeit des menschlichen Lebens als Politikum, siehe Ronald Speirs, „The Poet in Time,“ in Ronald Speirs, Hrsg., *Brecht's Poetry of Political Exile*, S. 190-210.

⁴⁵ Wie Jürgen Hillesheim überzeugend dargelegt hat, hat Brecht in der *Maßnahme* das gleiche Muster nochmals verwendet, aber mit sehr anderem Ausgang, denn der junge Genosse, unfähig sein individuelles Gesicht auszulöschen, erleidet „freiwillig die Passion, der, im Gegensatz zum Evangelium, keine Auferstehung folgt“; siehe J. H., „Bertolt Brechts Eschatologie des Absurden: Von der ‚Legende vom toten Soldaten‘ bis zur *Maßnahme*,“ in Stephen Brockmann et al., Hrsg., *Friends, Colleagues, Collaborators: The Brecht Yearbook* 28 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2003), S. 126.

⁴⁶ Vgl. auch Eberhard Rohse, *Der frühe Brecht und die Bibel* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1983), S. 281, sowie Hans-Harald Müller und Tom Kindt, *Brechts frühe Lyrik* (München: Wilhelm Fink, 2002), S. 24.

⁴⁷ Diese Tendenz zur politischen Umfunktionierung der Theologie hatte Ernst Bloch übrigens schon aus der Musik der *Dreigroschenoper* herausgehört: „Ein neuer Volksmond bricht durch die Schmachtfetzen am Dienstmädchen- und Ansichtshimmel. In diesem Schmalz hielt sich eine unsägliche Theologie“; E. B., „Lied der Seeräuberjenny in der *Dreigroschenoper*,“ *Anbruch*, 11-3 (1929), S. 125.

⁴⁸ In Brechts Nachlaß befindet sich ein „Lied der neuen Erde“ (BFA 15, 293-4), dessen Autorschaft jedoch leider ungesichert ist und von keiner geringeren Autorität als Elisabeth Hauptmann bestritten wurde. Ein möglicher Indiz dafür, daß das Gedicht tatsächlich von Brecht sein könnte, liegt darin, daß es mit der Vorstellung der „neuen Erde“ an der umfunktionierten Eschatologie festhält, die Brecht in den *Svendborger Gedichten* zu entwickeln begann. Auch wenn es nicht von Brecht stammen sollte, macht das Gedicht deutlich, daß er mit der Übertragung biblischer Vorstellungen auf die Marx'sche Geschichtskonstruktion keineswegs allein da stand.

⁴⁹ Im neuen *Brecht-Handbuch: Schriften, Journal, Briefe* (Band 4) (Stuttgart: Metzler, 2003) wird zum Beispiel argumentiert, daß Brechts Vertrauen in die geschichtsverändernde Macht der proletarischen Produktivkräfte nach 1934 nachließ oder wenigstens verstummte, „weil sich immer mehr herausstellte, daß diese ‚Produktivkräfte‘ nicht gegen Hitler zu mobilisieren waren“ (ebda., S. 265). Gleichzeitig war die anonyme Verwaltung der Produktionsmittel in der Sowjetunion unter dem Stalinismus „zur Ausbildung von Klassenbewußtsein“ nicht geeignet (ebda., S. 271).

⁵⁰ Siehe das Gedicht „Ich, der Überlebende“ (BFA 12, 125).

⁵¹ Vgl. die Überlegung Fatzers: „Der kranke Mann stirbt und der/ Starke Mann ficht/ Und der Stärkste ist der, der zurückkehrt“ (BFA 10, 487). Die gleiche Lebenshaltung wurde erstmals mit den nämlichen Worten in *Im Dickicht* verwendet (BFA 1, 398). Brecht kam sein ganzes Leben lang von dieser Problematik nicht los, denn im Selbstbehauptungsinstinkt des sterblichen Einzelwesens steckte ein gravierendes Problem für das politische Projekt der Weltveränderung.

⁵² Siehe die Blätter im Bertolt-Brecht-Archiv, BBA 1500/ 17-18. Für den Hinweis auf dieses Material habe ich Michael Morley zu danken. Dunbars Gedicht ist in vielen Anthologien schottischer Dichtung enthalten. Allerdings lautet der Refrain meistens, „Timor mortis conturbat me“ („Die Todesfurcht verstört und erschüttert mich“).

⁵³ *The Poetry of Scotland*, edited and introduced by Roderick Watson (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995), S. 101.

Der Verfasser möchte an dieser Stelle sowohl der British Academy wie auch der Internationalen Brecht Gesellschaft für die großzügige Unterstützung danken, die die Teilnahme am Augsburger Kongreß ermöglichte.

Archetypen oder Readymades? Einige Augenblicke am Tor des Todes in drei Brecht-Dramen

Dieser Aufsatz untersucht einige Augenblicke am Tor des Todes in drei wichtigen Theaterstücken von Bertolt Brecht: *Die Dreigroschenoper*, *Der gute Mensch von Sezuan*, und *Mutter Courage und ihre Kinder*. Die Untersuchung legt nahe, dass sich Brechts Behandlung des Todes in diesen Szenen wesentlich unterscheidet von derjenigen in klassischen Tragödien und sich dem Melodrama annähert. Mögliche Quellen für Brechts Behandlung des Todes in der damaligen Kultur werden ausfindig gemacht, und es wird argumentiert, dass die in der Literaturkritik gängige Ablehnung des Melodramas für ein Verständnis des Dramas nicht genügt.

This essay explores several moments at death's door in three major plays by Bertolt Brecht: *The Threepenny Opera*, *The Good Person of Sezuan*, and *Mother Courage and Her Children*. It suggests that Brecht's treatment of death in these scenes differs substantially from that of classical tragedy and is more closely related to melodrama. The essay examines a number of sources from contemporary popular culture that might have influenced Brecht in his treatment of these scenes, and it argues against the conventional condemnation of melodrama.

Archetypes or Readymades?

A Consideration of some Moments at Death's Door in Three Brecht Dramas

Michael Morley

Running at The Eugene O'Neill Theatre in New York in 2005/6 was a widely praised production of Stephen Sondheim's mix of Grand Guignol, Victorian melodrama, social satire and Revenge Tragedy, all combined with, and breaking the boundaries of, the conventions of musical theater—*Sweeney Todd*. Among the many chilling moments in the production was one, which prompted from the audience first a collective intake of breath, and then a laugh that stuck in the throat. After the despatch of one of the demon barber's customers, a cast member stepped forward with a bucket and poured from it a thick stream of red, obviously stage, blood.

It was a smart touch from director John Doyle, combining as it did a non-naturalistic sign with the recognition that the slitting of a customer's throat in a musical can be both shocking and ironic. But what is interesting about this moment, and why I have chosen it to introduce this look at what I have called "some moments at death's door" in selected Brecht plays, is not so much its "ironic" signing but the effect it has on an audience, and its, for want of a better word, theatrical genealogy.

For, as anyone who saw Peter Brook's original English-language production of Peter Weiss' *MARAT/SADE* will know (and any viewer of the film can check) this production detail accompanies the guillotining first of members of the lower orders, and then (when the stage blood changes to blue) of an aristocrat. I have no idea how many of the audience for *Sweeney Todd* were aware that a touch of not so much intertextuality but of reliance on a proven theatrical device was being paraded for them: but what is of relevance about this moment, and what links it to the instances I shall be considering from Brecht's plays, is the fact and manner of the audience's response to it. An archetype it most certainly is not; but equally certainly it might be seen as analogous to a sort of dramaturgical/theatrical readymade where a familiar, common-place object is deployed and/or modified in such a way that basic, overlapping responses from a viewer/audience are evoked.

Inevitably, an archetype can move into the realm of the cliché; and it is the shifting boundaries between these two, along with the degree of "knowingness" on the part of the writer which also makes up a significant component in the discussion of dramatic moments and their realization in theatrical terms that is the focus of this article.

First, however, I have selected for consideration a "moment at death's door," in which an archetype and its representation are subjected to an ambivalent examination. Robert Altman's film *The Player*, a satirical

dissection of Hollywood, its various executives and hangers-on of both sexes, its performers, writers and the system which sustains them, ends with a sequence which plays with one of the stand-bys of gangster/prison films: the execution of a central character, in this case played by Julia Roberts. All the essential ingredients for such a sequence to work with an audience are deployed: the deliberate preparation of the heroine for her encounter with the gas chamber, the sombre depiction of the incidental players—both her jailers and the witnesses to the impending execution, the procession to the chamber, the cutting back and forth between this and the phones which she, her supporters and the audience hope will ring with the last minute reprieve.

But the call does not come. She is strapped into the chair in the gas chamber, the suspense is screwed up still further, the focus shifting back and forth between her and her potential rescuer (Bruce Willis), the gas is introduced into the chamber, the call comes (is it too late?), he smashes the window to the chamber, releases her, carries her to safety, the cast and the audience celebrate the happy end and, as the credits roll, we the audience realize we have been watching the climax of the film-within-a-film, *Habeas Corpus*.

In this sequence¹ the general and universal aspects of an archetype (and alongside archetypal subjects such as birth, redemption and coming of age, death inevitably occupies an important place) are played on; and it is left to the viewer, to infer from the character Bonnie's response and the subsequent dialogue, that in the place of any unique and particular treatment of the situation, a standard, clichéd, tap-into-the emotions approach has been preferred.

Of course the dramatic context has some bearing on how we as an audience view and respond to a particular moment: but what I should also like to argue is that there are particular scenic images or moments related to archetypal dramatic situations which a playwright can use for both straightforwardly emotional **and** ironic purposes. Moreover, it is sometimes not all that easy to draw a clear dividing line between the two: it's rather like the audience registering a particular moment and responding "Yes," following this with a slightly less certain "No" and ending up with a sense of "Yes / No / No / Yes." Such an analysis of an audience's response is, to be sure, slightly simplistic and speculative (though it is, essentially, a breakdown of how irony can work). But while the overall thrust of a production can be determined by the director's view of a text's meaning and how this can be conveyed to the audience, I tend to go along with Tom Stoppard's view of the way theater functions when he observes: "Theatre seems to me, on the whole, to be a way of telling stories which are acted out for an audience and which mean pretty much what the audience thinks they mean."²

* * *

However, while the audience may decide for itself what the **overall** narrative may mean, the playwright knows s/he can rely on particular, stock stage incidents, plot details, even bits of business which will strike a familiar chord with an audience. A simple instance would be (as has often been noted): if a playwright mentions a gun, or places it on the sideboard in Act I, the audience knows it is likely to be used by the end of the play—either for serious purposes (as in *Hedda Gabler*) or comic effect (as in *Who's Afraid of Virginia Woolf?*). On such occasions, the writer might be said to be treading in footprints already made or, to paraphrase Jung, speaking in a voice stronger than her or his own—or maybe even speaking with two voices.

Take, for example, the sequence late in *Die Dreigroschenoper* where Macheath sets out on his walk to the gallows. Brecht and Weill are aware that Macheath is following a well-worn path at this moment in the drama, and know that the audience knows as well. But in the austere solemnity of the music that accompanies the procession there is little trace of overt parody. The rising semitone figure in the winds, underpinned by the off-the-beat drum roll, may seem basic, even simplistic: but the way it rises and falls, reinforcing the suspense, is far from clichéd. The parading of cliché comes in the immediately following chorus.

In the case of this sequence from *Die Dreigroschenoper*, the reference to previous, similar dramatic moments is conscious and probably obvious to most of the audience. But in the case of the next instance selected, the correction is not so immediately obvious. In Scene 3 of *Der Gute Mensch von Sezuan*, "Abend in Stadtpark," we find Brecht playing with a version of the "gun in the drawer or on the sideboard" noted above. The stage direction spells it out:

Ein junger Mann in abgerissenen Kleidern verfolgt mit den Augen ein Flugzeug, das anscheinend in einem hohen Bogen über den Park geht. Er zieht einen Strick aus der Tasche und schaut sich suchend um. Als er auf eine grosse Weide zugeht, kommen zwei Prostituierte des Weges.³

After a brief exchange with the two women, Yang Sun proceeds with his attempt to hang himself—only to be interrupted again by the two prostitutes and, later, Shen Te. Over the two pages of this scene, Brecht is playing with two basic dramatic ingredients: suspense (why is he trying to hang himself? And will he manage to?) and the collision of two major actions: Sun's is to hang himself, the prostitutes' is to find a customer and inadvertently, to interrupt his plans. But far from being unequivocally serious, this scene contains some of the basic elements of farce: one figure's monomania colliding with, and being comically interrupted by, mundane real life. With the arrival, however, of Shen Te, Brecht does shift the mood towards something more serious: her cry of "Oh" when she notices the rope suggests a real concern that Sun's intentions may be in earnest, and Brecht reinforces the darkening of the mood with the explicit stage direction "Es fängt an zu regnen."

Yet there remains something essentially incongruously comic about this moment, which is, after all, the set-up for the Yang Sun / Shen Te subplot. And it is hard to believe that Brecht was not consciously recycling a ready-made dramatic moment from another work with an Oriental setting—Gilbert and Sullivan's *The Mikado*:

- [Enter Nanki-Poo, with a rope in his hands.]
KOKO: Go away, sir! How dare you? Am I never to be permitted to soliloquize?
NANK. Oh, go on --- don't mind me.
KO. What are you going to do with that rope?
NANK. I am about to terminate an unendurable existence.⁴

Although there does not appear to be any direct evidence that Brecht saw the famous September 1927 production of the work, staged at the Grosses Schauspielhaus in Berlin, and probably (the sources are a little unclear on this) directed by the master of revues Erik Charel, with Max Pallenberg as Koko, the connection is obvious.⁵

The choice of this dramatic set-up allows Brecht to play with the most basic elements of theater: suspense, conflict, and the comic interplay of these. It's like a sort of dramatic shorthand where the author knows that an image, scenic tableau or theatrical episode will connect immediately with an audience. But what is important about this moment—and what relates to its function in the source-work—is that, unlike, say, the appearance on stage of a blinded figure led by another, or a figure in black holding a skull, it is closer to the world of melodrama and pantomime than of mythic drama.⁶

In the case of the next “moment at death's door” chosen for consideration—the build up to the death of Schweizerkas and its aftermath from Scene 3 of *Mutter Courage und ihre Kinder*—Brecht combines in the scene's dramaturgy elements both of the melodrama and of classical drama. To take the latter first: one of the principal features of Greek dramaturgy was that deaths took place offstage—a dramatic convention used to powerful effect not only by the Greek dramatists, but also by the French tragedians and even, on occasions, Shakespeare. In Scene 3 Brecht plays both with this and with more obviously melodramatic elements—Mother Courage's haggling, Yvette's running backwards and forwards between the two parties, the audience's own sense of suspense. The way suspense and our heightened awareness of “time rushing on apace” are incorporated into this sequence is reminiscent of nothing so much as the playing with suspense and the audience's anticipation so characteristic of the silent cinema (especially in the works of D. W.Griffith, but not only in these.) Just outside the frame an action is under way which we **hope** can be halted by what is taking place before our eyes: and it is this tension between the two fields of action that is first heightened by Yvette's rushing to and fro and then released with the volley of gunshots.

One of the best known examples of this dramatic effect is to be found in Sean O'Casey's *The Shadow of a Gunman*, where it forms the climax of the play. While a group of characters sit on stage engaged in pointless and witless conversation, their exchanges are counterpointed by the noise and commotion of an offstage raid by the Black and Tans, with naive, idealistic Minnie Powell caught up in it. And in the course of the scene, Mrs Grigson is running in and out, bringing information about what is happening offstage. The whole sequence builds to the final extended stage direction:

Explosions of two busting bombs are heard on the street outside the house, followed by fierce and rapid revolver and rifle fire.(....) A lull follows, punctuated by an odd rifle-shot. There comes a peculiar and ominous stillness....⁷

The tenor of O'Casey's dialogue and the way it is underscored by his stipulated sound effects tends to over-emphasize the melodramatic aspects of the scene, where Brecht adopts a more restrained approach to the essentially melodramatic situation.

This subdued, pared-back treatment of an almost prototypically melodramatic moment is even more evident in Brecht's depiction of Eilif's last moments in Scene 8. But I should like first to consider a parallel sequence from the American gangster thriller from 1938 *Angels with Dirty Faces*, directed by Michael Curtiz, and with a screenplay co-authored by John Wexley, with whom Brecht was later to work on *Hangmen also Die*. Like the segment from *The Player* which opened these illustrations, and the interlude from *Die Dreigroschenoper*, both the American model and Brecht's almost casual version are instances of the "walk to the scaffold" motif.

To contextualize the film excerpt, it is necessary to provide some of the basic plot details which have led up to the sequence under discussion: the priest (Pat O'Brien, his boyhood pal) has asked James Cagney's gangster, Rocky, not to maintain his tough guy persona to the very end, so that the slum kids to whom is a hero, won't elevate him to tough-guy martyr status. And so, by seemingly losing self-control (from beyond the frame we hear Rocky apparently breaking down at the last moments before his execution), he stays in control to the end. This corresponds to Eilif's maintaining control of his situation (though this may slip for a moment) and to his refusal to show any sign of weakness which would go counter to the image both he and others have of himself as a bold, if foolhardy warrior.

Now I would not wish to argue that the mood and function of the two sequences are identical. The Cagney sequence is the film's climax, and is treated as a significant set-piece by the *mise-en-scene*, choice of camera angles, the deliberate tempo and the music. But Brecht's treatment of a similar situation is almost as an incidental moment in the overall scene. The moment is significant for Eilif, his absent mother, and the play's thrust; but

by underplaying it, Brecht allows the impending death of Eilif to have an impact on the audience analogous to that captured by Auden in his poem "Musée des Beaux-Arts," where, as he puts it:

"The Old Masters...well...understood
(suffering's) human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or
just walking dully along."⁸

The cook and the Chaplain may not "turn...away/ Quite leisurely from the disaster" of Eilif's position, but as the scene shows, they and the soldiers, and Courage herself "(have) somewhere to get to and sail...on."⁹

By the end of the play, Courage also has somewhere to get to. But far from treating Katrin's death as something incidental in a scene, Brecht makes it the focal point of the final scene of the drama. However it is not Scene 11, with its presentation of Katrin's drumming and the shooting by the soldiers,¹⁰ that I'd like finally to consider, but the first part of Scene 12:

*Vor dem Planwagen hockt Mutter Courage bei ihrer
Tochter. Die Bauersleute stehen daneben. (...)*

MUTTER COURAGE: Vielleicht schlaeft sie mir ein.
Sie singt: Eia popeia (...)

*Sie geht und holt eine Blache aus dem Wagen, um die Tote
zuzudecken...¹¹*

The image of a parent grieving for a child can fairly be described as an archetype, occurring as it does in painting, fiction, poetry and drama; there are the numerous sculptural and pictorial *pietas*, depicting the mother mourning her son, and in drama, possibly the most familiar one is the entrance of Lear bearing the dead Cordelia.

But whereas there is a combination of grandeur and pathos in Lear's speech and the ensuing exchanges, there is only emptiness, loss and self-delusion in Brecht. Courage and Katrin are both literally (they are at ground level) and metaphorically reduced in stature: The fallen nobility of Lear is a long way from the shrunken and almost monosyllabic grief of Courage, which seems more mundane and ordinary. While both scenes are theatrical versions of what might be termed secular *pietas*, and as such can be relied upon to tug at an audience's heartstrings, there is, I think, a more immediate source for Brecht's image, which furnished the three crucial elements in the scene: the mother grieving for her daughter; the singing of a lullaby over her body; the spreading of a blanket over the body.

These he found years earlier in the American author John B. Colton's *The Shanghai Gesture* from 1926.¹² The play does not appear to have been translated into German, although the same author's adaptation

of Somerset Maugham's story *Rain*, was staged by Reinhardt in the 1920s, and is explicitly mentioned by Brecht in his essay "Weniger Gips!!!"¹³ But the incongruous figure of Mother God Damn (though spelt differently) is mentioned in the "Mandelay Song" from *Happy End*,¹⁴ and it may be that Brecht knew of the play via Elisabeth Hauptmann. And, with this, we are firmly back in the world of the melodrama:

[MOTHER GOD DAMN...takes from the table a long wide spread of yellow silk and stands as though to cover the dead girl. Her face works strangely. With a little moan she kneels and begins to straighten the huddled body... talking to the dead girl in little disconnected phrases.] (...)

Poor little Poppy ----- poor little Poppy! (...) Sleep -----
poor little Poppy ----- I will sing you – the cradle song -- I
sang when you were new and little in my arms -----
[She gathers the body in her arms and begins to croon a lullaby....]¹⁵

What do moments such as those discussed above tell us about Brecht's theater and its relationship with an audience? Back in 1946 in his book *The Life of the Drama* Eric Bentley suggested that "Brecht's Epic Theatre is an attempt to use melodrama as a vehicle for Marxist thought."¹⁶ That might be a slightly overstated case, but it remains a view worth considering. As he notes in his extended justification of the case for melodrama:

Melodrama is not a special and marginal kind of drama, let alone an eccentric or decadent one: it is drama in its elemental form: it is the quintessence of drama.¹⁷

The Brecht who expects his audience to critically examine issues, behavior, emotions and thoughts, and then chooses at moments of high drama archetypal or ready-made scenes which will inevitably, in the first instance, press emotional triggers in the viewer may be concerned with the *Umfunktionierung* of such moments. But he is also well aware that he cannot entirely control the audience's response, and that such traditional images are the essence of theater. He may have complained about the reviewers' and audiences' reaction to the Zurich production of *Mutter Courage*: but at the same time, when he himself in December 1940 refers explicitly to his own awareness of the "Niobe-Handlung"¹⁸ of the drama itself, he wittingly/unwittingly raises the issue I have tried to illustrate in this essay.

For, as Shaw once observed, "The drama has a far older and more consecrated apostolic succession than the Church itself."¹⁹ These moments at death's door and over the threshold may not be "consecrated," in Shaw's sense (though he is being deliberately, and ironically, provocative): but they are sure-fire instances of how the writer can rely on these, not for a clichéd or glib effect, but for a, in Shaw's terms, response "consecrated" by 2,000 years of theatrical tradition.

Notes

¹ All of the (now) written illustrations of segments from the various film and stage productions discussed in this article were presented as video examples at the Augsburg Symposium. In the transition from stage and screen back to page, such crucial performance-based similarities as dramatic rhythm, blocking and directorial focus are difficult to illustrate in verbal terms. As a result, many of the visual and performative links between the Brecht examples and those from other sources have been discounted.

² Tom Stoppard, "Pragmatic Theatre," in Robert B. Silvers, ed., *Doing It: Five Performing Arts* (New York: New York Review of Books, 2001), p. 1.

³ *BFA* 6, p. 204.

⁴ W. S. Gilbert, *The Savoy Operas* (London: Oxford University Press, 1963), p. 27.

⁵ The same basic dramatic situation—a character in the (somewhat melodramatic) depths of despair seeking escape at the end of a noose in a park—provides the starting point for the plot of film-maker Pierre Salvadori's recent comedy *Après Vous*. Here Daniel Auteuil's kind-hearted restaurateur saves Jose Garcia's sad-sack character from suicide, takes on responsibility for him and has to endure the latter's disruption of his personal and business life (along the lines of both *Boudu*, *Sauve des Eaux* and *City Lights*).

⁶ The links between the approach to story-telling and performance characteristic of the English pantomime and its affinities with Brecht's dramaturgy in plays like *Der Gute Mensch von Sezuan* and *Der Kaukasische Kreidekreis* is a topic that lies outside the scope of this paper but that could repay examination. In January 2006, together with the British theater publisher Nick Hern, who had previously, during his years with Methuen, overseen their edition of Brecht's works in English, I followed Brecht's and Eisler's example and undertook "sociological studies" by attending a performance of *Aladdin*. At the interval we simultaneously turned to each other and commented that the performance style and dramaturgy seemed rather Brechtian. An observation which probably warranted no further comment but for the fact that when we went backstage to talk to the star of the show, Simon Callow (author of, among others, biographies of Charles Laughton and Orson Welles), the first comment he made to us was that, from the actor's standpoint, would we go along with his sense we that the whole thing seemed rather Brechtian?

⁷ Sean O'Casey, *Collected Plays*, Vol. 1 (London: Macmillan, 1949), p. 145. The play was first staged in April 1923, published 1925.

⁸ W. H. Auden, *Collected Shorter Poems 1927-1957* (London: Faber, 1966), p. 123.

⁹ *Ibid.*, p.124.

¹⁰ There is another, earlier example, of an “Antikriegstrommlerin” that Brecht may have been reworking in his depiction of Katrin drumming to wake the town: Friedrich Hollaender’s *chanson* “Die Trommlerin,” made famous by Blandine Ebinger in the 1920s. It is hardly likely that Brecht would not have known the song, given that it was a highlight of Ebinger’s performances. cf. Karl Kraus: “Von allen spaeteren Antikriegsproduktionen...hat mir keine einen so starken Eindruck hinterlassen wie die >Trommlerin<.” Quoted in “*Blandine—*”: *Von und mit Blandine Ebinger, der grossen Diseuse der Zwanziger Jahre, der kongenialen Muse von Friedrich Hollaender* (Zurich: Arche, 1985), p. 87.

¹¹ *BFA* 6, p. 84-5.

¹² John B. Colton, *The Shanghai Gesture* (New York: Boni and Liveright, 1926).

¹³ *BFA* 21, p. 184-187.

¹⁴ *BFA* 13, p. 359.

¹⁵ Colton *op.cit.*, p. 255.

¹⁶ Eric Bentley, *The Life of the Drama* (New York: Atheneum, 1964), p. 214.

¹⁷ *Ibid.*, p. 216.

¹⁸ *BFA* 26, p. 450.

¹⁹ Quoted in Sean O’Casey, *Blasts and Benedictions* (London and New York: Macmillan and St. Martin’s Press, 1967), p. 82.

Jenseits des Todes: Brechts *Kriegsfibel* und die Nutzen der Tradition

Der Tod wird in der *Kriegsfibel*—ungeachtet ihrer Beschäftigung mit einem brutalen Krieg—zurückhaltend und indirekt behandelt. Das Werk gebraucht Schockeffekte oder Pathos kaum und ist eindeutig nicht dokumentarisch—trotz seiner Vorbilder und Materialquellen. Statt dessen erschafft Brecht gestische Bilder, die eine Analyse sowohl des politischen Kontexts des Krieges als auch der Aufgabe, die die Überlebenden erwartet, provozieren sollen. Gleichzeitig übt er Kritik an der Rhetorik der Pressefotografie—und darüber hinaus an der Ideologie der Vergegenständlichung überhaupt. So entsteht die *Kriegsfibel* als ein aus sorgfältig ausgewählten Bildern und Gedichten in auffallend schwierigem, gehobenem Stil konstruierter Zyklus, der eine intensive Beziehung zu literarischen und ikonographischen Traditionen aufweist. Das ist ein ambitioniertes Vorhaben, traditionelle Formen der Betrachtung von Leben und Tod einem anderen Zweck zuzuwenden, und sie auf eine neue politische Fragestellung auszurichten—nämlich wie aus der Verwüstung des Krieges heraus ein menschenwürdiges Leben zu führen sei. Gleichwohl deutet die Rezeptionsgeschichte des Werks darauf hin, daß dieses Vorhaben in unseren Tagen nur fragmentarisch nachvollziehbar ist.

The treatment of death is, for all its concern with a violent war, restrained and indirect in the *Kriegsfibel*. The work makes little use of shock tactics or pathos, and is decidedly not documentary—despite its models and the sources of its material. Instead, Brecht creates *gestisch* images designed to provoke an analysis of the political context of war and of the task that awaits the survivors. At the same time he undertakes a critique of the rhetoric of press photography—and, beyond that, of the ideology of representation. The *Kriegsfibel* emerges as a constructed cycle of carefully selected images and poems in a notably difficult and elevated style, with a strong relationship to the literary and iconographic traditions. It is an ambitious project, to divert traditional forms of reflection on life and death, and to turn them to a new political focus: how to carry forward a life worthy of a human being out of the devastation of war. However, the reception history of the work suggests that this project may be, from a modern perspective, only tentatively reconstructable.

Beyond Death: Brecht's *Kriegsfibel* and the Uses of Tradition

Tom Kuhn

Brecht's *Kriegsfibel* can seem both an obvious and also a rather odd place to talk about Brecht's attitudes to the literary and pictorial representation of death, for on the one hand it is, obviously, about war. And yet there are in fact very few images of the actual dead in its pages. What I want to do in this paper is to interrogate that reticence. At the same time, the analysis of the motif and problem of death allows me, I hope, to say some interesting general things about this important cycle.

Brecht lived at a bad time for premature and violent death in Europe. The two generations in the twentieth century into which it was most dangerous to be born a German, especially a German male, were his own and that of his first son, Frank (who was killed on the Russian front in November 1943). A glance at Brecht's plays, however, might suggest that, here at least, he was most concerned, not with death in war, but with that more optimistic alternative: survival. Kragler, Schweyk, Courage and Simon Chachava are all more or less lucky survivors of terrible wars. Yet the very fact of their escapes, as well as the many deaths of those around them, draws our attention back to what they themselves have narrowly evaded. Besides, as these characters emerge from conflict, so others are fitted out for more wars: Galy Gay in *Mann ist Mann*, Callas in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, and all the victims of Plume and Kite in *Pauken und Trompeten*. Many of the plays play out, as did Brecht's own life, against a background of war and destruction; meanwhile the poems, time and again, treat death and loss in war and conflict more directly. It is this counterpoint of violent death and scant survival (survival for what?) which provides the frame for the *Kriegsfibel* too.

Brecht's photoepigrams were composed and the *Kriegsfibel* cycle first compiled during the Second World War, and at a time when the poet was much concerned with the deaths of close friends and associates, as well as of his own son. Despite, or perhaps even because of, his distance in America from events in Europe, he was struggling to come to terms with losses that touched him closely. The poem "Die Verlustliste" (BFA 15, p. 43) is just one of the many traces of his efforts to process that experience in literature. At the same time, he was extremely preoccupied with the progress of the war itself. The pages of the *Journal* are full of the evidence of this concern. He scoured the newspapers and radio reports for information and, again, turned this to literary ends in such memorable poems as "An die deutschen Soldaten im Osten."¹ There are two poetic gestures which are particularly striking in what I suppose we have to call the "war poetry" of this period: first the imaginative effort to be with the soldiers at the front, especially the German soldiers ("Brüder, wenn ich bei euch wäre") and, second, the expression, very familiar also from his First World War

poems, of sympathy for the mothers of the soldiers, expressed for example in "Lied einer Deutschen Mutter" (BFA 15, p. 80). Both of these attitudes entail a serious confrontation with death and survival. In these aspects, the *Kriegsfibel* continues a pattern. It makes of course extremely prominent use of press reports of the war, in the cuttings on every facing page, and many of the poems speak with the voices of grieving mothers and of the combatants, on every side of the conflict. In several other respects, however, this is an exceptional and rather unexpected work in Brecht's oeuvre and in its particular wartime context.

1.

In his introduction to Teo Otto's collection of drawings *Nie wieder* in 1948 Brecht wrote:

Interessanterweise ist es nicht nur gefährlich, sondern auch schwierig, den Krieg wahrheitsgemäß darzustellen. Genügt es doch keineswegs, einfach aufzuzeichnen oder abzuzeichnen, was man von ihm sieht.²

In view of such characteristic comments about the deceptive nature of appearances and of a profound skepticism towards the documentary, which dates back to the 1920s (e.g. BFA 21, pp. 264-5), we should not be surprised to find that the *Kriegsfibel* is not at all a documentary of the war, despite occasional remarks to the contrary in the critical literature. I don't mean to deny that the reference to the real, which the photographs appear to guarantee, is important to Brecht's project. With one exception, the images are all taken from the contemporary news media—in that sense they are authentic.³ Nevertheless, as I am sure we can all readily agree, a naive document they are not. More surprising is how little they are a record of either the pathos or the horrors of war, although here again some commentators seem determined that they should be. Even Welf Kienast in his painstaking analysis makes the mistake of referring to the images as "Greuelbilder."⁴ The prospect of war is of course always disgusting. But this, despite its clear anti-war statement, is not a work which is obviously dominated by visual images of horrific violence or death itself. There are only eight pictures in the *Kriegsfibel* in which actual corpses are visible or partly visible and only two photographs of graves—that is out of a total of sixty-nine images.⁵ Grischa Meyer is currently undertaking a detailed study of the pictures of the *Journal* and the *Kriegsfibel* and their sources, and in particular he is looking at the context of the images that would have been available to Brecht as he scanned the news media of the time.⁶ This work establishes just how far Brecht deviated from a 'standard' portrayal of the war, or from documentary. Brecht's pictures are nearly all more constructed, more oblique, or more simply odd, than the general run of photographs of the war in *Life* magazine for example, although that is a source for many of

them. They include, after all, a topless African "beauty" (number 37) and a "sexy carrot" (41); and they scarcely parade the horrors of war such as they were very familiar to the general public of the time. In particular, although by the time he came to edit and reorganize the work for publication these were very much in the public domain, Brecht does not include any images of concentration camps.⁷ Nearly all war art and literature is more explicit in its representations of violence and of death: whether it be Bruegel's "Triumph of Death" (c. 1562) or Goya's "Disasters of War" (c. 1810-15), Kipling's *Epitaphs of the War* (1914-18) or August Oehler's anthology of Greek epigrams, *Der Kranz des Meleagros*.⁸ That last example is, I know, neither specifically about war, nor exactly as familiar as the others, but its place in the list will become clear.

For all of these, with their nice spread of dates, are artists and works in whom and which Brecht is known to have taken an interest; and they have been variously referred to in the critical literature on the *Kriegsfibel*.⁹ Kipling's *Epitaphs* in particular are often mentioned as a source for the form and style of Brecht's epigrams.¹⁰ However, as the title would imply, all of Kipling's short verses are written as literal epitaphs, that is as inscriptions for a grave, and all are "Rollengedichte," mostly conceived as the words *de profundis* of a victim of war. Brecht's early sketches, "Grabschriften aus dem Krieg des Hitler,"¹¹ and the "Gedenktafeln" at the end of the *Steffinische Sammlung* (BFA 12, pp. 99-100) are of course preliminary stages towards the composition of the *Kriegsfibel*, but by the time we come to the completed cycle itself, some years later, the picture looks rather different.¹² Brecht makes extensive use of the "voices" of his victims of war, but very few of them could be said to be speaking from the grave. Besides, Kipling's emphasis is clearly on the pathos of war—something which cannot be said of many of Brecht's photoepigrams or of the *Kriegsfibel* as a whole. The Greek epigrams are relevant here too, for it is very clear from the *Journal* that Brecht is engaging closely with Oehler's anthology of examples from classical antiquity, even to the extent of translating and adapting individual poems (25.7.40, 30.7.40 and 28-29.8.40). By the time of Meleager the epigram was no longer just an inscription for the dead or the explication of offerings for the gods, it had become simply a genre of short poem. Nonetheless, many of the examples which Brecht found here speak directly of the dead and of the instruments of war, in a way that most of the poems of the *Kriegsfibel* simply do not.¹³ There is a third inspiration which likewise makes for a pertinent comparison here. In 1926 Brecht recommended, amongst his six "besten Bücher des Jahres," Ernst Friedrich's shocking collection of documentary photographs of the First World War, *Krieg dem Kriege*. Friedrich's book was the first widely distributed collection of photographic images of the atrocities of the recent war. It contains some 200 pages, many of them of horrific photos of the war dead and injured, all presented in an apparently straightforward documentary style, as "das nüchtern-wahre, das gemein-naturgetreue Bild des Krieges."¹⁴ It is a work which is often cited as a possible model for the *Kriegsfibel*, above all of course because it is a collection of war photographs of which we know Brecht approved, and perhaps also because Friedrich refers to his own work as a "Kriegsbibel" (the words *Bibel* and *Fibel* are etymologically

related). The photographs in *Krieg dem Kriege* were gathered from all sorts of sources, not just from newspapers, but from amateur photographers of the war and from military and medical records. They not only make a very clear claim to documentary truth, they also try to look slaughter and horrific injury squarely in the eye.

Set against all his models and sources, Brecht's collection of poems and pictures appears indirect and restrained.¹⁵ In effect, Ernst Friedrich, like Goya and so many other anti-war protesters, makes do with the protest of a shocking picture and the caption "why?" Brecht's undertaking is very different.

2.

A particularly nice example of how Brecht side-steps visual representations of the dead in the *Kriegsfibel* is provided by photoepigram number 52. At first we might think, from the photographs alone, that these are corpses abandoned on the battlefield. Their awkward contortions, the grave-like holes, even the boxes provided by the picture frame, all contribute towards that impression. The dappled sunlight and apparent peace of the scene can even serve to underscore the horrible reality of death. But the caption corrects us: "Exhausted soldiers, who have spent a day and a half getting into position, are photographed by LIFE's George Silk as they snatch a brief nap in the sun," and Brecht's verse reads:

Die ihr hier liegen seht, gedeckt von Kot
Als lägen sie nun schon in ihren Gräbern, ach—
Sie schlafen nur, sie sind nicht wirklich tot.
Doch wären sie, nicht schlafend, auch nicht wach.

The voice here is not that of one of the participants, but rather the poet speaking to his readers ("ihr"), as he does increasingly towards the end of the cycle. The second line of this epigram is peculiarly attenuated and arrests our reading. It has six beats instead of the standard five of these poems (which are mostly in regular iambic pentameters). "Als lägen sie nun schon in ihren Gräbern, ach—" He might just as well have written, "Als lägen sie in ihren Gräbern, ach—" But the "nun schon" draws out the simile of this deathlike sleep and refers us back to those first impressions. At the same time it allows an emphasis to fall on the proximity of this particular sleep and death: the converse of "nun schon" is "noch nicht" and, although Brecht goes on to say they are "nicht wirklich tot," we are tempted to ask just how long these soldiers will avoid real death. Brecht is of course alluding in these lines to the brothers of classical antiquity, sleep and death, whom he may have known from Sophocles, or from Heine, or from numerous other sources in classical and more recent literature. His real point, however, comes in the final line ("Doch wären sie, nicht schlafend, auch nicht wach."). It is from their metaphorical sleep, which allows them to be exploited in what



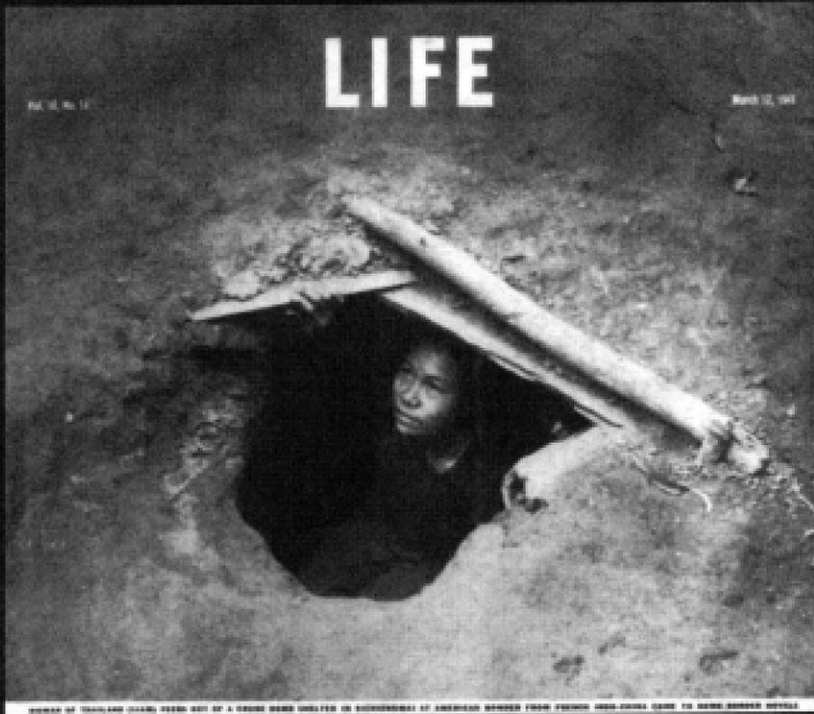
Abandoned soldiers, who have spent a day and a half getting into position, are photographed by LIFE's Frank M. Rowell as they wait to be dug out. The state of these the men is similar to others, who dropped down the day after the attack on the ground. While they are in some of the trenches about a mile away through which soldiers moved tomorrow in the night.

Die Ihr hier liegen schlief, gedeckt vom Kot
Als liegen sie nun schon in Ihren Gräbern, ach -
Sie schliefen nur, sie sind nicht wirklich tot.
Doch wären sie, nicht schlafend, auch nicht wach.

had become, to Brecht, an imperialist war, that these American soldiers truly need to be roused.¹⁶ So sleeping and waking become a variation on the theme of seeing and blindness which wends its way through especially the later pages of the cycle. The motif of seeing, and a complex play of illusion and revelation are central to the collection.¹⁷ At the same time, that allusion to the classical tradition is one of a whole skein of references which serves to situate the *Kriegsfibel* in a perhaps more sophisticated way than merely in relation to those overt sources and influences which I have already outlined.

This epigram also draws our attention to another feature of Brecht's treatment of death in the *Fibel*. He may avoid the obvious *images* of slaughter and suffering, but his *words* are full of death and of the fragile alternatives to death. The poems are stuffed with such verbs as: *morden, zerstören, töten, umbringen, umkommen, begraben, versenken...and leben*; and nouns: *Blut, Schlacht, Streit, Krieg, Tod, die Toten, Gräbern...and of course LIFE*. For the title of the magazine from which Brecht derived a great many of the cuttings plays its own role in this semantic field, especially in photoepigram number 42, which is taken from an inside title-page and prominently features the word "LIFE" above a photograph of a Thai woman peering out of a hole in the ground: "Is this 'life'?" the picture seems to ask—certainly it is not the "menschenwürdiges" life to which Brecht aspired.¹⁸ The poem accompanying the image takes up that idea of a life robbed of its human quality when it refers to this plainly recognizable and individualized woman, and to the many like her, as "es": "Daß es entdeckt nicht und getötet werde— [./..] Verkroch viel Volk sich angstvoll in die Erde." The expression makes it feel as if we are talking here about vermin—even if it is a certain community of vermin. The indignity of this life and the frightening proximity to death are again made very plain.

Both the woman's anxious gaze out of her improvised air-raid shelter and the soldiers' uncomfortable sleep in their foxholes are exploited for their metaphorical and *gestisch* qualities, for their capacity to gesture beyond the individual and the surface appearance and to imply a much larger social and political context. Since the early 1930s at least Brecht had been accustomed to collecting newspaper cuttings which had the potential to speak to him like this. Until now they had found a use in the development of dramatic scenes and theatrical moments. There are newspaper photographs in several of the archived folders of working materials for individual plays, so for example *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* or *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*.¹⁹ The *Kriegsfibel* photographs may seem at first rather different from these, but they have three aspects which relate them to Brecht's earlier work and to *Gestus*. Firstly, the *Kriegsfibel* is quite evidently a work that wishes to imply and engage with that larger socio-economic context, as all my examples will demonstrate. It does so, partly, by conferring on the poses and attitudes of the actors in these photographs a certain symbolic quality. Secondly, it is a narrative work, although that is an aspect sometimes overlooked by commentators. It is a deliberately composed cycle which, first of all, tells the story of the war, or of those parts of it which seemed important to Brecht



Daß es entdeckt nicht und gestöbt werde -
Denn in den Lüften rauften sich die Herrn -
Verkrach viel Volk sich angutvoll in die Erde
Und folgte ihren Kämpfen so von fern.

Kriegsfibel 42

at the time—not of course in a very linear fashion, but in that jerky Brechtian progress of suggestive juxtapositions, cross-connections and contradictions. And it is, further, a narrative of the lyric persona's understanding of the war, from fascist outrage to the continuation of capitalism by other means; from the satirically imagined words of the introductory image of Hitler ("Wie einer, der ihn schon im Schläfe ritt / Weiß ich den Weg") to the poet's own judgement on "das da": "Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch" (epigrams 1 and 69); from the voices of the fearful "arme Teufel" who bomb English cities in some of the early epigrams (15 and 18) to the distanced "Euch kennen, dacht ich" of the second to last (68). In these narratives the pictures take on that quality of tableaux, such as we know them from Brecht's theater work, almost self-contained scenes bearing a full burden of meaning in themselves and yet also disposed along a story-line.²⁰ Thirdly and finally, the pictures of the *Kriegsfibel* are also employed to make a conscientious and self-conscious critique of the medium of press photography itself.²¹ The inclusion of original captions and fragments of text which betray their origin, such as the title "LIFE" or the legend "WIREPHOTO" (39) reveal that purpose. And the poem of photoepigram number 12 makes this critique most abundantly clear. This picture shows a man just before death, being blindfolded before he is executed (at least I think that's what it shows—the picture is so grainy it's hard to tell), and the verse reads:

So haben wir ihn an die Wand gestellt:
Mensch unsresgleichen, einer Mutter Sohn
Ihn umzubringen. Und damit die Welt
Es wisse, machten wir ein Bild davon.

The decision of what images are ever made of this war, and then what images are circulated to whom and by what media, is directly addressed. In this case the choice is also significant because we are being shown, not the de-individualizing "industry of destruction" of modern warfare (BFA 23, p. 26), to which it is so difficult to formulate an aesthetic response, but the almost nostalgic "low-tech" execution of an individual (it could almost be Goya again). This particular photoepigram, and the work as a whole, then, give us a *verfremdet* image of the coverage of war in the news media, as an exercise in the "Wiederherstellung der Wahrheit" not just for those who are victims of war, but also for those who are otherwise subjected to these images.²² In short, I have been surprised how seldom the word *gestisch* features in the secondary literature on the *Kriegsfibel*. It can do a lot of work for us to explain the non-documentary nature of these images and the relationship between text and image.

3.

Ruth Berlau, Brecht's indispensable collaborator in the construction of the photoepigrams, argued in her preface to the first publication of the *Kriegsfibel* that photographs in the modern print media had become "wahre Hieroglyphentafeln" and that the poems would help the reader to decipher them, as a form of instruction in "die Kunst, Bilder zu lesen." Many since have pursued a similar line.²³ But Brecht himself spoke of the "Wechselwirkung" of the two subjective viewpoints represented in such a juxtaposition in rather more sophisticated terms (BFA 22.1, p. 578). For him, there was indeed an easy, all-too-easy way to read the pictures (and sometimes the poems too); the confrontation of the two was designed to make it *harder*, and to gesture, not towards some singular hidden "truth," but rather to a third self-aware subjectivity, that of the spectator/reader. Even in their original contexts, the photographs could hardly be said to be naively representing the truth about the world—that would be to disregard the sophistication of the propaganda machine and the anyway complex relationship of photojournalists to their material. Such are the complexities of any documentary. For Brecht in 1944 there would have been even less point in simply reiterating that documentary gesture. Besides, for Brecht it could not really work like that. The changed context alone already defamiliarizes the images and charges them with new potential, reveals them as documents not just of the real world but of an ideology and "Weltanschauung" too. As for the poems, they by turns reinforce and undermine these perceptions of the politics of representation by reference to alternative readings and, crucially, also to different models and modes of representation. The process is meant to be unsettlingly fluid, one might say dialectical. And the whole way the book is designed is calculated to ensure that there is no easy norm into which the viewer's gaze and attitude can relax. Every page requires a certain amount of work.

Photoepigram number 36 is a good example of how important the context in the cycle can be. Again, and typically, the image is of an individual victim of the war, although he is de-individualized to the extent that we see only his legs. This is a relatively simple example. The poem makes it plain that this is an ironization, even a deconstruction of the topos of the "fallen hero":

O Rausch der Kriegsmusik und Sturm den Fahnen!
 Mythos vom Hakenkreuzzug der Germanen!
 Am Ende handelte sich's nur um eins:
 Ein Schlupfloch finden! Doch du fandest keins.

This is a miserable and demeaning death in relation to the grandiose claims of the Nazi leaders. But we are not to crow over the defeated enemy (as the original newspaper context seemed to invite), rather, again in a typical gesture, Brecht addresses the dead man directly—"this German," as he is described in the newspaper caption, becomes "du" in the poem—and,

left in his recent flight across Libya, Rommel left behind many of his battered forces. From Allied attack this German valiantly dived for cover



O Bausch der Kriegsmaske und Sturm der Fahnen!
Mythos vom Hakenkreuz der Germanen!
Am Ende handelte sich's nur um ein:
Ein Schlupfloch finden! Doch du landest krüm.

despite the fact that we cannot see the man's face (that all-important signifier of individuality), our faltering sympathies are enlisted. This particular and sordid "sacrifice" is situated between a photograph of Rommel prematurely toasting victory and "dem Irreführer" (35), and that symbolic colonial "schöne Schöpfung" over whom the European powers are brawling (37). Its political context is thus made clear. There are, furthermore, important interrelationships between this photoepigram and two that come later in the collection. Six pages further on we have epigram number 42, the sheltering Thai woman about whom I have already spoken. Two people, one falling into and one peering out of holes in the ground: the parallelism is plain, the composition of the two photographs very closely matched—an undignified death and an undignified survival, a *gestisch* representation of the two sides of the coin for the victims of this war. The second striking relationship is with the image which was used as the front jacket of the first publication and which reappears towards the end of the cycle (as number 61). It is the common soldiers of the German army whom we are again invited to contemplate as victims, and the relationship is set up by the repetition of that one word, the "Schlupfloch" which they have all failed to find. Again, the individual subject at the moment of the collapse of individuality is given a certain sort of fateful community.²⁴ These cross-connections within the cycle of course complicate our readings all the more.

In general terms, the flow of the cycle is also disturbed by the many voices the poems employ. Brecht puts words into the mouths of Hitler and of common soldiers, he lets the ruined cities speak up for themselves in the first person, he gives voices to nations and classes, and to the dead.²⁵ And, as well as all this, he also speaks as the poet, in the first person again, and addresses his readers and the subjects of the photos in the second person. It is an intricate weave of voices and perspectives.

There is one further general point which I should like to make here, and that is that the poems need to be taken more seriously as poetry than they usually are. This is not a simple, casual form; rather they are elaborate compositions, very conscious of poetic tradition. They may be short, but they are packed with ideas. Their syntax is often complex, their main clauses interrupted, their word order inverted. The expression may be strained and unusual, the tone expressly poetic, the allusions obscure. In short, Brecht is aiming here at a quite elevated diction, with frequent apostrophe and exclamations, "O" and "ach." The model of those classical Greek epigrams is significant. The difficulty of this poetry and the subtleties of the composition of the cycle have not been given much attention by commentators. They frequently take for granted a simple communicative impulse and skate over the obscurities and awkwardnesses. Some have written about the poems, perhaps seduced by the direct speech and the concrete and occasionally blunt vocabulary, as if they were in some popular, vernacular form. The editors of the *Berliner und Frankfurter Ausgabe* even talk of *Knittelverse*.²⁶ Nothing could be further from the truth. As I have said, these four-liners are mostly in regular iambic pentameters, with alternating or enclosed rhymes, and with just the occasional inversion of stress at the start of a

line, an irregular foot, or an extended line. By its very regularity, the metre sometimes struggles a little with the natural speech rhythms of a clause, thus underlining the formality and the elevated register of the whole enterprise. This was, by the way, the same metre as employed in those German versions of Greek elegiac distiches which Brecht had been reading. And I might add that this whole impression of a “high” literary form is also underpinned by the frequent internal rhymes, assonances, repetitions and chiasmic formulations which the verses employ, as well as by, amongst the more down-to-earth expressions, the occasional antiquated vocabulary, biblical-sounding formulation, classical allusion or direct literary quotation.

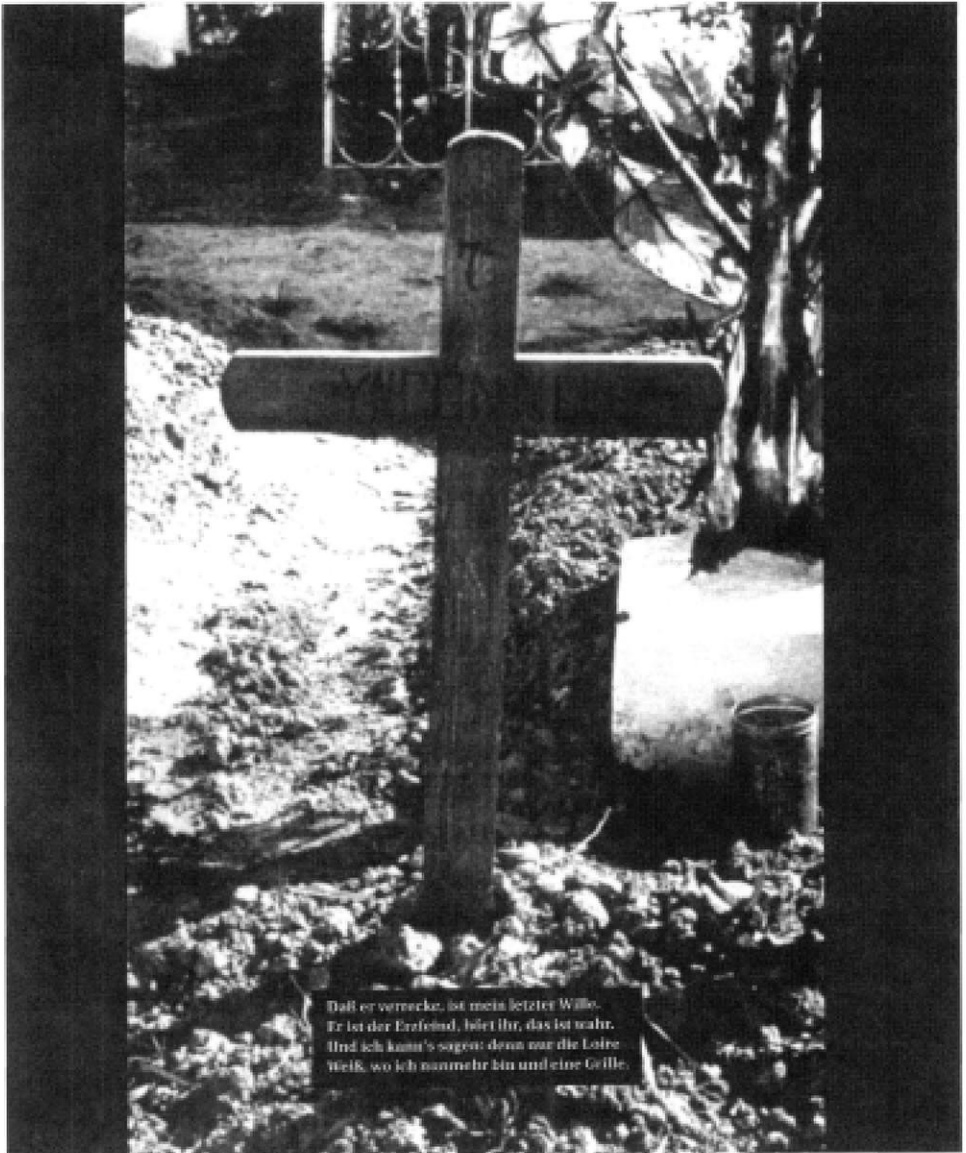
What I hope is beginning to emerge from this general discussion and these examples, is how this work—like so much of Brecht—communes, not only with those often mentioned sources, but far more generally with the tradition, including the literary and iconographic tradition of the representation of death. Reading the *Kriegsfibel* like this, it is scarcely surprising that it looks so un-documentary.

4.

Photoepigram number 10 provides a nice example from near the beginning of the cycle of the way one can read these poems and images against the tradition. Brecht here gives a voice to one of the dead, an unknown fallen soldier. The photograph is of a fresh grave.

Daß er verrecke, ist mein letzter Wille.
Er ist der Erzfeind, hört ihr, das ist wahr.
Und ich kann's sagen: denn nur die Loire
Weiß, wo ich nunmehr bin und eine Grille.

This is not the first of the dead of the cycle—Brecht has already referred to eight thousand drowned in the Kattegat—but here again he fixes on an individual. In her brief commentary Christiane Bohnert assumes what may seem obvious: that this is the voice of a German soldier who has recognized that Hitler is the “Erzfeind.”²⁷ But Theo Stammen is much more hesitant: for him this could be a French or a German soldier, and the “er” might refer to the war or to Hitler (one might extrapolate possibly even to “der Deutsche” or “der Faschismus”).²⁸ Although I think the simple assumption is confirmed by careful reading, we have to acknowledge that this verse has a little of the quality of a riddle—there is something for us to work out: who are “ich” and “er”? The newly dug grave in dappled sunshine makes it clear that this is a traditional epitaph, delivered with the voice of the dead soldier himself—the voice alone remains. Such sayings are traditionally both brief and sometimes a little mysterious. There are plenty of examples in Kipling's *Epitaphs* and in the Greek anthology that Brecht was reading. There are, however, two further mysterious details that commentators have tended not to mention. The Loire is better known for its beautiful landscape than for its battles, but the region



Kriegsibel 10

was indeed overrun in 1940 and perhaps it is significant that the Vichy/Free France border ran through it. This is the context in which the photoepigram was first composed; the poem (with different punctuation) was also one of the *Steffinische Sammlung* (BFA 12, p. 99). The Loire played a role again in the 1944 liberation, around the time when Brecht was compiling the photoepigrams into a cycle, and that may provide an additional, already historicized perspective for our readings of this particular piece. Then there is that odd "Grille" tacked on at the end so prominently. Crickets have often been associated (since Aesop and since the Bible) with mortality and with trivial chatter; but the principle association here seems to be different. In the Hellenistic epigrams collected by Meleager crickets appear singing over graves, and a more general association with the singer or poet is not uncommon.²⁹ So the thought arises, that the soldier's dangerous "secret" is not lost to oblivion in the flowing stream nor meaninglessly trilled by an insect that will anyway soon die; rather, there is hope that it may achieve poetic transmission along the major fault-line that ran through a hesitantly resistant France. The tradition of the epigram as epitaph is here given a new twist: the classical allusion helps us to develop a crucial significance of the poem for the living, rather than for the dead. For this dead soldier has a moment of anagnorisis denied to the fallen hero of number 36. He is able to make his death a dignified moment that is his own—as he recognizes a common cause. His testament is to be heard and passed on by an anti-fascist poet-cricket. The intricacies of this little poem are worth teasing out. At the same time they are not untypical of the collection as a whole.³⁰

Let us consider, briefly, a few of the other images of the dead from the *Kriegsfibel*. The more horrible images, although they do not dominate, are perhaps inevitably the more famous. Firstly there is the grisly *memento mori* of the burnt-out skull on the tank (number 44), which obviously also refers to a classical tradition of the representation of death and mortality. As if to underline that frame of reference, Brecht's verse invokes Hamlet's outburst at the graveside, before moving on to an economic analysis of war and its victims:

O armer Yorick aus dem Dschungeltank!
Hier steckt dein Kopf auf einem Deichselstiel
Dein Feuertod war für die Domeibank.
Doch deine Eltern schulden ihr noch viel.

Philippe Invernel has provided a wonderfully incisive reading of this particular photoepigram. It is not just an image of a horrible death but also—the skull having been set there as a trophy by US soldiers—evidence of a horrible ethical descent, reproduced with triumphant finality by first the photographer and then the magazine. Brecht's montage and brief funeral epigram intervene in these constructions of horror. He "breaks the morbid fascination which emanates from the document" itself, and "reintegrates the dead enemy into the human community." Again there is a moment of compassion, followed by that deft and direct fragment of a political analysis,

A Japanese soldier's skull is wrapped up
on a horned-out top tank by U.S. troops.
Fire destroyed the rest of the engine.



O armer Yorick aus dem Dschungeltank!
Hier steckt dein Kopf auf einem Dickschädel.
Dein Feuertod war für die Dornenbank,
Doch deine Eltern schulden ihr noch viel.

Kriegsibel 44

so that the contemplation of this image no longer has anything to do with the futility of human life, but may become the seed of a more productive train of thought, for this world.³¹ More precisely, this is no longer a reminder of mortality, but rather a spur to change the lot of the living.

Another pair of images, numbers 40 and 47, show us closely paralleled scenes of the American victor posing over his vanquished foe, one from the front, the other from the back, the one as it were with smoking gun, the other with that twentieth-century emblem of relaxed satisfaction, the cigarette. The pose has ancient models again, but the “props” here refer us to the modern world of gangsters and of their representation, above all in the movies, and the newspaper caption of 40 refers us to Hollywood. This was of course one of Brecht’s favorite sources for a critique of capitalism; and the war, above all in the Pacific, was, for Brecht, a capitalist war. As ever, there is a great deal one could say about both photoepigrams, but certainly one of the themes of these pictures, newspaper captions and poems is that of representation and performance.³² It is not the horror of war on which we are invited to reflect, but rather on the connections to that wider political context, and why we are being shown again just how these men stood and what they and their photographers thought they were illustrating. The use of the familiar pose, already “cited,” albeit probably unselfconsciously, by the American soldiers themselves, invites us once more to consider the function of such images and their roles in the lives of the living.

The “Singapore Lament” (number 39) is another famous image, our reading of which could begin similarly with the recognition of a traditional model of the representation of death and mourning, this time from the Christian rather than from the Classical or the Hollywood albums. For here we have an agonizingly frustrated *Pietá*, with painful emphasis on the distance between what we presume is the mother and what we presume is her dead child. Again, Brecht does not permit us to expend very much emotional energy in sympathetic contemplation.

O Stimme aus dem Doppeljammerchore
Der Opfer und der Opferer in Fron!
Der Sohn des Himmels, Frau, braucht Singapore
Und niemand als du selbst brauchst deinen Sohn.

This epigram is clearly not just about this particular picture, and indeed it touches on many of the recurrent themes of the work as a whole in a typically tightly written verse and in characteristically elevated language. Our perceptions of the reality to which the photograph refers are immediately complicated by the poem. Our assumptions about perpetrators and victims—of whom an intensely pathetic example squats in the center of the picture—are disturbed. This is not just an empathetic lament. The perpetrators are also in their way victims of the war, forced to do this work “in Fron,” and so allied to their “Opfer” in a “Doppeljammerchor.” The significance of the picture is not that one woman is bewailing her child’s death, but that the world resounds with a chorus of “Jammer,” of which the

Singapore Lament



O Stimme aus dem Doppeljammerschmerz
Der Opfer und der Opferer in Fran!
Der Sohn des Himmels, Frau, braucht Singapore
Und niemand als du selbst brauchst deinen Sohn.

event pictured here is just a symptom and a symbol.³³ So the photograph is used, not passively to reflect grim reality, but to disclose a larger political context. The "Sohn des Himmels" is a typically oblique and ironic reference to the Emperor of Japan, the demi-divine Hirohito.³⁴ At the same time, the very fact of poetry recalls an alternative world of dignity and creativity that is in brutal contrast to the destruction apparent in the photograph: the howl of despair is opposed to the balanced iambic cadences of Brecht's "Stimme aus dem Doppeljammerchore"—and both can be taken to refer as much to his own voice, the poet observing this destruction, as to the bereft mother. In their mutually *verfremdend* interaction it becomes possible to re-read the poem as a document (of the poet's response to this image and this news item) and to look again at the picture as a formal as well as ideological construct (with qualities of balance, frame and symbolism). The photoepigram as a whole is not merely "geschichtsbedingt," but aspires by its critique to be "geschichtemachend," in the terms of Brecht's *Journal* note of 24 August 1940.

I am a little hesitant to talk of patterns. Each of these pages is constructed in a slightly different way, and the reading, contemplating eye is deliberately not permitted to settle into a single easy mode of consumption. Nonetheless, there are senses in which all of these fragments of traditional literary topoi and traditional iconographies are turned in similar ways: namely, towards a critique of representation and to the intimation of political arguments which may be of use to the living. So that literary forms are diverted from their more familiar functions, of lament for the fallen, of the celebration of the heroes, and of reflection on the brutal futility of mortal life. And even in the cases where the image alone is undeniably shocking, Brecht does not indulge that sense of shock, but moves on. I have suggested that Brecht's emphasis elsewhere is less on the dead than on the survivors of war and on what they do next. So it is here, most definitely in the cycle as a whole, but also, as I hope I have demonstrated, even in these few photoepigrams—and remember, it is only a few in the collection—which are so marked by violent death. The more appropriate response to those sleeping soldiers in the first image I discussed is not to think that they will soon die, but that they should for pity's sake wake up, be made to wake up, be made to see what they are participating in.

5.

So far I have been talking about the *Kriegsfibel* in what might be understood as Brecht's own terms, or at least in sympathy with the project as it was conceived and executed in the 1940s, but I should like to end with some reflections from a more contemporary perspective. These are prompted both by tendencies I have observed in the secondary literature and by my own unstable emotional and intellectual response to the work.

My first point is simple. The *Kriegsfibel* is a notably ambitious project, entailing after all the development of an essentially new genre, the

“photoepigram.” In a dialogue of 1939, which was published in Swedish as “Konst för Folket” (Art for the people), Brecht proposed an art form which would consist of a mutually interacting poem and picture, each of equal importance. His painter in the dialogue is anxious that the text might appear too feeble or be swamped by the picture, but his poet contradicts him confidently (BFA 22.1, pp. 582-3). In fact, the reception history of the *Kriegsfibel* suggests that the painter’s fears have been realized, to an extent. Time and again Brecht’s four-liners in this collection have been swamped by the oh so powerful pictures. It is the images we remember and not the verses; and the poems find themselves treated in the secondary literature as if they had a simple explanatory or “caption” function in relation to the photographs. Or critics assume a straightforward, or at least a single, model of the action between picture and text.³⁵ To that extent, one might think that the experiment has failed.

There is, moreover, another aspect of the *Kriegsfibel* which makes a reception in its own spirit difficult. There was a historical dimension to the work, even by the time Brecht compiled it. I have already mentioned the distance between the invasion of France and the liberation, between the first compositions in 1940 and the editing compilation in 1944. On the one hand, that distance, and the way the cycle alludes to the passage of time, are designed to give us hope. The photographs of the *Kriegsfibel* are no longer “news.” Welf Kienast has analyzed well the further historical dimension represented by the re-collection and publication of the epigrams in 1955, by which time, stated naively, fascism had been defeated and the socialist German state established. There was a new reason, not just to bewail the horrors of the past, but also to look to the future. Hence the image and poem chosen as the back jacket of the first publication; the photograph is of a lecture-theater and the epigram enjoins the students (and readers) not to forget: “lernt das Lernen und verlernt es nie!”³⁶ This multiple historicization, again typical of Brecht, is part and parcel of his tentatively optimistic vision of history, which could not of course be permitted to dwell on the morbid. Yet another layer is, however, added to this when we contemplate the cycle from our present-day perspective. By the time any reader looks at these images, the scene has changed. By the time we look at them, the world has changed. This seems to compromise that emphasis on the future and on the survivors. For we, almost inevitably, looking at some of the photographs of exhausted and battered soldiers (on the front cover, for example), ask ourselves whether they did not also die in the conflict. And we know what happened with the defeat of fascism and the triumph of socialism.

Quite apart from that particular history, it could also be argued that photography has such a quality anyway. Portrait photography is often associated in the theoretical literature with death. These are frozen moments from the past, in black and white, of people who, by now, at the beginning of the twenty-first century, are almost certainly dead. The photograph is all that remains of that life. Any reference to the passage of time, and there are plenty of those in this collection, also entails thoughts of the passage of life. Besides, it is not only the photographs that encourage such associations.

Poetry too—the epigram above all, as I have already remarked—has, as one of its most ancient functions, the task of lamentation for the dead and of celebration of heroic lives now passed. In the light both of our own historical distance from the Second World War, and of precisely the way in which the *Kriegsfibel* is embedded in traditions, it is worth questioning whether, however much Brecht tries to re-function his forms and to insist on the “diesseitig,” he is able to rescue his enterprise from that overwhelming odor of mortality.

It is indeed a precarious project, in brief, if I have got it right, to appropriate the traditions of the representation of and reflection on life and death, and to turn them to a new and political focus: the concerns of the living and of how to carry forward a life worthy of a human being out of the devastation of war. Is it still possible to reinvigorate that project? To steer against the powerful tide of sentimental, idealist, pessimistic and “merely” historical readings of Brecht’s cycle, and wrest back the *Kriegsfibel* for a more productive reading for our present?

After all, one can hardly fail to be struck by the shocking continuing and renewed relevance of the *Kriegsfibel*, namely to the wars of our own times. In that sense at least, it has not dated.³⁷ The burnt-out soldier’s head on the tank recalls similar images from the road to Basra in the first Gulf War; and the shattered combatants on the Eastern Front appear as universal soldiers. In the first place, however, this relevance does not seem to promote an optimistic or Brechtian reading. If such familiar echoes are read as analogies, then the *Kriegsfibel* may be reduced to that genre of protest represented by Goya’s *Disasters of War*—it may well be powerful, but it is also essentially pessimistic as it tends to imply that human nature, or the evil world—like it not—are simply like that. One might take this argument of “relevance” a step further: indeed, things have continued to get worse since Brecht’s time, so that, in the context of our contemporary sanitized images and media-managed wars, Brecht’s critique of representation and image control has more edge now than it had in 1944 or 1955. This book is more urgently needed now than it was in his own time. That is a terrible recognition. Again, however, it may tend to upset any unambiguously positive reception of the work. The failure of man to learn and the failure of the historical trajectory in which Brecht placed his faith make the work seem angry, but futile. The precarious project of generic invention and pedagogic re-functioning is in danger—at least intermittently—of collapsing in on itself. The *Kriegsfibel* can seem, in this light, a despairing epitaph for the victims and a furious indictment of the perpetrators and their henchmen, not just in the context of the Second World War but for all the many subsequent wars.

And yet: the relevance of the *Kriegsfibel* cannot be allowed to lie merely in analogy. Its targets seem familiar, not because of human nature or the evil world, but because of capitalism and imperialism. These are continuities, not analogies. Besides, there is an analytical method which the *Kriegsfibel* seeks to pass on. If we open ourselves up to that approach to political history (our own as much as his), the aesthetic objection about

the dominance of the images over the texts or the sentimental idealism of laments about the failure of the communist project may seem rather less significant. The work seeks to educate us about its own historical period, but more importantly, about how to view history in general: "lernt das Lernen!" And the future perspective remains: we may very reasonably aspire to change our own world, even if our tools will have to be different from Brecht's. Goya offers no explanations; Brecht offers us both explanations for his own time, and a method which we may strive to apply to our own. It is by no means a simple thing to assert this sort of reading, but if we can rescue even occasional fragments of such insights, that can be the significant and enduring achievement of this *Fibel*.

Notes

¹ Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei et al, in 30 vols (Berlin and Weimar: Aufbau, and Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987-2000) (henceforth BFA), 15, pp. 64-68, and compare *Journal*, 9.1.42.

² Teo Otto, *Nie Wieder: Tagebuch in Bildern* (Berlin: Volk und Welt, 1949). See BFA 23, p. 63.

³ They are mostly from Scandinavian and American newspapers and magazines, especially from *Life* magazine. Only image number 57 is “constructed”: the photograph of German helmets, which Brecht felt he needed to make the point of this particular epigram, is of props from the Berliner Ensemble collection (see e.g. BFA 12, p. 432).

For simplicity’s sake, the quotations from the *Kriegsfibel* are identified according to the numbers given to each photoepigram in BFA 12. In the first GDR edition (Eulenspiegel, 1955) and the West German imprint (Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 1978) both the pages and the images are unnumbered. The 1994 Eulenspiegel edition has the same numbering, but is an extended version including, as an appendix, other versions, and further excluded and related material. The order and numbering of the images in the English edition, *War Primer*, translated and edited by John Willett (London: Libris, 1998) differs importantly and includes in the main sequence some photoepigrams which were never part of the 1944 unpublished sequence or the 1955 publication (there is quite a detailed account of the genesis of the work and a concordance at the back).

⁴ Welf Kienast, *Kriegsfibelmodell: Autorschaft und “kollektiver Schöpfungsprozess” in Brechts Kriegsfibel* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001), p. 291.

⁵ I base these remarks on the sixty-nine photoepigrams of the original publication, although in fact there are no direct representations of death in the further twenty photographs of the “Anhang” of the 1994 edition.

⁶ This work is as yet unpublished, and I am grateful to Grischa Meyer for giving me some advance impressions of the results of his impressive research.

⁷ There is just one picture of Lion Feuchtwanger in internment in France (no. 13).

⁸ *Der Kranz des Meleagros von Gadara: Auswahl und Übertragung von August Oehler* (pseud. of August Mayer) (Berlin: Propyläen 1920).

⁹ The interest in Bruegel begins only in the 1930s; Goya’s series is first alluded to in a letter to Caspar Neher in October 1917 (BFA 28, p. 34); Kipling was a favorite of Brecht’s again from very early on; and for the Greek epigrams see below.

¹⁰ E.g. Anya Feddersen in her excellent piece on the *Kriegsfibel* in the *Brecht Handbuch*, ed. Jan Knopf (Stuttgart: Metzler, 2001) vol. 2, p. 383.

¹¹ This is the title of a typescript from 1940 which is preserved in the Brecht Archive (BBA 16/24-25). Compare also Feddersen, p. 383 and BFA 12, p. 411.

¹² Elsewhere too Brecht shows great interest in the form of the epitaph: e.g. BFA 11, p. 205; 13, pp. 177 and 403; and compare the contributions in this volume by Marc Silberman and Erdmut Wizisla.

¹³ The only commentator who has remarked in informed detail on Brecht’s reception of the Greek epigrams is Marion Lausberg in Helmut Koopmann (ed.), *Brechts Lyrik: Neue Deutungen* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999), pp. 163-198.

¹⁴ Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege* (Berlin: Freie Jugend, originally 1924 and 1926—in 1926 a second volume was issued and the first re-issued). I cite from the recent edition with an introduction by Gerd Krumeich (Munich: Deutsche Verlagsanstalt, 2004), which follows the same pagination as the first editions of the 1920s; here p. 5. Brecht

recommends the books in *Das Tage-Buch*, Berlin, 4 December 1926, p. 1799 (BFA 21, p. 176). I have written at greater length on this book and on Brecht's interest in it in an article on "Early Brechtian Perspectives on Photography" in *The Brecht Yearbook 31: Young Mr Brecht Becomes a Writer*, ed. Jürgen Hillesheim, pp. 261-283.

¹⁵ Of course there are other sources for the form of the *Kriegsfibel*, and for that combination of image and poem; but I am concerned here specifically with the treatment of violence and death in war.

¹⁶ This *Life* photo series is of the Italian campaign in May 1944, so there may be French soldiers here alongside the Americans.

¹⁷ The exhortation to "behold" is a common feature both of the *Kriegsfibel* itself and of the Greek epigrams which were amongst Brecht's models. When the first photoepigrams were published in the New York *Austro American Tribune* (February-June 1944) they were introduced as extracts from a work entitled *Und siehe, es war sehr schlecht*, an inversion of the refrain of God's contemplation of his creation in *Genesis*.

¹⁸ As in the *Journal* entry for 24.8.40.

¹⁹ The practice seems to have continued and intensified through the 1930s. An entry in the *Journal* of 1939 mentions "eine Mappe mit Fotos" (8.12.39) in a list of his (more valuable) possessions. By this time he had begun the practice of sticking photos and cuttings into this journal.

²⁰ I am thinking particularly of Barthes's reading of Brecht's epic theater in "Diderot, Brecht, Eisenstein," e.g. in Roland Barthes, *Image Music Text* (London: Fontana, 1977), pp. 69-78.

²¹ As Stefan Soldovieri comments, "the rhetoric of the newspaper photo is central to the conception." Soldovieri, "War-Poetry, Photo(epi)grammetry: Brecht's *Kriegsfibel*," in Siegfried Mews (ed.), *A Bertolt Brecht Reference Companion* (Westport CT and London: Greenwood Press, 1997), pp. 139-167 (150).

²² This is the title Brecht gave to an exercise in "re-writing" newspaper reports in 1934 (BFA 22, pp. 89-96). It has several times been invoked by critics writing on the *Kriegsfibel*.

²³ Dieter Wöhrle, to whose insights I am indebted, develops a version of this argument in "Von der Notwendigkeit einer 'Kunst der Betrachtung': Bertolt Brechts *Kriegsfibel* und die Gestaltung von Text-Bild-Beziehungen," in Werner Hecht (ed.), *alles was Brecht ist... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997), pp. 232-44 (pp. 237-8).

²⁴ Notice that in all the examples I have so far discussed we have images or talk of holes in the ground: there is a symbolic proximity between the individual and the dust to which there is an imminent threat of return. In the collection as a whole there is significant play of heaven/sky and earth/ground. See, e.g., the "Sohn des Himmels" of no. 39, below.

²⁵ This use of the first person is another common feature of the epigrams in Oehler's anthology.

²⁶ BFA 12, p. 414. And on this point compare Feddersen, p. 393. Ursula Heukenkamp, e.g., has also tried to insist on the simplicity of the language: " 'Den Krieg von unten ansehen': Über das Bild des zweiten Weltkrieges in Bertolt Brechts *Kriegsfibel*," *Weimarer Beiträge* 31 (1985): 8, pp. 1294-1312 (1304).

²⁷ This is the first extended treatment of the cycle: Christiane Bohnert, *Brechts Lyrik im Kontext: Zyklen und Exil* (Königstein/Ts.: Athenäum, 1982), pp. 235-85 (259).

²⁸ Theo Stammen, "Brechts *Kriegsfibel*. Politische Emblematisierung und zeitgeschichtliche Aussage," in Koopman (ed.), *Brechts Lyrik* (as note 14), pp. 101-41 (124).

²⁹ For example, one by Poseidippos in the collection Brecht was reading (*Der Kranz des Meleagros*, as note 8, p. 171) begins, "Die Grille, der die Muse gab zu singen." In

Chinese art and literature grasshoppers may also be associated with mortality, melancholy, autumn—although that does not seem particularly relevant here.

³⁰ Other readings than mine of course remain “active,” particularly those hinted at by the reclamation of that familiar vocabulary of xenophobia, “Erzfeind,” “verrecken.” Joachim Lucchesi sees the whole *Kriegsfibel* as a precise “Splitterwerk” in apt answer to the technology and rapidity of modern warfare, and notes the similarity of these “scharf auf den Punkt gebrachte Aussagen” to propaganda leaflets (*Theater der Zeit / Brecht Yearbook* 23: *drive b*: (Berlin, 1998), ed. Marc Silbermann, p. 162). My argument is steering in almost precisely the opposite direction. The complexity of these four-liners and their pictures forces us to *slow down* and to resist the propagandistic.

³¹ Philippe Invernel, “L’œil de Brecht. À propos du rapport entre texte et image dans le *Journal de travail et l’ABC de la guerre*,” in Michel Vanoostruyse, *Brecht 98. Poétique et Politique / Poetik und Politik* (Montpellier: Bibliothèque d’Etudes Germainique et Centre-Européennes, 1999), pp 217-31 (227-8). This is my paraphrase and translation from the French. Grischa Meyer has drawn my attention to the “dramaturgy” of the original *Life* report, which starts with resting US troops and ends with this full-page image.

³² No. 47 is the subject of a model analysis in Jan Knopf, *Bertolt Brecht* (Stuttgart: Reclam, 2000), pp. 236-40.

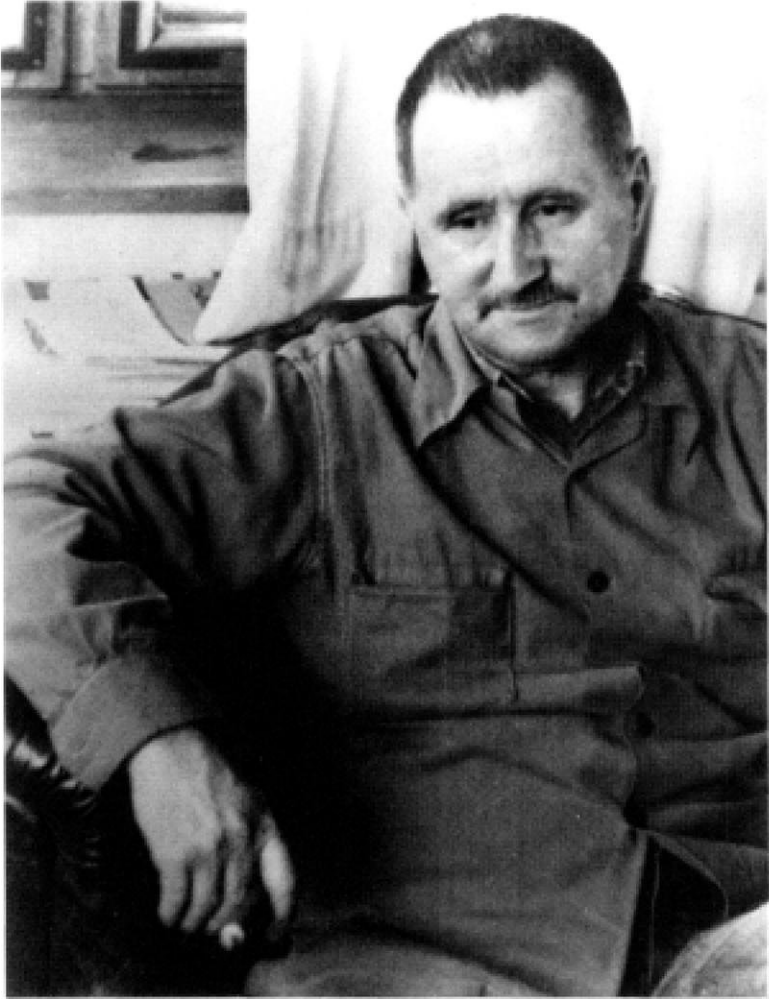
³³ This was also the picture of which Brecht reckoned Helene Weigel had an unconscious memory when she performed the famously *gestisch* silent scream as Mother Courage, over the corpse of her son at the end of scene 3 of that play (BFA 25, pp. 203-4; and compare again Invernel’s analysis, pp. 230-1). There is a link between this woman victim of a nation not even directly engaged in the war and the Thai woman of no. 42.

³⁴ Brecht’s practice, very often, is to confer individual dignity on the common victims and hirelings of war, and, in a kind of inversion, to divest the many political leaders (who also appear on the pages of the *Kriegsfibel*) of their names and titles, referring to them instead by a series of evasive epithets and euphemisms—culminating on the last page (no. 69) with the reference to Hitler as “das da.”

³⁵ This is perhaps most obviously the case in the drawn-out and somewhat arid debate about “baroque emblematics” and their applicability to the photoepigram, which was launched by Reinhold Grimm’s essay, “Marxistische Emblematik: Zu Bertolt Brechts *Kriegsfibel*,” in Renate von Heydebrand and Klaus Günther Just (eds.), *Wissenschaft als Dialog: Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende* (Stuttgart: Metzler, 1969), pp. 351-79 and 518-24. A version of the baroque model is still occasionally asserted, e.g. by Stammen, but the approach has been roundly denounced by Feddersen (as note 10).

³⁶ This photoepigram is referenced “(aus der Friedensfibel).” It is possible that Brecht contemplated such a companion volume—there are a couple of later epigrams—but there is no concrete evidence.

³⁷ The work has inspired a number of imitations and developments, one of the most recent of which must be the volume of press cuttings and poetic comment in protest at the NATO-Yugoslav war by Nadia Valavani, *Ο απαραίτητος πόλεμος* (The Necessary War) (Athens: STACHI, 1999), which includes seventeen poems by Brecht, eight of which are from the *Kriegsfibel*.



Bertolt Brecht in Buckow, 1954

Brechts epitaphes Schreiben

Die Funktion der Lyrik war für Brecht mehr als bloßer Ausdruck. Als gesellschaftliche Praxis verstand er sie als geschichtsbedingt und geschichtemachend, d.h. auch als eine Praxis der Lektüre, die in den poetischen Strukturen eingeschrieben ist. Anhand einer Auswahl an Gedichten von, über oder in Andenken an Toten, entwickle ich hier den Begriff des epitaphen Gestus als heuristisches Mittel der Analyse für die Bewegung und die kalkulierten Effekte der poetischen Sprache. Der epitaphische Gestus mobilisiert rhetorische Lesestrategien, um gegen die Geschlossenheit der Formen anzuschreiben und die Aktivität des Lesens zu provozieren. Es sind z.B. die Konstruktion eines selbstreflexiven Prozesses der Lektüre in dem Gedicht, der einen entsprechenden Appel an den Leser des Gedichts veranlasst; die Einführung einer Persona oder Maske, die als Medium der kollektiven Erfahrung oder als Katalysator für unbequeme Einsichten dient; eine dialogische Struktur, die ein Ereignis oder Situation benennt und dann in Frage stellt; und formale Mittel, die eine distanzierende Perspektive ermöglicht.

Brecht understood the function of poetry to be more than simple expressivity. As a social practice it was for him a historically contingent and history-making activity that includes the practice of reading, a practice inscribed in the poetic structures he invokes. Focusing on a selection of his poems by, about, or in memory of the dead, I propose the concept of the epitaphic Gestus as a heuristic tool for analyzing the activity and calculated effects of poetic language in these poems. The epitaphic Gestus mobilizes rhetorical strategies of reading in order to write against closure and to invite readers to make meaning. These strategies include: the construction of a self-conscious process of reading in the poem that triggers a corresponding position for the reader of the poem; the introduction of a persona or mask that serves as a medium for collective experience or as a catalyst for provocative insights; a dialogic structure that establishes and then puts into question an event or situation; and formal devices that produce a distancing perspective.

Brecht's Epitaphic Writing

Marc Silberman

Brecht's modernist texts are threaded through and through with death in a variety of discursive guises: thematic, figurative, dramatic, narrative, poetic, and epitaphic. The dying *en masse* during the First World War was the background to Brecht's nihilistic and satirical writings of the early 1920s. By the end of the Weimar Republic he was articulating a notion of class solidarity against the institutionalized structures that fed off war nostalgia and that routinized the memory of the war dead. When the National-Socialists took over power in 1933, Brecht went into exile from where he watched with growing anxiety and outrage the murderous activities of the Nazis. The existential threat to his own person as well as to the collective subject, which for him augured the hope of changing the world, led him to focus on survival and on aesthetic strategies that convey death not as absence but as an experience through which the collective creates itself, its heroes, its solidarity by invoking a presence in the inscription of its loss.

In the plays the deaths of protagonists like Baal or Johanna of *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* transport them into a utopian dimension, be it the dissolution of the self in nature or in an anticipated collective; others like Galy Gay in *Mann ist Mann* or those killed in the learning plays propose that the good of a larger community is served by the death of the individual (bourgeois) subject. Some characters like Macheath in *Dreigroschenoper*, Paul Ackermann in *Mahagonny*, Fatzer, or Mother Courage's children face death as a result of the disparity between individual ambition and social constraints, while the suicides of Shlink in *Im Dickicht der Städte* or the younger brother in the film *Kuhle Wampe* are the consequence of isolation and lack of communication. Political murders in *Der Aufstieg des Arturo Ui*, in many scenes of *Furcht und Elend im Dritten Reich*, or in *Antigone* illustrate the endless cycle of brutality summarized perhaps best in the last version of *Trommeln in der Nacht* (1953) where Kragler intones the round "Ein Hund ging in die Küche / Und stahl dem Koch ein Ei," which leads to the second strophe memorializing the dead dog: "Und setzten ihm einen Grabstein / Der folgende Inschrift hat: Ein Hund ging in die Küche," which then leads back to the beginning of the round.

In the prose writing, especially the short stories, death as narrated or remembered event frequently functions as a structural device. For example, some early texts like the pirate story "Bargan läßt es sein," the colonial detective story "Javameier," or the film script "Drei im Turm" integrate grotesque violence and murder as atmospheric elements. "Der Tod des Cesare Malatesta" and "Cäsars Ende" are historicizing chronicles of important men who die, but they are depleted of any tragedy, and their deaths become allegories for the social process of alienation and isolation. Other stories deconstruct the monumentality and bigotry surrounding the cult of dead

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

heroes and martyrs. "Der Soldat von La Ciotat" and "Die Horst-Wessel-Legende" implement the "plebeian perspective" from below to show how history constructs images and rationales for death and dying. Still others figure death as a means to self-emancipation, as is the case for the widow in "Die unwürdige Greisin," when her husband passes away, or for the young boy in "Das Experiment," when his "teacher" Francis Bacon dies.

In his poetry Brecht makes use of physical death as event and experience in order to reflect on the full complexity of problematics such as the death of the subject and loss of identity, temporality and duration, operations of remembering and forgetting, and processes of transforming the old into the new. In a way his collected poetry suggests nothing less than a field filled with thanatological monuments in the form of testaments, eulogies, elegies, funerary dedications, epitaphs, memorials, commemorative inscriptions ("Gedenktafeln"), and songs and ballads about murders and murderers. Poetic language is used to erect markers of fundamental absence and loss, notwithstanding the reluctance betrayed by the gravestone he did not need or that was never picked up (see below: "Ich benötige keinen Grabstein" and "Inscription auf einen nicht abgeholtten Grabstein"). Yet more than many modernist poets, Brecht understood the social practice of poetry beyond simple expressivity: "Lyrik ist niemals bloßer Ausdruck. Die lyrische Rezeption ist eine Operation so gut wie etwa das Sehen oder Hören, d.h. viel mehr aktiv. Das Dichten muß als menschliche Tätigkeit angesehen werden, als gesellschaftliche Praxis mit aller Widersprüchlichkeit, Veränderlichkeit, als geschichtsbedingt und geschichtemachend" (BFA 26: 418). The historically contingent and history-making activity that Brecht claims here as the signal properties of poetry includes for him the practice of reading, a practice inscribed in the poetic structures he invokes. It is necessary, then, to consider a strategy of reading: how do Brecht's poems mean, how do they generate interpretative effects? Re-functioning conventional writing practices, he proposes structures that engage both the figure of the reader and the reading process.

Focusing here on a selection of his poems by, about, or in memory of the dead, I suggest that Brecht developed his own manner for writing about death and I propose here the concept of the "epitaphic Gestus" ("der epitaphe Gestus," a phrase Brecht himself never used) as a heuristic tool for analyzing the activity and calculated effects of poetic language in these poems. I already mentioned the communicative function of Brecht's poetry. Faced specifically with the silence of death, his epitaphic poetry names death, absence, and loss in the process of signifying something to someone. The epitaphic Gestus is addressed to the reader, and, like the Gestus in the theater, it creates distance, here between the poem and the reader. Those epitaphic poems whose mode of address includes a lyric I or we, often coupled with an explicit you (Du or Ihr), most clearly establish the structure of communicability, an intersubjective relation of showing and being shown, of seeing and being seen. In this respect the epitaphic Gestus works with a doubling perspective. Furthermore, Brecht's epitaphic writing uses death as a punctuation mark or syntactical break rather than as a semantic

unit of meaning. His epitaphic *Gestus* mobilizes various rhetorical strategies of reading in order to write against closure and to provoke his readers to make meaning. Reading—both in the poem and of the poem—becomes an interlocutory operation. And necessarily so: the reader is a prerequisite of the epitaph, without whom erecting an epitaph would be a preposterous act. More about this below.

Brecht's 1933 epitaph "Ich benötige keinen Grabstein" implements several of these strategies and anticipates others yet to be discussed.

ich benötige keinen Grabstein, aber
wenn ihr einen für mich benötigt
wünschte ich, es stünde drauf:
er hat vorschläge gemacht. wir
haben sie angenommen.
durch eine solche inschrift wären
wir alle geehrt. (BFA 14: 191-92)

The first three lines of the epitaph express the lyric subject's resistance to the idea of erecting a commemorative gravestone. Behind this mask of modesty lies Brecht's conviction that a memory turned into stone and bound to a specific memorial site is likely to produce invisibility and oblivion, yet in response to the needs of others the speaker is willing to accept such a marker of death. Durable memory is not the effect of a stone monument but rather produced by the reader of the epitaph. In other words, those who survive the lyric subject and need a gravestone inscription so that **they** do not forget, encounter here not the poet but rather a memory already shifted into the third person ("er"), who becomes the object of a narrative. Moreover, the pronoun "wir" invites or even demands the readers of the epitaph to recognize **their** responsibility to judge and analyze. At the same time the parallel construction of "er hat" and "wir / haben" points to an authority or exemplary status of the speaker that seems to contradict the gravestone's imputed monumentality rejected in the epitaph's first line. The last two lines, however, posit a more inclusive or expanded "wir" who contribute actively to the act of memorializing (the survivors of the putative dead speaker as well as the speaking and living I). The gravestone inscription is the poet's suggestion, and its acceptance by the reader a reflexive example of the epitaph's message itself. Reading is to resist the act of inscribing through an ongoing or renewable act of showing respect as readers. Thus, the wish of the speaker describes a circle, for the inscription comes to life only if we readers of the poem feel a need for it; this need is the condition of the gravestone. Brecht insists on a conditional authority of the poet that does more than merely serve the artist's vanity. It suggests that the affirmation of the poet is no more and no less than a contract between poet and reader.

"Ich benötige keinen Grabstein" brings together the salient features of Brecht's epitaphic *Gestus*. First, it unfolds its effect by constructing a self-conscious process of reading and thus triggers a corresponding interpretative position or reception on the part of the addressee who reflects

on the usefulness of this reading process. Second, it introduces a persona or mask, the speaker or lyric subject, which is not the figure of distanced contemplation but rather a role that sometimes becomes the medium of collective experience and at others serves as the catalyst for unsettling insights or provocative thinking. Third, the structure is essentially dialogic, establishing a situation or event and then putting it into question. This yields the complexity and sophistication of the poem's message. Finally, formal devices (e.g., the play of the pronouns "ich" / "ihr" / "er" / "wir" / "wir alle") and unconventional verbal or thematic expressions (e.g., the repeated subjunctive verbs) resist everyday language and produce the reflexive, distancing perspective that characterizes Brecht's poetics.

In its compactness Brecht's epitaphic poetry often converges with ancient models of the epigram. One thinks of the young pupil's traditional humanistic schooling, learning Latin and reading poets like Horace and later Virgil, Lucretius, and Epicurus, but also the impact of the classical German tradition, say, of the *Xenien* or *Venezianische Epigramme*. Where the epitaph and epigram meet, a special kind of relationship comes into play between memory, present reality, and anticipated future. The Greek word "epi-gramma" itself refers to the process or result of "writing upon" something, equivalent to the Latin "inscriptio" (inscription). As a message engraved in stone or as a written caption, the epigram's original function was to provide the passerby with information about an object, place, building, or event. Necessarily terse and suggestive, its 2 to 4 lines could catch the passerby's attention and be read quickly. Of course, by the end of the classical Hellenistic period, the epigram had migrated from stone engravings into a literary form. Brecht was attracted to the short form because it lent itself to especially intense rhetorical and metaphorical constructions, as he noted in the context of Hanns Eisler's compositions for the epigrammatically conceived *Hollywoodelegien*: "aber in der tat haben die kompositionen wirkliche bedeutung wahrscheinlich auch als musik, sicher aber für die epigramme, indem sie zu einem studierenden lesen anhalten, zu einem nachgrabenden studium. dies sind volle gedichte, sie enthalten ihrer lakonik wegen natürlich nicht weniger als ein langes gedicht" (BFA 27: 125, 3 Oct. 1942). The epigram's sophisticated simplicity derives from its rhetorical force as a mode of understatement, and its brevity and concision are structural attributes that can trigger the careful reading, "das nachgrabende Studium" referred to here.

Brecht's most explicit reproduction of the ancient epigram with its address to the passerby is the 1927 "Inscription auf einem nicht abgeholtten Grabstein":

Wandrer, wenn du vorbeikommst
Wisse:
Ich war glücklich ...

Da ich noch nicht tot bin
Wage ich nichts zu sagen als:

Mein Leben war schwer ...
Aber schon, als ich schrieb
Was du hier liest
Gab es nichts mehr, was mich noch treffen konnte.
(BFA 13: 403)

The epigram's inner structure, as implemented perfectly here, is fundamentally dualistic, prescribing two roles, that of the speaker and that of the passerby, the author and the reader. Furthermore, the author positions himself in the first strophe vis-à-vis an object (in this case an imagined past life) and shows it to someone else (the addressee who reads it "now") in the form of a narrative—"ich war glücklich"—that will then be filled out with details. The epigram's movement between past (both the imagined past and the past time of writing the epigram) and present establishes an interplay of roles that determines not only its external form but also the process of its reading and thus corresponds in an essential way to the epitaphic Gestus. In this interplay the epigram writer's attitude toward the addressee depends on the communicative intent, here one of distancing produced by the vocative address ("Wandrer," "Wisse").

"Inscription auf einem nicht abgeholten Grabstein" repeats this rhetorical strategy on various levels of doubling. For example, the poem is framed by the invocation to "take notice" ("Wisse"), which establishes the speaker's authority and certainty about the message he will convey, and the concluding declaration that the reading process produces an illusion. Within this frame follows the inscription and its subversion:

Ich war glücklich
Meine Unternehmungen waren fruchtbar
Meine Freunde treu
Meine Gedanken angenehm
Was ich tat, war besonnen
Am Ende habe ich nicht widerrufen
Wegen einer Kleinigkeit
Habe ich nie mein Urteil geändert.

This entire first part can be understood literally as an epitaphic inscription on a gravestone, incarnating in the classic figure of *prosopeia* the voice from beyond the grave that narrates an exemplary, full life to draw favorable attention to the deceased for a reader in present time. Yet the aura of unreality underlying this rosy depiction of an impossibly "happy" life is unmistakable. Indeed, the poem continues by stating implicitly the impossibility of such a narrative:

Da ich noch nicht tot bin
Wage ich nichts zu sagen als:

Once dead, the lyric subject can be mythologized, but alive, it can only speak of hard reality:

Mein Leben war schwer, aber
Ich klage nicht
Auch habe ich etwas aufzuweisen
Was mein Leben rentiert hat
Sorge dich nicht um mich, ich selber
Verachte die Unglücklichen

The traditional function of the epitaph to realize the ongoing presence of the dead by articulating the absence of the deceased is here subverted. The speaker is not yet dead; the certainty claimed by the speaker is retracted in a gesture of risk-taking; and the lyric subject proceeds to narrate in a strikingly pragmatic, sober tone an alternative life story. This in turn generates a layered temporality in the poem as a whole that plays through a series of doublings between the written and the spoken, the living and the dead, past and present. The content of the epitaph, the narration of a past life, is only possible in the past tense, after the person has died. Yet the present time of the speaker expressed in the deixis—"Wandrer, wenn du vorbeikommst / Wisse"—makes the I of the epitaph possible and suggests the very impossibility of writing one's own epitaph, which is then made explicit in the transition: "Da ich noch nicht tot bin / Wage ich nichts zu sagen als..." Moreover, our act of reading the epitaph is in another present time, a kind of plu-present situated beyond the past and the speaker's present, again made explicit in the final lines: "Aber schon, als ich schrieb / Was du hier liest / Gab es nichts mehr, was mich noch treffen konnte." As signaled in the title, the author has abandoned the commissioned gravestone, and therefore it does not stand as a marker of the grave site. Thus, the dwindling presence of the speaker is reduced once more by taking back even this compromised immortality, shifting from the artful fiction of the speaking dead to the writing poet whose own words have dissipated ("Gab es nichts mehr, was mich noch treffen konnte"). Every epitaph tends toward silence but counters it precisely with the promise to articulate, to give voice to the silence of death. Typical for Brecht's satirical wit, the epitaphic Gestus of this poem inverts the process by throwing the chronology of life and death into disarray. If an epitaph tells the story of a life, then the I no longer exists, and if the I is to exist, then this poem tells us that it will be the product of the reader's act of reading.

It is useful to differentiate several kinds of "sepulchral" texts among Brecht's epitaphic writings: those clearly identifiable as epitaphs by title or rhetorical address, the eulogies that sometimes take the form of (epigrammatic) epitaphs, and the poems that reflect on the contents of an imagined epitaph instead of presenting its actual text. The original idea of the epitaph—usually in a short text written on a tomb or gravestone—is to draw attention to the grave site and compel the reader of the lines to reflect on the memorialized person's life as well as one's own. Needless to

say, even classical epitaphs covered serious, comic, and satirical forms, and so do Brecht's. They are almost exclusively literary, that is to say, fictional narratives of a life, and like their classical models, they strive to be so lively that the reader will stop to consider the admonishment or warning contained therein. To this extent, a good epitaph needs a good reader, one who is willing to engage in the art of reading ("Leserkunst"). Brecht's first epitaph, written in 1920 in response to his mother's death (1 May 1920), discloses his familiarity with classical motifs that mark the passing (the butterfly, the flowers on the grave):

Als sie nun aus war, ließ man in Erde sie
Blumen wachsen. Falter gaukeln darüber hin...
Sie, die Leichte, drückte die Erde kaum
Wieviel Schmerz brauchte es, bis sie so leicht ward!
(BFA 13: 177)

The inversion of the classical graveside oration "sit tibi terra levis" (let the earth weigh lightly on you), invites the reader to attend to the suffering of the deceased and in the extended sense to the deprivation of all who are pressed down by suffering. Two similar epitaphs ("Hier ruht die Jungfrau Johanna Beck," 1925, BFA 13: 316; and "Grabschrift 1919," 1929, BFA 11: 205), in both cases constructed with rhymed couplets that suggest a popular, song-like tone, memorialize Rosa Luxemburg. Both of them connect the lack of a marked grave site with the murderous violence that led to her death, thus fulfilling the epitaph's traditional task of announcing death but in doing so, giving it a voice that can be heard (or read) only because it has been erased by death:

Weil sie den Armen die Wahrheit gesagt
Haben die Reichen sie aus der Welt gejagt. (BFA 11: 205)

The truth is to fill the gap left by the deceased, who has fled and whose grave is unknown.

The three "Gedenktafeln" or inscriptions Brecht wrote in Finland in June/July 1940 are reactions to the disastrous course of the war in its first months: the French campaign (Nr. 1), the invasion of Poland (Nr. 2), and the sea battles around Norway ("Gedenktafel für 4000"). Here too the lack of grave sites that result from the mass deaths of anonymous soldiers becomes a symbol for the violence of the conflict, but more important, each of the rhymed quatrains in regular iambic pentameter introduces a mask. An unnamed fallen soldier or collective "we" of drowned soldiers addresses an audience directly ("Hört ihr," "Ihr Leute," "Fischer... / Gedenke unser"). This addressee may be the (fictive) passersby who read the "Gedenktafeln," or the readers of the poems, or more generally posterity, but the mask's communicative function in each case is to expose publicly the injustice inherent in this war and to establish a community of solidarity against it. The rhetorical distinction between speaker and addressee underlines a

redemptive quality of the epitaph, allowing for the possibility of “undoing death” by marking the presence of an absence which—for Brecht—may be the truth, as expressed in the epitaph for Rosa Luxemburg or the space of resistance in the case of the “Gedenktafeln” for the unknown victims of the war.

By the time Brecht reached the United States a year later in Summer 1941, he was writing poetic epitaphs, obituaries, and eulogies for his own missing friends. Brecht was a poet who—in using role-playing as a tool for making the familiar strange—elevated the mask into a poetic voice. Very early on he had written fictive eulogies in a comical vein, for example, “Der dicke Cas ist gestorben” (1920, BFA 13: 178-80) for his friend Caspar Neher or “Auf den Tod eines Verbrechers” (1925, BFA 13: 308-9). Under the conditions of fascist threat and wartime loss, the poetic mask became a means for expressing deeply felt grief while avoiding pathos and sentimentality. The cold or objective tone of a financial document or police report implied in the title “Die Verlustliste” in fact introduces a highly personal poem that contrasts sharply with the anonymity of the nameless dead in the “Gedenktafeln.” Here the losses are tallied individually, and each one has a name: “Flüchtend... / notiere ich / Auf einem kleinen Zettel die Namen derer / Die nicht mehr um mich sind” (BFA 15: 43). Four epigrammatic epitaphs follow, one each devoted to his lover Margarete Steffin who had died of tuberculosis, his friends Walter Benjamin and Karl Koch, who had both committed suicide, and Caspar Neher, whose fate was unknown. Most significantly the epitaphs define the lost person through an apposition: Steffin is apostrophized as the teacher, Benjamin as the contrarian, Koch as the dissenter. In other words the epitaphs bring to the surface a relational function to the speaker but without explicitly naming the speaker. In opposition to the title’s suggestion of a cold inventory, the reader is privy to a series of partnerships. The loss is named, the absence registered, and the very fact that there is no explicit addressee in this poem also hints at an underlying uncertainty about a partnership with the reader.

The following two epitaphs, written around the same time as “Die Verlustliste,” return to the logic of the epitaphic Gestus with the we/you communicative structure. “An Walter Benjamin, der sich auf der Flucht vor Hitler entleibte” introduces the doubling metaphor of “ermatten” that refers both to delaying and to the goal of checkmate (“Matt”) on the chess board:

Ermattungstaktik war’s, was dir behagte
Am Schachttisch sitzend in des Birnbaums Schatten
Der Feind, der dich von deinen Büchern jagte
Läßt sich von unsereinem nicht ermatten. (BFA 15: 41)

The memory of past gaming tactics while playing chess contrasts with the present and ubiquitous threat of Nazi persecution. Meanwhile, the explicit appeal to “unsereinem” leaves open the possibility whether this refers only to the intimacy of the two chess players or to a larger, embattled collectivity

that includes potentially the reader. Similarly, “Im neunten Jahre der Flucht vor Hitler” is an austere epitaph for Steffin that relies on the narrative facticity of a list and appeals to the solidarity of the “we”:

Im neunten Jahr der Flucht vor Hitler
Erschöpft von den Reisen
Der Kälte und dem Hunger des winterlichen Finnland
Und dem Warten auf den Paß in einen andern Kontinent
Starb unsere Genossin Steffin
In der roten Stadt Moskau. (BFA 15: 44)

Our comrade (“unsere Genossin”) projects first and foremost the collective reader in the guise of communist internationalism, committed to the anti-fascist struggle, an addressee who in 1941, just after Brecht had arrived in his American exile, was further removed than ever before in his life. Other poems that vent Brecht’s sorrow at the loss of Steffin are unique in their emotional intensity but without the masks and distancing effects of the epitaphic *Gestus*.

Another category of epitaphic writing consists of poems which are not themselves epitaphs or obituaries but rather imagine how such an inscription of memorialization might be read. Here the ambiguous or disappearing traces of the written (and thus, readable) word that we found in the poem “Inscription auf einem nicht abgeholtten Grabstein” becomes a virtual trope. The first poem of the *Lesebuch für Städtebewohner*, “Verwisch die Spuren” boldly sets the tone:

Sorge, wenn du zu sterben gedenkst
Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst
Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt
Und dem Jahr deines Todes, das dich überführt!
Noch einmal:
Verwisch die Spuren! (BFA 11: 157)

Written in 1926, one year before the previous “Inscription,” the advice in this strophe marks a zero degree of communicability that typifies Brecht’s poetic stance in the late 1920s. The mere name and date inscribed on a gravestone already reveals too much information: visibility becomes a liability; words become an indictment; poetic voice betrays the speaker. There is no place for the individual in mass urban society, as the poems in this collection suggest, so even the gravestone that serves to identify a single person and thus a subject, if only with name and dates, no longer functions in this way. Yet Brecht frames this practical advice within a communicative situation indicated in a final orphan verse and set off in parentheses that marks its intimate, personalized address:

(Das wurde mir gesagt)

The speaker's mask—the forceful, vocative address warning the reader of the dangers in the city and in the face of anticipated death—uses this formal device to turn the poem on its head. The reader is asked to reread and reconsider the sage advice for city dwellers as a lesson that the speaker, just like the reader, is asked to believe. Indeed, in another version of the poem the parenthetical twist reads “(Das wurde mir gelehrt),” suggesting with the dismissive gesture an even stronger, sarcastic distancing effect.

A similar kind of invisibility emerges in “*Lied der Mutter über den Heldentod des Feiglings Wessowtschikow*” (1931, BFA 14: 127-28), a song that Brecht apparently wrote while working on his play *Die Mutter* but then never used. The eponymous mother describes or imagines the thoughts of her son on the way to his execution and concludes:

... Jegliche Bewegung
Untersagte er sich streng. Sein Inneres
Schrumpfte ein und verschwand. Wie ein leeres Blatt
Entging er allem
Außer der Beschreibung.

The song we have just read (or heard, if sung) is the description that memorializes the coward's death as heroic. It begins dialogically with the mother's restatement of a question that presumably we, the readers, have just posed: “*Wie also war er?*” and answers: “*Wie immer er war.*” This is the trace of the anonymous subject, the coward in the title, whose life is compared to an empty page because it is without pathos and grand gesture. No writing and certainly no engraving in stone memorializes this life. The heroic death of the coward challenges the reader to resolve the irony, which in the context of the play suggests that this is a victim of class struggle who emerges as an anonymous member of the proletariat “*...als erfülle er / Einen Vertrag.*”

The lapidary precision of engravings in stone took on a new quality and significance for Brecht when he was forced into exile and could no longer assume as given the intersubjective relation of writer and reader. Separated from his theater audience and reading public, his plays banned from the stage and his books burned, Brecht began to shift his attitude toward the function of the inscription's directness and lucidity that underlies the conventional brevity of epigrammatic epitaphs: “*Das in Stein getriebene Wort muß sorgfältig gewählt sein, es wird lange gelesen werden und immer von vielen zugleich*” (BFA 22: 141). Thus, the drive to compression and austerity reflected in the playful, ironic stance toward the ephemeral quality of memory and the instability of the bourgeois subject now assumed an existential urgency that affected the epitaphic Gestus as well. An epigram in the exile collection *Svendborger Gedichte*, written in 1936/37, reflects the shift:

Auf der Mauer stand mit Kreide:
Sie wollen den Krieg.
Der es geschrieben hat
Ist schon gefallen. (BFA 12: 12)

Neither gravestone nor inscription, this trace of life is written on an arbitrary wall and in chalk, an ephemeral medium destined to disappear over time. The contrast could not be stronger to a lapidary engraving whose concision is determined by the slow, laborious process of carving words into stone. Hence, all the metaphoric associations about the nature of the act of writing as well as the making visible of words and giving voice to stone are displaced or overlaid now by the insistent need to write quickly and equally to read quickly, before the poem vanishes. The intersubjective relation withdraws into one single pronoun (they) that only implicitly suggests an unnamed “we,” those who do not want the war, those who resist or have been exiled. The doublings of the epitaphic Gestus (past / present; life / death; writing / reading) have become through the palimpsest of the epigrammatic form a signal to those who survive, a message of resistance to all those who pass by in haste, i.e., to all those who read the poem. Here the durability of the epigram (and the message it conveys) does not rely on stone but on its usefulness as a reminder of an act of resistance.

As defined, the epitaphic Gestus maintains the address to the reader as a central aspect of communicability in epitaphic poetry. It creates an intersubjective relation by calling on the addressee to reply to the lyric voice. Who was Brecht’s addressee historically? In the epitaphic writing of the 1920s and early 1930s Brecht assumed an emphatically modernist position aimed against the poet’s responsibility to preserve tradition and protect the cultural legacy. As a result, both the speaker and the addressee in these poems wear the mask of anonymous city dwellers. The speaking voice is under erasure, authorship disappears along with the writing, and the addressee is the alienated subject in the crowd who must learn to exist in this faceless collective. When Brecht fled into exile, the epitaphic poetry with its references to inscriptions, monuments, and memorials took on a more formal, even declamatory tone. The irony gave way to anger, the humorous twist to injunctions. The experience of defeat—both personal expulsion and political disappointment—became the material of poetic reflection, while the geographical distance and uncertainty changed the relation to the addressee.

A poem like “An die Kämpfer in den Konzentrationslagern” (BFA 11: 227), written soon after Brecht left Germany, establishes a symmetrical “wir / ihr” relation between the imprisoned victims and a projected collective that may refer under these conditions and at this historical juncture to the working class, the oppressed, or those exiles who were fortunate enough to escape the concentration camps:

Kaum Erreichbare, ihr!
In den Konzentrationslagern begraben
Abgeschnitten von jedem menschlichen Wort...

Hören wir wenig von euch, so hören wir doch: ihr seid
Unverbesserbar.
Unbelehrbar, heißt es, seid ihr der proletarischen Sache
ergeben...

The anonymous city dwellers have become the anonymous resistance fighters, and the imagined, in retrospect even utopian perspective of the collective "we" proceeds to construct monuments to their martyrs:

Also seid ihr
Verschwunden, aber
Nicht vergessen.

The epitaphic poem begins to function in a more traditional sense as a memorializing text, preserving the privileged but absent remains of a presence. Some critics have identified this as an idealizing practice and therefore inconsistent for the materialist Brecht. I understand this quality of the epitaphic *Gestus*, however, as a means of creating a poetic negation of the reality of defeat. Rather than erecting pompous monuments, Brecht is reacting to historical circumstances in which individuals in their daily resistance and heroic acts attain increased importance. The disintegration of the collective brings forth the need for solidarity, and the disciplined, didactic writing of inscriptions takes on the function of exposing publicly the injustice of war and affirming the community of solidarity against it.

I began this essay with a poem in which Brecht, writing in a personal register, states: "ich benötige keinen Grabstein." I conclude now by returning to two epitaphs he wrote for himself. The first one is called simply "Epitaph," written after the end of the Nazi horror in 1946, but before Brecht had returned from the USA to Europe:

Den Tigern entrann ich
Die Wanzen nährte ich
Aufgefressen wurde ich
Von den Mittelmäßigkeiten. (BFA 15: 178)

The poem is blunt. The speaker claims to have won battles, led a hard life, but in the end was defeated by mediocrities. Terse and compact in form, yet it overflows with unnamed and unresolved emotional conflicts, with the affective, intensely lived present. Still it is called an "epitaph." In this case the concise epitaphic form serves as an intensifier for the content—a cesspool of all-too-human feelings: arrogance, even self-conceit; self-pity, even a sense of victimization; disappointment and bitter resentment; contempt and venom. The poem is autobiographical in tone: open, revealing, confessional.

Nearly twenty years earlier Brecht wrote a fragmentary epigram titled "Die vier Vorschläge für Grabschrift, immerfort korrigiert":

Schreibt nichts auf den Stein
Außer den Namen.

Ich vergaß: den Namen
Könnt ihr weglassen. (1929, BFA 14: 40)

Here, at the polar opposite of the above "Epitaph," the poem speaks of erasure and silence. The lyric I stands at the greatest possible distance to the epitaphic writing. Where "Epitaph" in a sense says too much, here it is a matter of saying as little as possible, ultimately of saying nothing. The epigrammatic brevity of the text lends both solemnity and authority to the poet's opening injunction: "Schreibt nichts auf den Stein / Ausser den Namen." This is clearly shortchanging the stone's traditional function of communication. Then, with what might be called a flippant wave of the hand (the colloquial "I forgot..."), the lyric I peremptorily cancels the very vocation of the epitaphic monument, a stone dedicated to the survival of memory beyond death, beyond forgetfulness. The utterance "Ich vergaß" thereby takes on added ominous resonances: every memorializing trace is to be omitted, no concession to memory is made, not even a name. A "Grabstein" without even a name is no "Grabstein" at all. Without an epitaph, there is no information, and there was no life. But in this desolate scene of negativity, erasure, and silence, nothing is more vibrant or more present than the lyric I of "Ich vergaß." There is a poem that says so.

“Here lies B. B.”: Messages to posterity

Brecht wrote more lyrical epitaphs than one would have expected. His epitaphs are masterpieces of their genre—from both their form and their contents. Two epitaphs are considered as contributions to the making of fame: “An Inscription Touches Off Sentimental Memories” and “I need no gravestone.” The qualities of epitaphs, such as briefness, forcefulness, and the ability to last correspond to the ideals of Brecht’s writing. But they also describe a contradiction.

Brechts zahlreiche Epitaphe sind formal wie inhaltlich souveräne Beiträge zur Gattung der Grabschriften. Zwei Epitaphe in eigener Sache werden als Beitrag zur Ruhmbildung angesehen und einander gegenübergestellt: „Sentimentalische Erinnerung vor einer Inschrift“ und „Ich benötige keinen Grabstein.“ Merkmale von Grabschriften wie Knappheit, Einprägsamkeit und Haltbarkeit formulieren nicht nur ein dichterisches Ideal Brechts, sondern auch eine Aporie.

„Hier ruht B. B.“: Botschaften an die Nachwelt

Erdmut Wizisla

Grabschrift

*der hier spricht
behält sich vor*

Brecht¹

I.

Mit Geringschätzung seiner Devise „Ich benötige keinen Grabstein“ hat Brecht den Findling für seine letzte Ruhestätte selbst ausgesucht, vermutlich irgendwo in Buckow oder auf der Fahrt in die Märkische Schweiz.² Woher stammte die Idee, einen Feldstein zu nehmen? Hat der Dichter sich von Walter Benjamin dazu anregen lassen? Brecht kannte das Manuskript der Briefsammlung *Deutsche Menschen* und damit wohl den Kommentar zum Brief Heinrich Pestalozzis an Anna Schulthess, in dem Benjamin schreibt: „Nach einer mündlichen Überlieferung soll Pestalozzi den Wunsch ausgesprochen haben, auf sein Grab solle kein anderes Denkmal gesetzt werden als ein rauher Feldstein; er sei auch nur ein rauher Feldstein gewesen.“³

Wie verhält es sich mit der Inschrift auf dem Grabstein? Brecht hat dafür wiederholt Angebote unterbreitet, nicht nur die bis zum Überdruß zitierte Formel „Er hat Vorschläge gemacht. Wir / Haben sie angenommen.“⁴ Einige Texte erwägen die völlige Verweigerung, etwa die Verse „Die vier Vorschläge für Grabschrift, immerfort korrigiert,“ die in einem um 1929 geführten Notizbuch überliefert sind: „Schreibt nichts auf den Stein / Außer den Namen. // Ich vergaß: den Namen / Könnt ihr weglassen.“⁵ Zeilen wie diese nehmen den Gestus des „Lesebuchs für Städtebewohner“ auf: „Sorge, wenn du zu sterben gedenkst / Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst / Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt / Und dem Jahr deines Todes, das dich überführt! / Noch einmal: / Verwisch die Spuren!“⁶ Brechts Stein auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof, neben dem er wohnte, teilt lediglich den Namen mit: „Bertolt Brecht.“ Eine nüchterne Inschrift. Sie zeigt ihn an, bleibt jedoch hinter dem zurück, was der Dichter für sich entworfen hat.

Im folgenden geht es um Epitaphe, die Brecht in eigener Sache, also für Bertolt Brecht verfasst hat. „Epitaph“ meint hier lediglich „kurzes Grabgedicht,“ „Schrift auf dem Grabstein“ (vom griechischen „epi“ für „auf“ und „taphos“ für „Grab,“ „Grabmal“), nicht übertragene Bedeutungen wie „Lied nach der Bestattung“ oder „Grabmal“ oder „Nachruf,“ der auch länger oder in Prosa gefasst sein kann. Die Formulierung „die Brecht für sich selbst verfasst hat“ verwende ich im Bewusstsein, dass das lyrische Subjekt eines Gedichtes oder eine mit den Initialen „B. B.“ bezeichnete Person („Vom

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

armen B. B.“) etwas anderes ist als die empirische Person Bertolt Brecht. Gleichwohl trägt diese spezifische Nutzung der Gattung dazu bei, dass die Beziehungen zwischen dem lyrischen Subjekt und dem Verfasser als reale historische Person zumindest sehr eng sind.

Brechts Epitaphe, deren Gegenstand Brecht ist, sind im Kontext anderer von ihm formulierter Grabschriften zu sehen, und sie sind als Beitrag zur Gattung der Epitaphe zu betrachten. Zwei Überlegungen schließen sich an: Selbstverfasste Grabschriften sind ein Beitrag zur Ruhmbildung. Brecht wird man gern zugestehen, dass er sich eine gewisse Erfahrung auf diesem Gebiet erworben hatte. Zum anderen: Epitaphe stehen für ein dichterisches Ideal Brechts. Worin das besteht, macht ein einleitender Blick auf die Gattungseigenschaften deutlich.

Epitaphe, Grabschriften, Grabinschriften sind seit der Antike als Gattung recht klar definiert. Sie sind eine ergiebige und beliebte Textsorte, weil ihre Voraussetzung eine Schwellenerfahrung ist. „Nur Hohlköpfe können die Eitelkeit so weit treiben, von einem leichten Sprung durch das dunkle Tor zu reden,“ soll Brecht als Unterprimaner über den Horaz-Satz „Dulce et decorum est pro patria mori“ geschrieben haben.⁷ Der Tod als Motiv für ein Epitaph garantiert Aufmerksamkeit, und der Gegenstand—Leben und Sterben eines Menschen—verleiht dem Text eine Bedeutung von vornherein. Die Funktion als Inschrift in Stein oder Erz sorgt für Haltbarkeit. Der beschränkte Raum, den der Textträger bietet, verlangt Kürze und Prägnanz und produziert dadurch Lakonik. Die Schrift auf Grabsteinen ist nicht vom Text allein zu beurteilen, sondern im Kontext von Ort (Friedhof), Material des Grabmals, Ausmaßen und Gestaltung des Grabs; der sinnliche Eindruck ist wichtig, im Kunstwerk verbinden sich Bild und Schrift komplex. Alles zusammen ermöglicht, dass die Zeilen einprägsam sind, also auswendig gelernt werden können.

Wiederkehrende Bestandteile von Grabschriften sind:

– *Informationen*: Wer ist begraben? Standardfloskeln lauten „H. S. E.“ für „Hic sepultus est,“ auf deutsch „Hier ruht...“ oder „Hier liegt...“ Mitgeteilt werden können der Name und die Stellung des Toten, die Todesumstände oder der Name des Schöpfers der Grabstele.

– *Resümee*: Epitaphe dienen dem „Andenken und der Verewigung des Verstorbenen,“ sie unterscheiden sich von anderen Typen der Totenklage durch „Kürze und Konzentration auf das Lob des Toten.“⁸ Grabschriften zeichnen Kurzportraits von Verstorbenen, sie fassen zusammen, ziehen auf knappstem Raum Bilanz, würdigen Verdienste. Sie leisten einen Beitrag zum Gedächtnis, formulieren ein Vermächtnis, eine Klage oder eine Anklage.

– *Ansprache*: Adressaten von Grabschriften sind die Besucher eines Grabes. Klassische Formeln der Gattung lauten: „Siste, viator“ oder „Wanderer, wenn du vorbei kommst...“ Der Bezug zu einem Leser ermöglicht einen Brückenschlag in die Zukunft.

Epitaphe sind in der Regel kurz und formal streng gebaut. „Rede, die das Gedächtnis erhalten soll, muß gebunden sein,“ deklarierte Ulrich von Wilamowitz.⁹ Bevorzugte Versmaße sind Hexameter oder Distichen. Im Laufe der Literaturgeschichte befreit sich die Gattung jedoch zunehmend von metrischen Vorgaben. Auch die Kürze ist nicht verbindlich.

Was Epitaphe leisten können, zeigen Edgar Lee Masters' *Spoon River Anthology*, ein Roman in Epitaphen,¹⁰ oder, auf knapperem Raum, Lessings Grabschrift auf Ewald von Kleist, weil sie, geradezu genial, eine Beziehung zwischen dem Grabmal, der Person, für die es gesetzt ist, und deren Nachruhm herstellt: „O Kleist! dein Denkmal dieser Stein? – / Du wirst des Steines Denkmal sein.“¹¹

II.

Einmal aufmerksam geworden, ist man doch erstaunt, dass Brecht so viele Epitaphe geschrieben hat. Ich zähle knapp fünfundzwanzig Gedichte, die Grabschriften sind oder in denen Grabschriften entworfen oder thematisiert werden. Kein Entwurf ist je realisiert worden, ja, keiner der Texte ist wohl für einen realen Grabstein verfasst worden. Wenn man lyrische Texte berücksichtigt, die Nachrufcharakter haben oder Gedenktafeln sind, kommt man gut und gern noch einmal auf die gleiche Zahl, wobei Nachrufe in Prosa nicht berücksichtigt sind.

Brechts Interesse an Gräbern und Grabinschriften dürfte frühen Ursprungs gewesen sein. Wurde es vielleicht geweckt durch eine Ausstellung von Grabmalen in der Augsburger Dominikanerkirche, die der Oberprimaner mit seiner Klasse im Herbst 1916 besuchte?¹² Ohne Zweifel ist der Dichter, wie Sigrid Thielking begründet hat, „einer der eminenten Erinnerungskünstler“ des 20. Jahrhunderts gewesen, „ein Meister der Verknappung und Signifikanz, der es ernst und mitunter auch spielerisch mit Formen von *Memoria* nahm.“¹³ Anhand einiger prägnanter Beispiele sei kurz gezeigt, wie Brecht sich der Merkmale der Gattung Grabschrift bediente:

– Die Ende 1948 entstandene „Grabschrift Luxemburg“ führt auf kürzestem Raum mehrere Elemente zusammen: Etikettierung („Eine Jüdin aus Polen“), Würdigung („Vorkämpferin deutscher Arbeiter“), Anklage („Getötet im Auftrag / Deutscher Unterdrücker“), Appell und Aktualisierung („Unterdrückte / Begrabt eure Zwietracht!“).¹⁴

– Die auf den gleichen Zeitraum zu datierende „Grabschrift Liebknecht“ setzt auf Würdigung („Der Kämpfer gegen den Krieg“) und Aktualisierung („Als er erschlagen wurde / Stand unsere Stadt noch.“)¹⁵

– Die „Grabschrift 1919“ vom Januar 1929 erhält ihre Kraft aus einem Skandalon; sie gilt ebenfalls Rosa Luxemburg und ist geschrieben für eine Grabstätte, die nicht existiert („Wo sie liegt, ist unbekannt“). Das Gedicht verbindet diesen Befund mit einer Würdigung, die sich als ein politischer Auftrag lesen lässt („Weil sie den Armen die Wahrheit gesagt / Haben die Reichen sie aus der Welt gejagt“).¹⁶

– Der um 1925 entstandene Text „Hier ruht die Jungfrau Johanna Beck“ ist im „Song-Album“ mit dem Begriff „Marterl“ überschrieben—eine in Kärnten und im Bayerischen gebräuchliche Form der Volkspoesie, mit der Brecht vertraut war: als „Marterl,“ „Unglückstafel,“ bezeichnete man eine Gedenktafel für Verunglückte.¹⁷

– Viele Epigramme der *Kriegsfibel* sind Grabschriften, etwa das 1942 entstandene Gedicht „Achttausend liegen wir im Kattegatt,“ ein klassisches Epitaph, ein Epigramm in Distichen. Es enthält Informationen wie die Anzahl der Toten und die Todesumstände („Viehdamper haben uns hinabgenommen“). Eine Spannung entsteht auch hier dadurch, dass der Ort der letzten Ruhestätte nicht zu bestimmen ist. Die Zeilen gipfeln in einer Ansprache und einem paradoxen Appell („Fischer, wenn dein Netz hier viele Fische gefangen hat: / Gedenke unser und laß einen entkommen“).¹⁸ Die Texte der *Kriegsfibel* sind—wie Tom Kuhn gezeigt hat—formal ebenmäßig gebaut, zugleich jedoch durch Abweichungen von der Regel, durch raffinierte Wechsel von Metrum, Kadenz und Reim gekennzeichnet.¹⁹

– Das Gedicht „Inscription auf einem nicht abgeholtten Grabstein,“ um 1927 entstanden, präsentiert sich als Nachruf, den ein Lebender entwirft. Es enthält die klassische Anrede („Wanderer, wenn du vorbeikommst / Wisse:“) und zwei Lesarten eines Lebens („Ich war glücklich / Meine Unternehmungen waren fruchtbar [...]“ / „Mein Leben war schwer, aber / Ich klage nicht [...]“), die im Kontrast stehen und durch eine Situationsbeschreibung verbunden sind („Da ich noch nicht tot bin / Wage ich nichts zu sagen als:“).²⁰

– Im Zentrum der „Grabschrift für Gorki,“ die Mitte 1936 entstanden ist, steht die Würdigung des russischen Kollegen („Der Gesandte der Elendsquartiere / Der Beschreiber der Peiniger des Volkes / Sowie ihrer Bekämpfer“), die mit an die „Deutsche Kriegsfibel“ gemahnenden, dialektischen Wendungen verknüpft ist („Der Niedriggeborene / Der das System von Hoch und Niedrig hat abschaffen helfen / Der Lehrer des Volkes / Der vom

Volk gelernt hat“).²¹

– Die Zeilen „Vater, du ließest mich“ gehören zu den „Grabschriften aus dem Krieg des Hitler,“ einem 1940 zusammengestellten Zyklus von sechs Epigrammen, den Brecht später in die *Kriegsfibel* übernommen hat. Sie beschränken sich auf die Anklage und eine Erkundigung nach der Mitschuld („Vater, du ließest mich zu den Soldaten / Mutter, du hast mich nicht versteckt / Bruder, du hast mir falsch geraten / Schwester, du hast mich nicht aufgeweckt!“).²²

– Der „Nachruf XX“ steht in einer Tradition von Nachrufen als Abrechnung und ist besonders prekär, weil es ein Nachruf zu Lebzeiten ist. Der, von dem die Rede ist, verdient keine Aufmerksamkeit, er ist für den Verfasser eigentlich schon gestorben: „Sprecht vom Wetter und / Grabt ihn mir tief, der / Vor er gesprochen / Schon widerrief.“²³ Das Gedicht, zunächst „nachruf Ch. L.“ betitelt, ist höchstwahrscheinlich die Reaktion darauf, dass Charles Laughton nach den HUAC-Verhören auf Distanz zu Brecht und Eisler gegangen war, ein Verhalten, das Brecht dem zuvor so verehrten Galilei-Darsteller verübelte.²⁴ Einen Bezug zu Charles Lindbergh, von dem im Kommentar der Berliner und Frankfurter Ausgabe die Rede ist,²⁵ gibt der Text nicht her; Lindbergh hatte etwas *getan*, was sollte er „gesprochen,“ was „widerrufen“ haben? Lediglich die auf dem Typoskript BBA 605/10 sichtbare Streichung des Namens erinnert an den Verrat des Fliegers, den Brecht den „Unseligen,“ „Asozialen“ nannte: „Darum / Sei sein Name ausgemerzt.“²⁶ Die Auslöschung und Anonymisierung verstärkt die Geste der Abkehr.

Brecht, das zeigen die Beispiele, nutzte die Gattung in all ihren Angeboten souverän und formsicher. Er verzichtete auf Informationen, die Ballast wären, und suchte stets die Zuspitzung. Indem er sich auf die Aktualisierung konzentrierte, ging er ins Zentrum der Kommunikation sgelegenheit und Gattungsdispositionen. Entscheidende Kriterien sind das Dialogische (wie in der *Kriegsfibel*), das Verhältnis von Absender und Adressat und damit die Frage nach dem, was bleibt.

III.

Zur Geschichte der Gattung gehört ihre Literarisierung und Fiktionalisierung. Bereits in der griechischen Antike konnten Epitaphe real oder fiktiv sein.²⁷ Neben Grabinschriften auf Tiere treten satirische und spöttische Grabepigramme auf, schon bei Martial, in der Barockdichtung oder—noch einmal—bei Lessing, die „Grabschrift auf Voltaire“ von 1779: „Hier liegt—wenn man euch glauben wollte, / Ihr frommen Herrn! – der längst hier liegen sollte. / Der liebe Gott verzeih aus Gnade / Ihm seine Henriade, /

Und seine Trauerspiele, / Und seiner Verschen viele: / Denn was er sonst ans Licht gebracht, / Das hat er ziemlich gut gemacht.“²⁸

Grabschriften, die ein Verfasser auf sich selbst schreibt, sind ein paradoxes Unterfangen. Allenfalls im Angesicht des nahenden Todes oder als Teil testamentarischer Verfügungen war oder wäre es denkbar, ein Epitaph auf sich selbst zu entwerfen. Selbstverfasste Grabinschriften haben zwangsläufig einen fiktiven Gehalt, da der Autor zwar seine Sicht auf sein Leben und seine Verdienste geben, aber nie ein Resümee ziehen kann.

Brecht war nicht der erste, der sich selbst zum Gegenstand einer Grabinschrift setzte. Sein Vorbild ist Villon, bei dem Botschaften an die Nachwelt dominieren: „Vermächtnis,“ „Testament,“ aber eben auch die „Grabschrift in Form einer Ballade, die Villon für sich und seine Kumpane gemacht, als er erwartete, mit ihnen gehängt zu werden“ oder einfach „L' Epitaphe Villon“—die Vorlage für die „Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet“ oder „Ballade, in der allen verziehen wird.“ Eigene Grabschriften sind unter anderem von Properz, John Donne, Jonathan Swift, John Gay, Alexander Pope, Robert Louis Stevenson, William Butler Yeats und Nikos Kazantzakis überliefert.²⁹ Aber auch in der deutschen Literatur haben Autoren wiederholt pro domo post mortem gesprochen: Heinrich von Morungen oder Paul Fleming, der sich mit den folgenden trockenen Worten an einen Überlebenden oder Nachgeborenen wandte: „Freund, was du liesest hier von mir, / Hab ich von andern oft gelesen; / So wird man lesen auch von dir: / Was du bist, bin auch ich gewesen.“³⁰ Johann Wilhelm Ludwig Gleim differenzierte in „Des Dichters Grabschrift“ zwischen Leib und Individualität und strebte damit besondere Unsterblichkeit an: „Ich ruh' in diesem Grabe, / Glaub', Wand'rer, nicht! – Ich habe / Kein Grab! – Ich, Gleim, der Grenadier, / Bin dort bei Kleist' und Winterfeld'en, / Und singe Gott und Ihn, den Helden! / Des *Leibes* Glieder ruhen hier!“³¹ Rilke verfügte testamentarisch, dass auf seinen Grabstein neben dem Namen und dem Wappen folgende Zeilen gesetzt werden sollten: „Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern.“³² Wir wissen nicht, ob Brecht Autoepitaphe von Goethe, Schiller, Herwegh oder Platen, die alle den Titel „Grabschrift“ tragen, kannte. Schiller verband Appell und Resümee: „Freust du dich deines Lebens, o Wanderer, so soll es mir lieb sein, / Auch ich lebte, auch ich hab mich des Lebens gefreut.“³³ Das Gedicht „Vollendung träumend,“ das man, dem Wunsche des Verstorbenen folgend, 1958 auf den Grabstein von Johannes R. Becher setzte, wird Brecht vermutlich entgangen sein; jedenfalls findet sich der gleichnamige Band, in dem die Zeilen 1950 zuerst publiziert wurden, im Unterschied zu anderen Becher-Ausgaben nicht in Brechts Nachlassbibliothek.³⁴

Von größerem Interesse ist in unserem Zusammenhang Ezra Pounds „E. P. Ode pour l'élection de son sépulcre,“ ein 1920 entstandenes Gedicht, das angeregt ist von Pierre des Ronsard, einem Dichter der frühen Neuzeit („De l'élection de son sépulchre“). Pound gibt sich gleichgültig: „Unberührt vom ‚Zeitgeschehen‘ / Entschwand er menschlichem Gedächtnis,“ sagt er, und: „der Fall / Gereicht den Musen nicht zum Ruhm.“³⁵ Brecht reagierte darauf um 1954 in dem Gedicht „E. P. Auswahl seines Grabsteins.“ Er sah

sich veranlasst zu grundsätzlichem Zweifel an der Dauer des Nachlebens; hörbar verdankt sich seine Skepsis den Erfahrungen der Weltkriege: „Die Herstellung von Versteinerungen / Ist ein mühsames Geschäft und / Kostspielig. Ganze Städte / Müssen in Schutt gelegt werden / [...] Überdies / Ist der Stein unserer Städte nicht haltbar / Und auch Versteinerungen / Halten sich nicht sicher.“³⁶

Zwei Grabschriften Brechts wären näher zu betrachten: „Sentimentalische Erinnerung vor einer Inschrift“ und „Ich benötige keinen Grabstein.“ Dabei vernachlässige ich „Die vier Vorschläge für Grabschrift, immerfort korrigiert,“ da sie nicht unmittelbar auf den Dichter Brecht oder die literarische Figur B. B. bezogen sind. Und ich erwähne lediglich das als Motto dieses Beitrages gesetzte Fragment eines Epitaphs, dessen Gestus charakteristisch für Brechts lyrisches Sprechen, auch und gerade in Grabschriften ist: „Grabschrift // der hier spricht / behält sich vor.“³⁷ Der Fragment gebliebene Text beginnt mit einer Einschränkung; sie signalisiert, dass der Sprecher nicht auf die Deutungshoheit verzichtet.

Reizvoll wäre ferner die Untersuchung des im Herbst 1946 in New York entstandenen Gedichts „Epitaph,“ das die Forschung bislang unbeachtet gelassen hat: „Den Tigern entrann ich / Die Wanzen nährte ich / Aufgefressen wurde ich / Von den Mittelmäßigkeiten.“³⁸ Die Angabe im Kommentar zur Berliner und Frankfurter Ausgabe, das Gedicht habe „autobiographischen Bezug,“³⁹ könnte eindeutiger ausfallen, wenn die Edition den Beleg nicht vorenthalten hätte: Ende Oktober oder Anfang November 1946 sandte Brecht den Vierzeiler an Caspar Neher, und zwar montiert neben eine Reproduktion von Nehers Brecht-Portrait „Herr der Fische.“⁴⁰ Der Dichter zieht Bilanz, das Gedicht ist adressiert, vielleicht sogar für den Freund verfasst: Sieh her, sagt es, so geht es mir am Ende des Tausendjährigen Reiches. Ich bin gerettet, aber nicht unversehrt. Aber, wie es im Begleitbrief heißt: „es ist so wichtig, jetzt zu überleben (vollends).“⁴¹

Auch die Wiederaufnahme des Textes, gedruckt unter dem Titel „Epitaph für Majakowski“ hat es in sich. Brecht stellt die Zeilen um, ändert die Sätze und schenkt Majakowski ein Wort, das dem eigentlich schon gehört, „Wanzen“: „Den Haien entrann ich / Die Tiger erlegte ich / Aufgefressen wurde ich / Von den Wanzen.“⁴² Die Formulierung „für Majakowski“ ist handschriftlich auf dem Typoskript eingefügt. Es lässt sich nur schwer sagen, ob die Hinzufügung, wie Elisabeth Hauptmann sie behandelt hat, wirklich Teil des Titels oder nicht eher eine Widmung ist. Für die Interpretation ist das keinesfalls gleichgültig. Der Dichter verbeugt sich vor dem russischen Kollegen, indem er Eigenes auf ihn überträgt. Dabei gewinnt der Text an Energie. Siege im Großen und Niederlagen im Kleinen könnte man in einer Umkehrung von Benjamins Wendung sagen—oder eben „Mühen der Gebirge“ und „Mühen der Ebene.“

Das Gedicht „Sentimentalische Erinnerung vor einer Inschrift“ ist um 1922 entstanden und als Entwurf in einem Notizbuch überliefert. Brecht fängt also ziemlich früh an, Grabschriften zu formulieren. Diese Grabschrift ist Teil eines Gedichts—im Unterschied zu solchen, die als Ganzes ein Gedicht

ergeben wie etwa „Grabschrift Luxemburg,“ „Grabschrift Liebknecht“ oder „Grabschrift für Gorki.“ Der Ausgangspunkt wird in der ersten Strophe geschildert: Der Sprecher findet eine Fotografie zwischen alten Papieren, auf der die Worte „REIN. SACHLICH. BÖSE“ zu lesen sind. Der Fund löst sentimentgeladene Erinnerungen an eine Frau aus, von deren Eigenheiten und Haltungen in den Strophen zwei bis vier erzählt wird. Entscheidend ist die fünfte Strophe, gebunden durch Kreuzreim wie die anderen Strophen und den gleichen vierhebigen Rhythmus:

5

So war sie. Bei Gott, ich wollte, man läse
Auf meinem Grabstein dereinst: hier ruht
B. B. REIN. SACHLICH. BÖSE.
Man schläft darunter bestimmt sehr gut.⁴³

Die Ironisierung ist offenkundig—durch das Wort „sentimentalische“ im Titel, durch Floskeln, die, in den ersten Strophen, die Erinnerung ankündigen und begleiten, wie „Das Aug wird mir nässer“ und „Mir steht beim Drandenken der Schweiß auf der Stirn,“ durch den unechten Reim „läse“ / „BÖSE,“ durch die Interjektion „Bei Gott,“ die Pose der Verlagerung in eine ferne Zukunft („dereinst“) und vor allem natürlich durch den Kommentar: „Man schläft darunter bestimmt sehr gut.“

Der doppelte Konjunktiv („ich wollte, man läse“) begegnet uns auch in den reimlosen, unregelmäßig rhythmisierten Versen „Ich benötige keinen Grabstein“: „Wünschte ich, es stünde darauf.“⁴⁴ Aber wie anders die dort entworfene Inschrift! Die Zeilen „Ich benötige keinen Grabstein“ kommen zu sich selbst (oder zu ihrer Kenntlichkeit), wenn man sich ihre Entstehung ansieht. Sie ist dokumentiert auf einem Typoskript mit handschriftlichen Streichungen, der einzigen Überlieferung dieses Textes. Zunächst hatte Brecht geschrieben: „ich benötige keinen grabstein wenn / ihr *keinen* benötigt.“⁴⁵ Daraus wird in der nächsten Fassung: „*aber* / Wenn ihr *einen* für mich benötigt.“ Die Verantwortung wird abgegeben, zugleich drückt sich die Hoffnung aus, dass Andere Wert auf ein Nachleben des Verstorbenen legen. Diese Anderen brauchen offenbar Ratschläge. Charakteristisch ändert sich auch der Text der Grabschriften selbst: „ich habe recht gehabt. dennoch / habe ich gesiegt.“ Was da charakterisiert wird mit „zwei / unzertrennliche sätze,“ das hat etwas von Brechtscher Paradoxie. Die Behauptung „ich habe recht gehabt,“ die so selbstsicher klingt, wird durch das, was folgt, infrage gestellt: „dennoch / habe ich gesiegt.“ Das heißt, wer recht hat, siegt nicht. Welches Rechthaben ist gemeint? Hat der Sprecher denn gesiegt? Elisabeth Hauptmann hat das Gedicht dem Jahr 1955 zugeordnet, während Herta Ramthun es mit einem Fragezeichen auf „um 1933“ datiert hat, womit sie recht hatte; ausschlaggebend war dabei die Schreibmaschine, die bis etwa 1933 Verwendung fand, aber wohl nicht mit ins Exil genommen wurde.⁴⁶

Hat der Sprecher 1933 denn gesiegt? Doch wohl gerade nicht. Friedrich Dieckmann sieht Rechthaben und Siegen in einer Gegenbewegung, „die die Grabschrift mit einer Koketterie pointiert..., die den Zweifel

überspielt. Daß er rechthaben *und* siegen will, ist eine Vorkehrung für den Fall der Niederlage; er will dann wenigstens recht gehabt haben.⁴⁷ Aber nun kommt der Übergang zur dritten Person, der offenbar eine gewisse Hybris produziert: „er/hat recht gehabt. wir/haben es bemerkt.“ Das ist im Vergleich mit der letzten Fassung geradezu von monströser Selbstsicherheit.⁴⁸

Aber auch die letzte Fassung ist intrikat: „Er hat Vorschläge gemacht. Wir / Haben sie angenommen.“ Der hier spricht, heischt nach Anerkennung als Lehrer. Aber er verspielt sie. Er verspielt sie, weil er das Einverständnis der Angesprochenen vorwegnimmt: „Wir / Haben sie angenommen.“ Das Wort „Vorschläge“ ist schön, weil es auf die Praxis Bezug nimmt. Auf Haltungen kommt es an, nicht auf Lehrmeinungen. Das Wort baut einen Raum der Möglichkeiten auf. Aber was es aufgebaut hat, das reißt der vom Verfasser erhoffte Kommentar wieder ein.

Der Nachsatz „Durch eine solche Inschrift wären / Wir alle geehrt“ erinnert an das „Teppichweber“-Gedicht, mit dem Generationen von Schülern gequält wurden: „So nützten sie sich, indem sie Lenin ehrten und / Ehrten ihn, indem sie sich nützten und hatten ihn / Also verstanden.“⁴⁹ Der Missbrauch eines solchen Textes war programmiert.⁵⁰

IV.

Epitaphien, die ein Dichter für sein Grabmal entwirft, sind Elemente der Ruhmbildung. Brecht hat derlei perfekt kalkuliert. Alles, was er machte, kann unter seinem Motto „*Organisation des Ruhms*“ betrachtet werden.⁵¹ Unter diesem Blickwinkel erklären sich auch die Differenzen der Haltungen in den zitierten Gedichten: 1933 war Brechts Perspektive ungewiss, und er suchte diese Zweifel zu kompensieren. Zehn oder elf Jahre zuvor, als er die „Sentimentalische Erinnerung“ schrieb, war sein Sprechen von Leichtigkeit, Frechheit und einem gesunden Selbstbewusstsein gekennzeichnet. Die Irritation dieser Haltung durch den Sieg der Nationalsozialisten rief etwas verdeckt Pathetisches auf den Plan.

„Ruhm eine Station des literarischen Thesaurierungsprozesses,“⁵² lautete eine unveröffentlichte Notiz im Nachlass Benjamins. Brecht hat sich das—ohne diese Notiz zu kennen—zum Prinzip gemacht. Er organisiert den Ruhm als Teil einer Sammlung, eines Speichers von Erfolgen und Wirkungen. Er kalkuliert seinen Ruf, beeinflusst den Prozess der Ruhmbildung zu Lebzeiten. Ruhm ermöglicht Nachruhm. Brecht gibt die Sache nicht aus der Hand.

Die Bilder und Texte, die diese Strategie belegen, sind einschlägig: Das Foto des jungen Dichters in einer Nische des Augsburger Stadttheaters oder die Pose mit den Gipsmasken im Profil. Tagebucheintragungen wie „Vierzig Jahre, und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends“ oder „Ich beobachte, daß ich anfangs, ein Klassiker zu werden.“⁵³ Wenn Brecht anhand fiktiver Stoffe wie in „Besuch bei den verbannten Dichtern“ oder „Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse

in die Emigration“ die Rettung der Tradition thematisiert, geht es, verdeckt autobiographisch, immer auch um das eigene Nachleben. Analoges gilt für Verse eines lyrischen Ichs oder eines lyrischen Du. „Warum / Soll mein Name genannt werden?“ lautet eine Frage in „Einst dachte ich: in fernen Zeiten.“⁵⁴ Explizit wird die Sache thematisiert in dem Gedicht „Über die Bauart langdauernder Werke“: „Wie lange / Dauern die Werke?“⁵⁵ Die klassische Rede an die folgenden Generationen, „An die Nachgeborenen,“ sollte zunächst „Bitte an die Nachwelt um Nachsicht“ heißen. Die Aufforderung „Gedenkt unsrer mit Nachsicht“ verrät sich als der Versuch, eine Rezeption zu steuern, und zwar auch die Rezeption zu Lebzeiten. Der Titel ist Mimikry: Das Gedicht „An die Nachgeborenen“ hat als Adressat, wie Peter Voigt richtig bemerkt hat, die Mitwelt.

Aber im Blick auf das Nachleben sind bei Brecht häufig Selbstsicherheit und Selbstzweifel ineinander verschränkt. Nach Ansicht von Ruth Berlau arbeitet Brecht „ja nicht so sehr für den Zeitpunkt, zu dem er gerade schrieb, sondern er dachte daran, wo vielleicht in 50 Jahren sein Name stehen würde.“⁵⁶ Und Ende der vierziger Jahre äußerte er im Gespräch mit Max Frisch die Hoffnung: „Vielleicht kommt eine Zeit, wo man unsere Arbeit ausgräbt und brauchen kann.“⁵⁷

Selbstverfasste lyrische Grabschriften sind der ureigenste Ort, das Nachleben zu thematisieren, zu organisieren. Ihre Eigenschaften entsprechen Brechts Schreibideal: Haltbarkeit, Dauer, Überlieferung in Stein und Erz, Prägnanz, mündliche Tradierbarkeit. Das Gedicht „Die unbesieglige Inschrift“ fügt eine weitere Qualität solcher Texte hinzu: Es sind Kampfformen. Benjamin schreibt über die *Svendborger Gedichte*: „Die Kriegsfibel ist in ‚lapidarem‘ Stil geschrieben. Das Wort kommt vom lateinischen lapis, der Stein, und bezeichnet den Stil, der sich für Inschriften herausgebildet hatte. Sein wichtigstes Merkmal war die Kürze. Sie wurde einmal durch die Mühe bedingt, das Wort in den Stein einzugraben, zum andern durch das Bewußtsein, es sei für den schicklich, sich kurz zu fassen, der zu einer Folge von Geschlechtern spricht.... [Die Inschriften der ‚Deutschen Kriegsfibel‘] sind nicht wie die der Römer für Stein gemacht sondern wie die der illegalen Kämpfer für Palisaden.“ Benjamin benennt einen Widerspruch: „in Worten, denen, ihrer poetischen Form nach, zugemutet wird, den kommenden Weltuntergang zu überdauern, ist die Gebärde der Aufschrift auf einem Bretterzaun festgehalten, die der Verfolgte mit fliegender Hast hinwirft. In diesem Widerspruch stellt sich die außerordentlich artistische Leistung dieser aus primitiven Worten gebauten Sätze dar.“⁵⁸

Der Widerspruch zwischen Anspruch auf dauerhafte Überlieferung und Veränderbarkeit als immanenter Werkeigenschaft ist Teil von Brechts Schreiben. Es ist die Aporie zwischen dem Experimentalcharakter der Produktion, der Erfahrung ihrer Vorläufigkeit einerseits und dem geilem Drang auf Nachleben, gültiges Sprechen, Dauer, Repräsentativität andererseits. Es ist der Widerspruch zwischen der chaotisch-kreativen Arbeitsweise und dem Streben nach Klassizität, Einfachheit und Ordnung. Grabschriften unternehmen den Versuch, diese Konstellation zum Stillstand zu bringen.

Das ist mit dem Gedicht „Ich benötige keinen Grabstein“ zumindest gelungen. Ein Epitaph wie „Er hat Vorschläge gemacht. Wir haben sie angenommen“ betont Repräsentanz, wenn auch demokratisch verbrämt (Vorschläge werden angenommen) und unverschämt-bescheiden („Wünschte ich“). Dieser Gestus könnte mit einem Begriff Karl Mickels als „understatement-Pathos“ bezeichnet werden.⁵⁹

Diese Vorgabe hat die Rezeption eingeengt, andere Wirkungsmöglichkeiten sind dadurch beschnitten worden. Wäre es anders gekommen, wenn seine Erben die Aufforderung Brechts an Karl Kleinschmidt zu einem Epitaph gemacht hätten? Kleinschmidt erhielt eine Anweisung zum Verfassen eines Nachrufes, wenn auch nicht einer Grabschrift: „Schreiben Sie lieber, daß ich Ihnen unbequem war und unbequem zu bleiben gedenke. Es gibt da auch nach meinem Tode noch gewisse Möglichkeiten.“⁶⁰ Die Schrift auf dem Sarkophag könnte dann heißen: „Er war unbequem und gedachte, es auch nach seinem Tod zu bleiben.“ Oder, einfacher: „Er war unbequem und ist es noch.“

Aber auch mit „REIN. SACHLICH. BÖSE“ könnten wir leben: „REIN“ stünde für die Formsicherheit des Dichters, die nicht zuletzt in seinen Epitaphen zu erkennen ist, für seine Fähigkeit, die Sprache des Alltags und die Sprache der Kunst fruchtbar zu konfrontieren, es stünde für echte Klassizität. „SACHLICH“ stünde für die Material- und Stoffgebundenheit von Brechts Schreiben, für die Bodenhaftung seines Werks, für den Versuch, eine Kunst zu machen, die die „tiefsten und wichtigsten Dinge berührt,“ für das hartnäckige Beharren auf Erkundung des Kausalnexus, für den Instinkt für Aktualisierungen, die seine Grabschriften zu erkennen geben. Und „BÖSE“ stünde für den scharfen Blick, das unerbittliche Urteil, den Spott, die kaustischen Bemerkungen. Pendant des Bösen ist der Humor. Der Aufruf zur Änderung der Welt ist ideologisch, wenn man ihn nicht vor dem Hintergrund des Zweifels und der Leere hört. Die Friedensvisionen der fünfziger Jahre verlieren an Kraft, wenn sie losgelöst werden von dem kalt analytischen, bösen Blick, mit dem Brecht das Kriegsgeschehen verfolgt hat, den Feldzug der Wehrmacht, den Abwurf der Atombombe oder die Wiederaufrüstung; unmissverständlich artikuliert am 2. Dezember 1954 im Hotel „Sachsenhof“: „Mit Kriegsverbrechern, Kriegshetzern kann nicht diskutiert werden. Das sind Feinde der Menschheit und sie müssen vernichtet werden, so gut man sie vernichten kann, sonst kann die Menschheit nicht weiterexistieren. Das ist im Namen der Humanität absolut notwendig.“⁶¹

„REIN. SACHLICH. BÖSE.“ Das ist eine vitale Kombination, eins geht nicht ohne das andere. Es gibt keinen Grund zur Ruhe, zum sicheren Schlaf unter der Grabschrift.⁶²

354/01

~~ich benötige keinen grabstein wenn
ihr keinen benötigt
sonst wünsche ich es stehe darauf:
ich habe recht gehabt. dennoch
habe ich gegriegt. zwei
unzerrennliche sätze.~~

ich benötige keinen grabstein aber
wenn ihr einen für mich benötigt
wünschte ich es stünde darauf: er
hat recht gehabt. wir
haben es begriff.

er hat vorschläge gemacht. wir
haben sie angenommen.
durch eine solche inschrift wären
wir alle geehrt.

was soll uns wenn

~~schickst~~ du in deinem kopf denkst danke
in unseren.

Anmerkungen

¹ Unveröffentlichte Notiz, Bertolt-Brecht-Archiv (im folgenden BBA) 05/09.

² Das berichtete Elisabeth Schütz, geborene Grätz, die ein Jahr als Hausmädchen bei Brecht gearbeitet hat, am 15. Februar 1999 in einem Gespräch im Bertolt-Brecht-Archiv. Frau Schütz teilte ferner mit, dass der Feldstein, der nicht prunkvoll wirken sollte, schon vor Brechts Tod bereitgelegt worden sei und dass Brecht auch die Stelle für sein Grab ausgewählt habe. Peter Voigt bestätigt diese Erinnerung; man habe damals davon gehört, dass Brecht den Stein auf dem Weg nach Buckow gefunden habe.

³ Walter Benjamin, *Deutsche Menschen*, in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1989), Band IV/1, S. 149-233; hier S. 165.

⁴ Bertolt Brecht, *Werke*, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin u. Weimar / Frankfurt: Aufbau / Suhrkamp, 1988-2000—im folgenden BFA), Band 14, S. 191f.

⁵ BFA 14, S. 40.

⁶ BFA 11, S. 157.

⁷ Vgl. Werner Frisch / K. W. Obermeier, *Brecht in Augsburg: Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos* (Berlin u. Weimar: Aufbau, 1975), S. 86.

⁸ Hermann Wiegand, „Epitaph,“ in Klaus Weimar, Hrsg., *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band I: A-G (Berlin, New York: de Gruyter, 1997), S. 475f.

⁹ Zitiert in Werner Peek, Hrsg., *Griechische Grabgedichte* (Berlin: Akademie, 1960), S. 176.

¹⁰ In einem Gespräch mit Peter Voigt über die Stücke Thornton Wilders verwies Brecht darauf, dass Wilder nach eigenem Bekunden bei ihm gelernt habe—und bei Edgar Lee Masters.

¹¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, hrsg. v. Paul Rilla. Erster Band: *Gedichte und Sinnsprüche, Fabeln, Jugenddramen* (Berlin u. Weimar: Aufbau, 1968), S. 176. Zu Grabschriften vgl. u. a. Peek, Hrsg., *Griechische Grabgedichte; Die Griechische Anthologie in drei Bänden*. Aus dem Griechischen übertragen von Dietrich Ebener. Zweiter Band (Berlin u. Weimar: Aufbau, 1981); *Poetische Grabschriften*. Mit zehn Radierungen von Christoph Meckel, hrsg. v. Wulf Segebrecht (Frankfurt am Main: Insel, 1987); Conny Böttger / Peter Cardorff, *Mein letztes Wort: Der Grabstein als Visitenkarte* (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2003); Karl S. Guthke, *Sprechende Steine: Eine Kulturgeschichte der Grabschrift* (Göttingen: Wallstein, 2006). Cees Nooteboom, *Tumbas: Gräber von Dichtern und Denkern—Photographien von Simone Sassen* (München: Schirmer/Mosel, 2006). Ein ironisch-sarkastischer, formal souveräner Versuch der Wiederbelebung der Gattung findet sich in Durs Grünbein, *Den Teuren Toten: 33 Epitaphe* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994). Die jüngste lyrische Publikation, die um das Nachleben, Nachrufe, Totenhügel etc. kreist, ist Volker Braun, *Tumululus* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999).

¹² Vgl. Werner Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), S. 40.

¹³ Sigrid Thielking, „L'homme statue? Brechts Inschriften im Kontext von Denkmalsdiskurs und Erinnerungspolitik,“ in Maarten van Dijk u. a., Hrsg., *Das Brecht-Jahrbuch 24 / The Brecht Yearbook 24: Brecht 100 <=> 2000* (Madison: International Brecht Society, 1999), S. 54-67; hier S. 55.

¹⁴ BFA 15, S. 196.

¹⁵ Ebd. Vgl. „Und es kam der Genosse Liebknecht“ (BFA 14, S. 146).

¹⁶ BFA 11, S. 205.

¹⁷ BFA 13, S. 316 u. 516. Hinweis von Volkmar Häußler. Über das *Hauspostillen*-Gedicht „Von den Sündern in der Hölle“ schrieb Benjamin: „Das Marterl, das hier aufgestellt ist, bildet die genannten Freunde im Höllenfeuer ab; zugleich aber (beides kann im Gedicht vereinbart werden) wendet es sich an sie als Passanten, um ihnen in Erinnerung zu rufen, daß sie keinerlei Fürbitte zu gewärtigen hätten“ (Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band II/2, S. 551).

¹⁸ BFA 12, S. 142. Nimmt man nicht die *Kriegsfibel* insgesamt als Epitaph-Sammlung, so sind Epitaphe im engeren Sinne etwa die folgenden Texte: „Die ihr hier liegen seht, gedeckt von Kot“ (S. 232); „Daß er verrecke, ist mein letzter Wille“ (S. 148); „Ihr Brüder, hier im fernen Kaukasus“ (S. 194); „O armer Yorick aus dem Dschungeltank!“ (S. 216); „Wir hörten auf der Schulbank, daß dort oben“ (S. 218).

¹⁹ Vgl. den Beitrag in diesem Band.

²⁰ BFA 13, S. 403.

²¹ BFA 12, S. 60.

²² BFA 15, S. 24. Vgl. „Gedenktafeln für im Krieg des Hitler gegen Frankreich Gefallene“ und „Gedenktafel für 4000, die im Krieg des Hitler gegen Norwegen versenkt wurden“ (BFA 12, S. 99f.).

²³ BFA 15, S. 206.

²⁴ Hinweis von Peter Voigt, der sich auf eine Erinnerung von Barbara Brecht-Schall beruft. Auf Laughton beziehen das Gedicht auch Edgar Marsch, vgl. Edgar Marsch, *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk* (München: Winkler, 1974), S. 345, und John Willett, der im Kommentar ausdrücklich Laughtons Widerruf erwähnte, vgl. Bertolt Brecht, *Poems*. Ed. by John Willett and Ralph Manheim with the co-operation of Erich Fried (London: Methuen, 1976), S. 596.

²⁵ Vgl. BFA 15, S. 435.

²⁶ BFA 15, S. 207.

²⁷ Vgl. Wiegand, „Epitaph,“ S. 475.

²⁸ Lessing, *Gesammelte Werke*. Erster Band, S. 172.

²⁹ Vgl. Guthke, *Sprechende Steine*, S. 117, 136 u. 167.

³⁰ Paul Fleming, *Sei dennoch unverzagt*. Eine Auswahl, hrsg. v. Uwe Berger (Berlin: Rütten & Loening, 1977), S. 17.

³¹ <http://gutenberg.spiegel.de/gleim/gedichte>.

³² Guthke, *Sprechende Steine*, S. 167.

³³ Schiller, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Band 1: *Gedichte*, hrsg. v. Jochen Golz (Berlin u. Weimar: Aufbau, 1980), S. 398.

³⁴ Vgl. Johannes R. Becher, „Vollendung träumend,“ in Johannes R. Becher, *Gesammelte Werke*, Band 6: *Gedichte 1949-1958* (Berlin u. Weimar: Aufbau, 1973), S. 459. Dass die Wahl der Grabschrift Bechers Wunsch war, bestätigt Rolf Harder. Mittlerweise scheint sich die Vorhersage Wolf Biermanns, der Grabstein werde haltbarer als das Gedicht sein, erfüllt zu haben; zumindest die Schrift ist schon heute fast völlig verschwunden.

³⁵ Ezra Pound, *An eigensinnigen Inseln*, hrsg. v. Günter Gentsch (Berlin: Volk und Welt, 1986), S. 56-63; hier S. 57.

³⁶ BFA 15, S. 285. Außer den an anderer Stelle dieses Aufsatzes berücksichtigten Grabschrift-Gedichten wären—ohne Anspruch auf Vollständigkeit—zu ergänzen: „Im neunten Jahre der Flucht vor Hitler“ (BFA 15, S. 44); „Für das Grab des Li Po“ (BFA 15,

S. 188f.); „Ballade, in der allen verziehen wird“ (BFA 11, S. 148f.) und „Begräbnis des Hetzers im Zinksarg“ (BFA 11, S. 227). Zum Umfeld der Grabschriften gehören Gedichte wie „Die Verlustliste“ (BFA 15, S. 43); „An Walter Benjamin, der sich auf der Flucht vor Hitler entleibte“ (BFA 15, S. 41); „Zum Freitod des Flüchtlings W. B.“ (BFA 15, S. 48); „Mein General ist gefallen“ (BFA 15, S. 45); „Lied einer Deutschen Mutter“ (BFA 15, S. 80); „Ist das Volk unfehlbar?“ (BFA 14, S. 435); „Auf den Tod eines Kämpfers für den Frieden“ (BFA 12, S. 50); „Gedicht vom Unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen“ und „Zweites Gedicht vom Unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen“ (BFA 11, S. 202-204); „Das Grabmal des unbekanntenen Soldaten der Revolution“ (BFA 14, S. 306f.); „Anleitung für die Oberen“ (BFA 11, S. 173); „Anrede“ (BFA 11, S. 173f.); „Hans Lody“ (BFA 13, S. 74); „Soldatengrab“ (BFA 13, S. 89); „Von Absalom“ (BFA 13, S. 154); „Vom Tod im Wald“ (BFA 11, S. 80-82); „Können ihm Essig holen“ (BFA 13, S. 316); „Immer noch“ (BFA 13, S. 314); „Hier liegt der Geschlagene!“ (BFA 14, S. 169). Zu den Benjamin-Epitaphen vgl. Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht: Die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), S. 273-287. Ralf Räuker machte mich in Augsburg darauf aufmerksam, dass der Rundgesang „Ein Hund ging in die Küche“, den Brecht in den „Übungsstücken für Schauspieler“ im „Messingkauf“ empfahl, ebenfalls ein Epitaph ist: „Und setzten ihm einen Grabstein / Der folgende Inschrift hat: Ein Hund ging in die Küche....“ (BFA 22/2, S. 847).

³⁷ BBA 05/09.

³⁸ BFA 15, S. 178.

³⁹ BFA 15, S. 417.

⁴⁰ Hinweis von Peter Voigt. Eine Kopie von Brechts Brief mit der Montage liegt in BBA E 2/118-120. Im Druck fehlt der Hinweis auf das Gedicht und die Zeichnung, vgl. BFA 29, S. 401f. u. 718.

⁴¹ BFA 29, S. 401.

⁴² BFA 15, S. 178.

⁴³ BFA 13, S. 265f.

⁴⁴ Mit der gleichen grammatischen Konstruktion trug Kaiser Joseph II. den Vorschlag für sein Epitaph vor: „Ich wünschte, man schriebe auf mein Grab:“ (Guthke, *Sprechende Steine*, S. 144). Höchst bedenkenswert ist der Vorschlag von Manfred Engel, Oxford, Brechts doppelten Konjunktiv etwa in folgenden Satz zu übersetzen: „Ich wünsche, so gelebt zu haben, dass man schreiben kann....“

⁴⁵ BBA 345/01. Alle Zitate im folgenden nach diesem Blatt. Hervorhebungen vom Verf.

⁴⁶ Im *Brecht Handbuch* übernimmt Lars Fischer Elisabeth Hauptmanns falsche Datierung, vgl. Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch in fünf Bänden*, Band 2: *Gedichte* (Stuttgart / Weimar: Metzler, 2001), S. 209.

⁴⁷ Friedrich Dieckmann, „Eine Grabschrift und ihre Berichtigungen,“ in *neue deutsche literatur* 49 (2001), 537. Heft, S. 140-143.

⁴⁸ Von hier aus ist es nicht weit bis zu einer fatalen Assoziation, auf die Peter Voigt hinweist: Die Formulierung „dennoch / habe ich gesiegt“ erinnere an die Inschrift, mit der 1933 die Putschisten in der Feldherrnhalle geehrt wurden: „Und Ihr habt doch gesiegt.“

⁴⁹ BFA 12, S. 38.

⁵⁰ Eine noch eher freundliche Entgegnung ist die Variation aus Heiner Müllers Stück *Germania 3 Gespenster am toten Mann*: „Aber von mir werden sie sagen Er / Hat Vorschläge gemacht Wir haben sie / Nicht angenommen Warum sollten wir,“ zit. nach „O Chicago! O Widerspruch!“ *Hundert Gedichte auf Brecht*, hrsg. v. Karen Leeder u. Erdmut Wizisla (Berlin: Transit, 2006), S. 119.

⁵¹ Vgl. „Gegen das ‚Organische‘ des Ruhms,“ BFA 21, S. 327-329. Vgl. Detlev Schöttker,

„Wir bleiben Helden: Die Renaissancen des Rühmens,“ in *Merkur* 58 (2004), H. 9/10, S. 818-825.

⁵² Walter Benjamin Archiv Ms 607v.

⁵³ BFA 26, S. 116 u. 230.

⁵⁴ BFA 14, S. 320f.

⁵⁵ BFA 14, S. 34 u. 36.

⁵⁶ Im Gespräch mit Hans Bunge (BBA 2166/167).

⁵⁷ Max Frisch, *Tagebuch 1966-1971* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 42.

⁵⁸ Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band II/2, S. 563f.

⁵⁹ Karl Mickel, *Schriften 6: Lachmunds Freunde* (Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1991), S. 110.

⁶⁰ Karl Kleinschmidt, „Bertolt Brecht,“ *Berliner Zeitung*, 16. August 1956.

⁶¹ „Ein Gespräch am ‚Runden Tisch‘ im Jahre 1954: Über ‚gesamtdeutsche Kulturfragen‘ stritten Bert Brecht und Johannes R. Becher mit in- und ausländischen Journalisten in West-Berlin,“ *Frankfurter Rundschau*, 27. April 1991, S. ZB 3.

⁶² Für Hinweise und Gespräche danke ich Chryssoula Kambas, Detlev Schöttker, Peter Villwock und besonders Peter Voigt.

Brecht und das Paradox der Form

Dieser Aufsatz befasst sich mit Brechts Kritik der Darstellung der Realität, insbesondere mit seiner Suche nach einer Alternative zur naturalistischen Imitation von Erscheinungen. Brechts Kritik ähnelt derjenigen Denis Diderots. Jede realistische Darstellung der Realität muss nach Brecht auch die lebendigen Widersprüche, die in den dialektischen Prozessen der menschlichen Gesellschaft wirksam sind, zeigen können. Das Ziel einer realistischen Darstellung ist es demnach, solche Widersprüche in ihrer ganzen Komplexität aufzuzeigen. Brechts Begriff des sozialen Gestus wird als Alternative zur bloßen Widerspiegelung oberflächlicher Erscheinungen gesehen. Der Gestus ist eine symbolische Form, die imstande ist, gesellschaftliche Beziehungen sichtbar zu machen.

This article explores Brecht's critique of representation, and in particular his search for an alternative to a naturalistic imitation of appearances. Brecht's critique owes much to Denis Diderot. For Brecht any adequate realistic representation must be capable of showing the living contradictions at the root of the dialectical processes at work in human society. The aim of a realistic representation is to show such contradictions in all their complexity. Brecht's concept of the social *Gestus* is presented as a specific alternative to the mere imitation of surface appearances. The *Gestus* acts as a symbolic form able to make social relations visible.

Brecht and the Paradox of the Form

Ilaria Salonna

1. The “illuministic” critique of representation

One of the most important aspects of Brechtian poetics is the critique of the representation considered as a slavish imitation of appearances, in which the beholder is “hypnotized” in a passive approbation of what he is watching. The imitation of appearances, even if it pursues the aim of the most slavish reproduction possible of reality, does not succeed, because it produces, with its tricks and devices, only the illusion of reality. This way of conceiving representation is based on the concept of identification, and this idea is very far from what a realistic representation would actually be.

The representation of the world made by art, and in particular theater, cannot be a simple imitation, but for Brecht, it has the specific aim of showing human society as it is, i.e. of evidencing the totality of relations and conditions that determine the world of life.

Common sense and the influence of a certain tradition in occidental thought are inclined to conceive of form as an abstract entity, in relation to a rational subjectivity (i.e. an ideal ego or a God—there is no difference), unequivocally separated from the vital horizon of the world. The atheist, but not ingenuous, Brecht cannot conceive of a nature divided in itself, viewed with the prejudice that real knowledge is achievable only in ideas that are hermetically separated from history and human society. Such a prejudice is tantamount to reducing representation to a false image of the world; in contrast, considering the inner relations, causes, and reasons that operate in society, would make it more and not less understandable.

The form of representation founded on identification, which produces the illusion of a true imitation of the world, gives way for Brecht to an alternative for representation that is characterized by the “illuministic”¹ intention of representing the world by bearing evidence to its real inner and “invisible” aspects; it thus allows knowledge of the world and, in a Marxian way, makes the world susceptible to transformation and human volition.

In this sense, Brecht’s point of view may be compared with the original aim of Enlightenment. The critique of representation made by the *Encyclopédie* of Diderot and D’Alembert, written from 1751 to 1772 by the French thinkers well-known as *Philosophes*, has a crucial importance, in contrast to a way of thinking about reality derived from rationalist forms. In the *Encyclopédie* the critique of representation was the starting point for outlining a new way of considering the form of representation without arriving at the complete denial of representation. For the first time since the Middle Ages, an encyclopedic work does not presume to encompass the totality of the universal principles deriving from a rationalist or theological form of reality, but acts as an instrument of practical utility created to

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

produce the social and intellectual emancipation of the individual.

In the past, the great work of the *Encyclopédie* set itself the aim of changing the common way of thinking. In the same way, a few months before Brecht died, when Dürrenmatt questioned whether a representation of the world was still possible, Brecht replied that yes, a representation of the world is possible, provided that the world is seen as transformable.²

Whereas, on the one hand, the critique of representation demonstrates that it is prejudiced to conceive of the world and human society in arbitrary categories; on the other hand, the same critique poses questions about an alternative way of considering the form of representation, with the awareness that any representation requires a form.

The reference to the *Encyclopédie* allows us to demonstrate the importance of the French philosopher Denis Diderot in Brecht's work. Brecht refers more than once directly to Diderot—in particular in a text titled "Die Diderot-Gesellschaft: Nötizen über eine Gesellschaft für induktives Theater."³ This was a short pamphlet written in the years of Brecht's exile in Denmark and proposes the foundation of an international society of artists dedicated to Diderot.⁴ The aim of this society would be experimental and "scientific" research in the field of the representative arts.

Science, to which Brecht refers many times, is in fact what he considers the most objective representation possible, which regards art only if it is not linked to the individual authority of the artist or interpreter. At the same time art will not propose to solve contradictions, but show them, by paying attention to their causes, thus pursuing a didactic aim.⁵ Therefore the artistic practice of theater has the intention of working out a technique able to perfect the representation of reality, by founding the conditions necessary for the criticism of the beholder.

2. Brecht and the problem of the form of representation.

The *Diderot-Gesellschaft*, although it was not realized, would have attempted to develop a way to represent human society that would make it easier to be molded in a productive way, even with the awareness that a realistic representation is not universal.⁶

If each representation defined as realistic, says Brecht, cannot be universal, consequently its form cannot be conceived as unique. That which is form, i.e. structure, is certainly something that inheres to the universal; nevertheless Brecht seems to be in contradiction here by stating a paradox. This paradox proposes that the form of a realistic representation cannot exist in a univocal sense, but there must be a form as a precondition for every representation.

This assertion brings us directly to Brecht's personal position in the debate organized by the literary review *Das Wort*, initially centered on expressionism and then later on formalism. In this debate Brecht was in dispute with important intellectuals, such as György Lukács, and with certain issues of socialist realism.

We know that for Brecht, Lukàcs's arguments about the literary genre of the novel are not convincing. Applying the realistic style of Balzac and considering Balzac's work as the unique model for an authentic realism, conceals an ambiguity. On the one hand, such an approach ignores the very specific conditions of possibility that characterized Balzac's way of looking at and describing things; on the other hand, it is characterized by a sterile use of the Balzacian method, because the particular perspective of that "look" can produce its results only if it is considered merely an attempt to describe the world.⁷

Brechtian dispute also considers certain issues of socialist realism which should bear evidence to the laws that act in society and in relations among individuals. In order to do this, Brecht suggests that it is necessary to undertake seriously the acquisition of new means for representation. Therefore these laws, which are intelligible structures and "forces (*treibenden Kräfte*)"⁸ present in human reality, are properly what must be shown in a representation that makes the world accessible to transformation and human control.

According to Brecht the very term "formalism" is itself ambiguous. On the one hand, formalism is based on superficial appearances, but on the other hand, formalism is based on intelligible principles.

It is in this last sense, Brecht argues, that realism itself must be a formalism. Brecht knows more than anyone else that theater or the novel necessarily need a form in order to achieve a particular representation of the world.⁹ This form is not the only one possible, however. It is true that there is only one reality, Brecht argues, but there are infinite ways of looking at and describing this reality. So the problem is not the *form* of representation in itself, but the *way* of conceiving it.

The search for the possible linguistic and symbolic use of expressions for describing reality and its complexity is one of the most important aims of art. In this sense expressionism must not be denied at all, although Brecht disagrees with a reduction of the world to a strangely bent vision as an enlarged projection of the artistic individuality.¹⁰

Brecht recognizes in expressionism the importance of showing the invisible aspects in reality, thus considering them—for the first time and above all against naturalism—as the specific object of representation. Expressionism enriches the formal possibility of representing the world in art, thus creating an opposition between a generic "look" and a specific "vision." The "look," created by the immediate impressions of reality, allows only a potential knowledge; it is only with "vision" that it becomes possible to consider the sensate impressions garnered by the "look" as a real subject of ratiocination.

The passage from "look" to "vision" actually corresponds to the basic structure of Brecht's way of considering representation. This passage is the same existing in the dialectic that allows a presentation of facts in their subjugation to human control during the process in which, says Brecht, they "*aus bekannten zu erkannten werden können.*"¹¹

As well as the expressionists, Brecht has the awareness of the distinction between apprehension and its content, i.e. between the representation itself and what is merely represented. Nevertheless, while expressionists consider this distinction as a metaphysical dichotomy between look and vision, in which finally only the last one prevails, Brecht considers the passage from “*bekannt*” to “*erkannt*” as a dialectical relation.

Here dialectic is actually what concerns the basic relation between “*bekannt*” and “*erkannt*” and determines the whole formative and genetic process, in which the one is a precondition of the other, as in the process that leads from look to vision.¹² The dialectic present in this process is properly what must be shown in a representation considered as realistic. Such a representation, then, cannot stop at a simple imitation of what is seen in the “look”; it must also reveal the structure inherent in “vision.”

For the artist, and specifically for Brecht, the problem is to find a way in which it is possible to present in an understandable way the living contradiction and dynamism of this process. This one may be compared to the figure of speech called “paradox,” normally used in rhetoric to illustrate a contradiction.

3. Trying to represent contradictions

These considerations bring us back to the possibility of also reading Brecht’s poetics in terms of a paradox. This is more evident in the *Lehrstücke*. These little plays were written by Brecht precisely in order to have a didactic utility not only for those who beheld them, but for those who acted in them. According to Brecht, they test the contradiction between identification and distancing.¹³

Confronting contradiction and trying to represent it are the main points of interest in Brecht’s reflections. All Brecht’s theatrical work, both in theory and in practice, elaborates a new way of representing contradiction. He pursues this aim in every field of his work: from his writings to his use of scenography, from the theory to the acting technique.

Brecht actually finds in theatrical practice a prolific field of application for his critique of identification. By working on the “epic” technique of acting, founded on the notion of *Verfremdung*, Brecht defines the dialectic founded on the contradiction between identification and distancing, tested in the *Lehrstücke*. Through the exercise of *Verfremdung*, the actor can show the living contradiction between the interpreter and the dramatic character.

In the actor’s practice, Brecht individualizes the basic principles of an alternative form of representation. This alternative form is evident in the paradox of actors who produce a further representation when they are already acting in the field of representation.

This paradoxical dynamic finds a masterly explication in the *Paradoxe sur le comédien* written by Denis Diderot in 1770. Diderot’s thesis

on acting is usually considered, perhaps a little hurriedly, as the forerunner of Brecht's epic theory of acting, in which the actor must deny any kind of absolute identification with the passions of the character.¹⁴ However if there are any influences between Brecht and Diderot, they are not limited to technical rules, but integrated into the greater sphere of the criticism of "voyeurism" and intellectual passivity.

The paradox that confronts the actor expresses two possible alternatives, i.e. reflecting and showing, which Brecht refers to as "mirroring (*widerspiegeln*)" and "having a mirror in front of the eyes (*den Spiegel vorhalten*)."¹⁵ The last expression does not simply mean "showing," but for Brecht it signifies the double movement that gives structure to every representation: on the one hand, the action of putting a mirror in front of the eyes compels one to see oneself, on the other hand, the fact of knowing that the mirror has been placed obliges one to recognize what one sees.¹⁶ One both sees and also sees oneself seeing.

The actor lives in his own life, and this is the core of the paradox of representation. This paradox opens the way to a contradiction between the possibility of an infinite reduplication and, at the same time, the impossibility of realizing representation. Thus the actor makes a particular *Gestus*, that is the exhibition of things imitated during the representation.¹⁷ Precondition, but also consequence, of *Gestus* is the distinction between the elements of representation, i.e. the form of the representation and its dramatic content. For the actor to make a *Gestus* is like placing a mirror in front of the audience, thus sanctioning the impossibility of illusion. This kind of demonstrative gesture presents the conditions of representation and, at the same time, is the condition for recognizing the validity of representation.

Two opposing forms correspond to the two alternatives of "reflecting" and "showing": on the one hand, there is a form based on a mirror reflection and the exact reproduction of a reality conceived of as inert and without any relationship to the process of its representation; on the other hand, form can be produced through a dynamic and interactive process of becoming. The last alternative is defined by a sort of everlasting praxis, which passes into the action of its doing and succeeds in returning the dynamism from which it comes and carries out its life.

In one case, form brings things to an illusory reconciliation of contradictions, by canceling every dialectic and every difference that marks life in all its form, i.e. both individual and politico-social. The resolution of the conflict sanctions the prevalence of only one aspect of the two things that exist in contradiction with each other, thus arriving at a false and deceptive balance.

In the other case, form takes its origin from the everlasting dialogue of differences existing in dynamic becoming and in every human praxis. In this way form it is characterized by the intellectual elaboration exercised by a critical and attentive look at a precise fact or event. This precise fact or event retains its links with the totality of the contingent circumstances that have actually generated it and brought it to life in all its complexity.

The brechtian definition of “social *Gestus*” clarifies what we are saying. The social *Gestus* is properly “the gest relevant to society, the gest that allows conclusions to be drawn about the social circumstances.”¹⁸ Every gestural process, even if is limited, constantly refers to the whole of the work. The actor carries out a *Gestus* capable of exalting the singularity of certain attitudes that in appearance are private, like manifestations of pain, by being careful not to lose any of the whole of the action.

The performance of the *Gestus*, understood as a typical, recognizable form of behavior, aims at externalizing actions that traditionally are considered internal, psychological. The *Gestus* is not, however, the expression of a personality, rather externalization allows actions to be observed by actors and audience with the goal of producing an aesthetic image of the functional laws of a society. Thus, these actions become through the *Gestus* relevant both from the technical perspective of the theater and from the perspective of social analysis.¹⁹

Gestus, described in this way by Marc Silberman, takes the adjective “social” when, says Brecht, it means for the actor “to adopt his own political attitude.”²⁰ The social *Gestus*, by making social relations visible, actually constitutes the rhetorical move that corresponds to a specific realistic representation of the world. Also, the construction of characters by actors must proceed according to a “social point of view.”²¹

This *Gestus*, so determined by a particular point of view, designs its limits like a “cutting” and coincides with a form characterized as symbolic, because this form refers continuously to the horizon of sense from which it comes. The subject of the “cutting” determines the contents of the representation and the form for presenting it. This means that every representative speech act is accompanied by the perspective with which it identifies.²²

This characterization of representation reveals an instrumental necessity, whose pragmatic utility manifests a paradox. This paradox is expressed in the ambiguous attitude that, on the one hand, avoids falsifying the world in order to observe a *unique* perspective; on the other hand, this attitude renounces *every* perspective considered in its pragmatic utility, thus renouncing the truth.²³

As Silberman observes, Chinese drama was very important in the development of Brecht’s concept of *Gestus*, largely because of its demonstrative character.²⁴ Nevertheless there is another point of interest worthy of attention.

In the traditional Chinese theater’s repertoire “of stable, distinctive relations of meaning handed down from generation to generation,”²⁵ gestures preserve themselves in appearance without any changes in time.

In spite of an individualizing creation made by the interpreter, gestures are here acted through a set of marginal but meaningful changes that determine their vagueness and impersonality. Instead, “visible” transformations are made by the personality of the single Chinese actor and they are disclosed to the inquiring beholder as explicit and intentional variations to the main model.²⁶

This refers directly to the question of creativity as the ideal model to imitate in art. For this reason Brecht insists on the fact that copying is not the same as making the least effort. Brecht’s theatrical work is an example of the art of copying.²⁷ For him to copy is not just a shame, but an art. More precisely, one must create the art of copying in order to avoid falling into a stereotype.

Out of all of this emerges a clear opposition: on the one hand, a model that is easy to imitate as in a mirror, and that forms a univocal reflection of a solipsistic ego, that of the author; and, on the other hand, a model that conserves itself through its copies of previous models, along with variations that come directly from it.

The author, who is synonymous with a demiurgic presence according to the linearity of a process of history pre-organized with a particular finality, here gives way to the *Dramaturg* who cooperates with the collective explication of a sense that is present, but not easily caught in a unique way and not all at once. Brecht himself, as author, does not work in order to recreate the illusion of a relation with a world devoid of its own living complexity and contradictions. Brecht instead shows the dynamism of life itself.

Notes

¹ For relations between Brecht and the aims of Enlightenment in Diderot's conception of realism, see Marianne Kesting, "Brecht und Diderot oder das "paradis artificiel" der Aufklärung," *Euphorion* 64, Band ¾ (Heidelberg: C. Winter – Universitätsverlag, 1970), pp. 414-422.

² Bertolt Brecht, "Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?" in Bertolt Brecht, *Werke*, Berliner und Frankfurter Ausgabe, ed. Werner Hecht, et al. (Berlin and Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988ff.), 23, pp. 340-341; hereafter references to the 30-volume German edition of Brecht's work will be cited as BFA.

³ Bertolt Brecht, "Die Diderot-Gesellschaft," BFA 22.1, pp. 274-277.

⁴ The program of the Diderot Society had been written by Brecht during his exile in Svendborg (Denmark) in 1939, with the collaboration of Walter Benjamin.

⁵ Bertolt Brecht, "Über experimentelles Theater," BFA 22.1, pp. 540-557, here p. 546.

⁶ "Die Gesellschaft für induktives Theater ist sich bewußt (realizes), daß das Interesse an einer realistischen, d. h. die Realität meisternden (die Meisterung der Realität erlaubenden) Darstellung des gesellschaftlichen Zusammenlebens der Menschen, an einer Darstellung des gesellschaftlichen Zusammenlebens der Menschen, welche dieses Zusammenleben erleichtern kann, indem es dasselbe produktiv gestaltet, kein allgemeines ist." Bertolt Brecht, "Gesellschaft für induktives Theater," Bertolt Brecht, "Die Diderot-Gesellschaft," BFA 22.1, p. 274.

⁷ Bertolt Brecht, "Glossen zu einer formalistischen Realismustheorie," BFA 22.1, pp. 465-466.

⁸ "Eine realistische Betrachtungsweise ist eine solche, welche die treibenden Kräfte studiert, eine realistische Handlungsweise eine solche, welche die treibenden Kräfte in Bewegung setzt." Bertolt Brecht, "Nötizen über realistische Schreibweise," BFA 22.2, pp. 620-640, here p. 638.

⁹ "Die formalen Schwierigkeiten sind außerordentlich, ich habe ständig Modelle zu bauen; wer mich bei dieser Arbeit sähe, würde mich für nur an Formfragen interessiert halten. Ich mache diese Modelle, weil ich Wirklichkeit darstellen möchte.... Der 'formalist' in mir arbeitet." Bertolt Brecht, "Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie," BFA 22.1, pp. 437-445, here p. 438.

¹⁰ Bertolt Brecht, "Über experimentelles Theater," BFA 22.1, p. 546.

¹¹ "6) Die Vorgänge sind also dem Zuschauer zunächst in ihrer Erstaunlichkeit und Befremdlichkeit zu übermitteln. Dies ist nötig, damit sie nach ihrer beherrschbaren Seite hin vorgestellt werden, aus bekannten zu erkannten werden können." Bertolt Brecht, "Thesen über die Aufgabe der Einfühlung in den Theatralischen Künsten," BFA 22.1, pp. 175-176, here p. 176.

¹² Elio Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine* (Milano: Cortina, 2001), p. 67.

¹³ "Der Widerspruch zwischen Einfühlung und Distanzierung wird vertieft und wird ein Element der Darstellung." Bertolt Brecht, "Zweiter Nachtrag zur Theorie des 'Messingkaufs,'" BFA 22.2, p. 699; Bertolt Brecht, "2.08.1940," BFA 26, p. 405.

¹⁴ Denis Diderot, "Paradoxe sur le comédien," in Denis Diderot, *Œuvres Complètes*, édition de H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot et alii, XX (Paris: Hermann, 1975), pp. 43-132.

¹⁵ "Der Unterschied liegt zwischen 'widerspiegeln' und 'den Spiegel vorhalten.'" Bertolt Brecht, "24.08.1940," BFA 26, pp. 417-418, here p. 418.

¹⁶ Chiara Cappelletto, *Figure della rappresentazione. Gesto e citazione in Bertolt Brecht e Walter Benjamin* (Milano: Mimesis, 2002), p. 27.

¹⁷ For a more detailed discussion on Brecht's concept of *Gestus*, see Marc Silberman, "Brecht's *Gestus* or Staging Contradictions," in *Young Mr. Brecht Becomes a Writer, Brecht Yearbook 31* (Pittsburgh: International Brecht Society, 2006), pp. 319-335.

¹⁸ Bertolt Brecht "On Gestic Music" in Bertolt Brecht, *On Theatre: The Development of an Aesthetic*, edited and translated by John Willet (London: Methuen & Co, 1964), pp. 104-105. "Der gesellschaftliche Gestus ist der für die Gesellschaft relevante Gestus, der Gestus, der auf die Gesellschaftlichen Zustände Schlüsse zuläßt." Bertolt Brecht, "Über gestische Musik," BFA 22.1, pp. 329-331, here p. 330.

¹⁹ Marc Silberman, "Brecht's *Gestus* or Staging Contradictions," p. 319.

²⁰ Brecht "On Gestic Music," p. 483. "Wichtig hingegen ist, daß dieses Prinzip des auf den Gestus Achtens ihm ermöglichen kann, musizierend eine politische Haltung einzunehmen." Bertolt Brecht, "Über gestische Musik," BFA 22.1, pp. 329 *passim*.

²¹ "Die Darstellung des Verhaltens der Menschen vom gesellschaftlichen Standpunkt aus soll ja gerade das gesellschaftliche Verhalten des Zuschauers eingreifend beeinflussen." Bertolt Brecht, "Zu 'Die Rundköpfe und die Spitzköpfe,'" BFA 24, pp. 201-219, here p. 211.

²² Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein," *Revue d'Esthétique* 26 (1973), pp. 185-191.

²³ This characteristic of utility, linked to the concept of *Gestus*, is the principal element of Silberman's thesis about the possibility of relating Brecht's aesthetic to a theory of language. See Marc Silberman, "Brecht's *Gestus* or Staging Contradictions," pp. 327-328.

²⁴ *Ibid.*, p. 325.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Bertolt Brecht, "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst," BFA 22.1, pp. 200-210.

²⁷ "We must realize that copying is not so despicable as people think. It isn't 'the easy way out'. It is no disgrace, but an art. Or rather it needs to be developed into an art, to the point where there is no question of routine and rigidity. Let me put forward my own experiences as a copyist: as playwright I have copied the Japanese, Greek and Elizabethan drama; as producer the music-hall comedian Karl Valentin's groupings and Caspar Neher's stage sketches; yet I have never felt my freedom restricted." Bertolt Brecht, "Does Use of the Model Restrict the Artist's Freedom?" in Bertolt Brecht, *On Theatre: The Development of an Aesthetic*, p. 224. Bertolt Brecht, "Hemmt die Benutzung des Modells die Künstlerische Bewegungsfreiheit?" BFA 25, pp. 386-391, here p. 388.

On Dying on One's Own Sheets

The quest for a "Poetry of the big Cities" is among various attempts to draft his program as a writer, which Brecht undertook during the 1920s. As elsewhere, also in this context, death and decay are key subjects of the dispute in writing. On the one hand, Brecht is interested in the question as to whether the big cities and their reinforced concrete buildings are really built to last. Here, we find interrelationships with the architects' and planners' discourse of the 1920s. On the other hand, Brecht's descriptions of life and death in the big cities are unique examples of a general process of change to which the attitude towards death is subjected in an urbanized society.

Die Suche nach einer „Poesie der großen Stadt“ gehört zu den verschiedenen Versuchen, die Brecht in den 1920er Jahren zur Formulierung eines schriftstellerischen Programms unternimmt. Tod und Untergang sind auch in diesem Zusammenhang zentrale Themen der schreibenden Auseinandersetzung. Brechts Interesse gilt dabei zum einen der Frage, ob und wie die großen Städte und die „Eisenzementbauten,“ aus denen sie bestehen, überhaupt überlebensfähig sind. Hier bestehen Interdependenzen zum Architektur- und Planungsdiskurs der Zeit. Zum anderen sind Brechts Darstellungen des Lebens und Sterbens in den großen Städten eigenwillige Beispiele für einen generellen Wandlungsprozess, dem die Haltung gegenüber dem Tod in der verstädterten Gesellschaft unterworfen ist.

Vom Sterben auf eigenem Leinzeug: Der Tod der Städte und ihrer Bewohner

Marie Neumüllers

Das 12. Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft hat eindrucksvoll deutlich gemacht, dass der Tod und das Sterben für unterschiedliche Aspekte von Brechts Werk eine zentrale, gelegentlich sogar eine konstitutive Rolle haben. Das gilt auch für die Beschäftigung mit einer eigenen Poesie der Großstadt, die Bertolt Brecht—glaubt man den verstreuten Selbstdeutungen in Tagebüchern, Briefen, aber auch in der Lyrik—von 1921 an für fast zehn Jahre beschäftigt hat.¹ Das Motivpaar Stadt-Tod, in der literarischen Moderne ein gebräuchlicher Topos, deutet der Autor in dialektischer Manier so aus, dass er sowohl das Sterben des Einzelnen in der Großstadt als auch den Untergang der großen Städte selbst als ultimative Konsequenz der unausweichlichen Verstädterung thematisiert. Die Frage nach dem Realitätsbezug des Großstadtbildes, auf das Brecht seine Vorstellungen vom Sterben und seine Untergangsvisionen projiziert, bleibt davon unberührt: Die „heroische Landschaft“ der Stadt, vor der der siebenundzwanzigjährige Schriftsteller „die vierzig zulässigen und nötigen Stücke“ für „den Spielplan eines Theaters für eine Generation“ ansiedeln wollte,² ist weitgehend ein ins Mythische übersteigertes Konstrukt, das mit realer Kenntnis von Metropolen und ihrer spezifischen Problematik wenig zu tun hat. Trotzdem erschließen sich dem städtebautheoretisch Interessierten zahlreiche Bezüge auf den Großstadtdiskurs der Moderne und die Quellen, aus denen dieser sich speist. Unabhängig von diesen Interdependenzen werden nachfolgend Textbeispiele—vornehmlich aus dem lyrischen Werk—für die Darstellung des Sterbens in der Stadt und dessen Zusammenhang zur Todgeweihtheit der Städte analysiert sowie auf ihre Bedeutung für das literarische Programm Brechts hin befragt.

Die Stadt und der Tod in der Kunst

Bereits die Städteliteratur des 19. Jahrhunderts kennt Bilder von der Stadt als gefahrenträchtiger Wildnis, als Ort von Verbrechen, Krankheit—und eben auch als Ort des Todes. Mit Beginn der Moderne lässt sich jedoch eine regelrechte „Urbanisierung der Künstlerschaft“³ beobachten, die sowohl auf die Thematisierung der Großstadt als auch auf die künstlerischen Mittel zur Bearbeitung des Themas tiefgreifende Auswirkungen hatte. Oberflächlich betrachtet ist zunächst eine Stadt-Land-Opposition prägend für den künstlerischen Diskurs, bei der das großstädtische Leben als zukunftsorientiert und auch politisch progressiv konnotiert wird, das kleinstädtische oder ländliche als rückwärtsgewandt und reaktionär. Je mehr aber die urbane Lebensform sich ausbreitet, desto mehr ist die differenzierte Verortung innerhalb des Städtischen Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Ist die Stadt Inkarnation der Modernität, einzig möglicher Schauplatz einer energetischen, zukunftsgegenwärtigen Lebensweise? Oder ist sie Sammelbecken

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

für alle Übel, welche die Menschen und die Gesellschaft durch die Industrialisierung und die Dominanz der Technik erfahren haben? Alle Künste suchen nach einer Antwort auf diese Fragen—und experimentieren bei der Suche nach dieser Antwort zugleich mit neuen Kunstformen, die durch die rapide Technisierung erst möglich bzw. denkbar werden. Tod und Sterben spielen dabei nicht nur in der Literatur immer wieder eine Schlüsselrolle: Man denke z.B. an so unterschiedliche bildende Künstler wie Ludwig Kirchner, Heinrich Zille oder George Grosz. Der letztgenannte illustriert noch 1930 Brechts Kinderbuch *Die drei Soldaten*, in dem, wie später zu zeigen sein wird, ebenfalls Zusammenhänge von Stadt und Tod beschrieben werden.(BFA 14, 68ff.)

Die Literatur des Expressionismus mit ihren Stadtdarstellungen als apokalyptische Schreckensvisionen ist umfassend rezipiert worden. Die Beschreibung der Stadt als todbringendes Monster, die dichterische Überhöhung eines tiefgreifenden Stadtekels zum allumfassenden Lebenskel ist allerdings weit entfernt von einer bewussten Wahrnehmung des Urbanisierungsprozesses und seiner Konsequenzen für das Individuum.

Schon vor dem Ersten Weltkrieg ist deutsche Großstadtliteratur praktisch synonym mit Berlin-Literatur. Allerdings umfasste die Hauptstadt des Kaiserreichs nur einen kleinen Teil des heutigen Stadtgebiets: Erst nach der Einführung der Republik war der politische Weg frei, um Alt-Berlin, mehrere bis dahin eigenständige Städte und kleinere Gemeinden zu Groß-Berlin zusammenzufassen. Das „Gesetz über die Bildung einer neuen Stadtgemeinde Berlin“ datiert übrigens vom April 1920—zwei Monate später als Bertolt Brechts erster Berlin-Besuch. Das Kriegsende und die politische Aufbruchsstimmung in Deutschland lösen einen massiven Schub in der künstlerischen Auseinandersetzung mit den sozialen und gesundheitlichen Missständen der Großstadt aus. Schon das Berlin der Kaiserzeit war berüchtigt für sein Mietskasernenelend, verbunden mit einer Vielzahl an Krankheiten, hoher Kindersterblichkeit usw. Die Hungersnöte der Kriegs- und Nachkriegszeit, die Zerstörung oder ausgebliebene Wartung von Wohnungen während des Krieges, veränderte Familienstrukturen, die Inflation und andere Indikatoren verschlimmern die Situation, obwohl die republikanische Verfassung Erwartungen an einen auch sozialen Aufbruch schürt. Der Wegfall der Zensur schließlich führt dazu, dass die Notsituation des Individuums in der urbanisierten Umwelt unverbrämt geschildert werden kann. Zahlreiche ganz unterschiedliche Romane parallelisieren die Problematik einer technisierten Metropole mit dem physischen oder psychischen Untergang ihrer Helden.⁴ Aber auch Lyrik-Anthologien wie *Berliner Gedichte* oder *Um uns die Stadt* enthalten nicht wenige Gedichte, die Tod und Sterben poetisieren.⁵

Die architektonische Moderne und die Stadt

Visionäre stadtplanerische Entwürfe für die—imaginierte—Metropole Berlin entstehen bereits in den letzten Jahren vor dem ersten Weltkrieg, und in ihrem Kontext werden auch die Planungen amerikanischer Großstädte wie

New York und Chicago intensiv rezipiert—eine Form des Amerikanismus, die auch für die Vorstellungen Brechts von der Stadt noch prägend ist. 1910 findet nach mehrjähriger Auseinandersetzung mit den amerikanischen Vorbildern ein „Wettbewerb für Groß-Berlin“ statt, der die Entwicklung der—verwaltungstechnisch ja noch gar nicht existenten—Einheitsgemeinde zur 10-Millionen-Metropole infrastrukturell ermöglichen und städtebaulich gestalten soll. In diesem Kontext entstehen auch die ersten Entwürfe für Turmhäuser. Eine wahre Hochhausdebatte entfaltet sich in Berlin zwischen 1920 und 1930, ausgehend vor allem von einem Wettbewerb zum Bau eines Turmhauses am Bahnhof Friedrichstraße 1921/1922.⁶ Auch Brecht beschäftigt sich im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit der Stadt intensiv mit dem neuen Bautyp—und seiner Dauerhaftigkeit. Denn letztendlich hält er die Hochhäuser „nach einigem Nachdenken für vergänglicher als etwa Bauernhöfen.“ (BFA 26, S. 283)

Die Haltung der Architekten zur Stadt ist in dieser Zeit geprägt von einem bis heute nicht aufgelösten folgenreichen Widerspruch. Turmhäuser, Platzgestaltungen und andere Insignien der Metropole dienen dem Verkehr, dem Handel, der Industrie. Auf die katastrophalen, häufig letalen Lebensbedingungen insbesondere der ärmeren Schichten allerdings wird in den Wohnungsbauvorhaben, die ab 1924 in großem Stil umgesetzt werden, ganz anders reagiert. Die Siedlungen, die u.a. nach dem Vorbild der englischen Gartenstadtbewegung konzipiert werden, sollen unter dem Motto „Licht, Luft und Sonne“ letztendlich das Dorf in die Stadt bzw. an den Stadtrand transportieren. Das Wohnen wird aus den Innenstädten herausgedrängt, die städtischen Funktionen mehr und mehr voneinander getrennt. Suburbanisierung des Wohnens ist die Kehrseite der metropoliten Visionen für den Verkehr und das Wirtschaftsleben im Zentrum.

Nicht nur wegen dieser, den Städtebewohner funktionalistisch umdeutenden Planungspraxis stößt die moderne Architektur, die in den künstlerischen Diskursen der Weimarer Republik gerne ein Primat für sich beansprucht, auf Kritik gerade auch aus dem politisch fortschrittlichen Lager der Intelligenz. Brecht selbst hat zu diesem Thema neben verstreuten Referenzen im *Tui Roman* (z.B. BFA 17, S. 94 f.) und in den *Me-Ti-Geschichten* (BFA 18, S. 147 f.) vor allem die fulminante Erzählung „Nordseekrabben oder die moderne Bauhauswohnung“ (BFA 19, S. 267 f.) beigetragen. Kurt Tucholsky bezeichnet die Wohnbauten der Moderne als „Gefäße des Unglücks, in deren weißgetünchte Schublade der Mensch hineinfällt“ und ihre Mieter als „seelische Trockenwohner.“⁷ Die Schriftsteller, die fast alle in den zentrumsnahen, neu eingemeindeten Bezirken Wilmersdorf und Charlottenburg leben, pflegen eine ganz andere Vorstellung von Urbanität und ihrer Erzeugung, als diese in den Lebensentwürfen der Architekten zum Tragen kam. Ihr Hintergrund ist die Überzeugung, dass dem Individuum keine Alternative zur Konfrontation mit der Großstadt bleibt—selbst dann, wenn diese Konfrontation tödlich ausgeht.

Bertolt Brechts Erlebnis mit dem „kalten Chicago“

Für Brecht ist seit seinem ersten Berlin-Aufenthalt klar, dass es die großen Städte sind, die im 20. Jahrhundert Orte für die prägende Lebensform des Menschen werden. Seine Helden kommen „aus den schwarzen Wäldern“ (BFA 11, S. 119) oder „aus den Savannen in das Dickicht der großen Stadt“ (BFA 1, S. 438). Und der Tod—im Vorspruch zu *Im Dickicht der Städte* als „Untergang einer Familie“ umschrieben—ist von Anfang an Bestandteil seiner schreibenden Auseinandersetzung mit der Verstädterung.

Ein prägendes Werk für Brechts Verarbeitung des Großstadt-Themas, und spezifisch für seine vagen Eindrücke des immer wieder als Metapher, fast als Chiffre, benutzten Chicago, war die Lektüre von Upton Sinclairs Roman *The Jungle*,⁸ den er Anfang 1920 gelesen hatte. Das Buch, 1906 in den USA in Buchform publiziert und bereits im gleichen Jahr erstmals in deutscher Übersetzung erschienen, beeindruckte Brecht nicht nur sehr, es ist bekanntermaßen auch eine wichtige Quelle für zahlreiche Stücke und Stückentwürfe vom *Dickicht* bis zur *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*. Sinclair erzählt „die Geschichte eines Arbeiters, der in den Schlachthöfen Chicagos zu Tode gehungert wird. Es handelt sich um einfachen Hunger, Kälte, Krankheit, die einen Mann unterkriegen, so sicher, als ob sie von Gott eingesetzt seien.“ (BFA 21, S. 59) Brecht liefert in dieser Notiz bereits seine persönliche Interpretation des Romans. Dessen Protagonist, Jurgis Rudkus, schwebt im Laufe der Handlung zwar selbst mehrfach in Lebensgefahr, und weite Teile seiner Familie gehen tatsächlich in unmittelbarer oder mittelbarer Konsequenz der katastrophalen Arbeitsbedingungen im Fleischdistrikt zugrunde. Rudkus allerdings wird nicht—wie von Brecht vereinfacht dargestellt—zu Tode gehungert, sondern erhält infolge seiner im Stil eines biblischen Wunders dargestellten Wandlung zum Sozialisten eine neue Chance.

Sinclairs Roman hat mit seiner schockierenden Darstellung der tödlichen Bedingungen in den Großstädten der USA eine nachhaltige Wirkung für das Städtebild der Amerikaner. Auch Architekten und Stadtplaner rezipierten das Buch: Noch in den 1960er Jahren erschien eine Studienausgabe mit einem Vorwort der Architekturkritikerin Jane Jacobs.⁹ Ihre kurz zuvor publizierte planungstheoretische Abhandlung *The Death and Life of Great American Cities*, die deutlich macht, dass die bereits von Sinclair angeprangerten Missstände längst noch nicht ausgeräumt sind, gehört noch heute zu den Standardwerken des Urbanismus.¹⁰

Brecht macht sich die durch die Sinclair-Lektüre gewonnenen Erkenntnisse nicht sofort zunutze. Im August 1921 liest er ein weiteres Buch des Autors, *Metropolis*, ein in New York spielender Gesellschaftsroman.¹¹ Wenige Wochen später kommt er dann zu der „epochalen Entdeckung, dass eigentlich noch kein Mensch die große Stadt als Dschungel beschrieben hat.“ (BFA 26, S. 236) Angesichts des breiten Spektrums an Großstadtliteratur, das zu dieser Zeit bereits publiziert war, vor allem aber angesichts von Sinclairs Romantitel *The Jungle*, lässt sich fragen, ob diese Behauptung ironisch aufzufassen ist oder von einem gewissen Maß an Selbstverliebtheit des Autors

zeugt. Wesentlicher allerdings ist die hier von Brecht erstmals im Kontext der Großstadt gestellte Frage nach „ihren Helden, ihren Kolonisatoren, ihren Opfern.“ (ebd.) Der Begriff der Kolonisatoren macht die Stadt zur terra incognita, die es zu unterwerfen gilt. Mit dem ausdrücklichen Bezug auf die Opfer wird zugleich der Tod als inhärentes Element des städtischen Lebens benannt. „Die Feindseligkeit der großen Stadt, ihre bösertige steinerne Konsistenz, ihre babylonische Sprachverwirrung, kurz: ihre Poesie ist noch nicht geschaffen,“ schließt die Notiz. Hier deuten sich eigene, schlechte Erfahrungen des Autors mit der Metropole, dem „kalten Chicago“ an. Die Herkunft dieser Bezeichnung Brechts für Berlin lässt sich nicht restlos klären. Es war Mark Twain, der bereits 1892 Berlin als das Chicago Europas darstellte. Vielleicht kennt Brecht die Bezeichnung „The Windy City,“ die, laut einem weitverbreiteten Gerücht, für Chicago wegen der kalten Winde über dem Michigansee erdacht worden sein soll.¹² Der Vergleich von Berlin und Chicago, so unrealistisch er auch sein mag, ist jedenfalls schon seit der Jahrhundertwende sprachliches Allgemeingut unter Literaten wie Städteplanern.¹³

Brecht reist am 7. November 1921 wieder nach Berlin und hat das Ziel, dort dauerhaft als Schriftsteller Fuß zu fassen. Zwar ergeben sich einige vielversprechende Kontakte, aber der junge Schriftsteller spürt Widerstand. Bei einem Souper wird er „als Luft serviert“ (BFA 26, S. 261), er sieht sich mit dem schwindsüchtigen Dienstmädchen begüterter Freunde auf einer Stufe: „arm... affenhaft und missbrauchbar, elend, hungrig, geduldig“ (BFA 26, S. 263). Am 12. Dezember 1921 schreibt er: „Es ist keine Luft in dieser Stadt, an diesem Ort kann man nicht leben.“ (BFA 26, S. 264) Mehrfach erwähnt er Fieber und andere gesundheitliche Beschwerden, bis er Ende Januar mit einer Nierenkrankheit und starken Erschöpfungszuständen in die Charité eingeliefert wird.

Gewiss wäre es übertrieben, zu behaupten, Brecht sei in diesen Tagen todkrank gewesen, aber es lässt sich fragen, ob die persönlichen Erfahrungen eines Kleinstädters, der in der Großstadt unter Stresssymptomen leidet, dazu führen, dass Brecht sich einen „dritten Weg“ zwischen dem Leidenspathos der Expressionisten und der distanzierten Kälte der Neuen Sachlichkeit sucht. Jedenfalls hat er damit ein poetisches Programm gefunden, das fast zehn Jahre bestimmend werden sollte.

Tod in den Städten

In der zuletzt beschriebenen schwierigen Phase des längeren Berlin-Aufenthaltes entsteht das Gedicht „Früher,“ zunächst mit dem Titel „Anderes Gedicht“ im Tagebuch notiert. (BFA 13, S. 209 bzw. BFA 26, S. 266) Ein imaginiertes Städtebewohner reflektiert über den Zusammenhang zwischen seiner Wohnung—oder besser Behausung—und seiner transitorischen Lebensführung. Einige Formulierungen nehmen bereits das literarische Selbstportrait „Vom armen B.B.“ vorweg, das am Ende des gleichen Berlin-Aufenthaltes entsteht und als Schlussgedicht der *Hauspostille* publiziert wird. (BFA 11, S. 119 f.) Vorläufigkeit und Unverbindlichkeit, Entfernung

von den eigenen Wurzeln sind Charakteristika dieser Lebensform. Negative Empfindungen werden begrüßt als Zeichen dessen, dass man immerhin noch am Leben ist: „und friere ich, sage ich: / Ich friere noch.“ (BFA 13, S. 209) Stärkster Ausdruck der erwartungslosen Haltung zum Leben ist der Abschied vom Wunschbild des eigenen Todes gleich in der ersten Zeile: „Früher dachte ich: ich stürbe gerne auf eigenem Leinzeug.“ (ebd.) Die Umwertung des Todes in der Moderne ist ein Topos der Zeit: Bereits zur Zeit des Ersten Weltkriegs schrieb der Philosoph und Soziologe Max Scheler seine—allerdings erst 1928 posthum publizierte—Schrift „Tod und Vorleben.“ Scheler spricht darin von einer „neuen inneren Gesamtstellung zum Tode,“ die sich aus der Lebensführung des modernen Menschen ergäbe: „Der Sturz in den Strudel der Geschäfte um der Geschäftigkeit selbst willen, das ist ... die neue fragwürdige Medizin, die dem modernen Menschentypus die ... Idee des Todes verdrängt.“¹⁴ Von einer würdigen, kontemplativ vorbereiteten und auch öffentlich wahrnehmbaren letzten Sicherheit am Ende des Lebens—dem „Sterben auf eigenem Leinzeug“ eben—wird der Tod zu einer anonymen, der Bewusstmachung entzogenen Angelegenheit.

Diese Vorstellung des anonymen, spurenlosen Todes in der Großstadt nimmt Brecht im ersten Gedicht des *Lesebuchs für Städtebewohner* wieder auf. In der letzten Strophe heißt es:

„Sorge, wenn du zu sterben gedenkst,
Daß kein Grabmal steht und verrät, wo du liegst.
Mit einer deutlichen Schrift, die dich anzeigt
Und dem Jahr deines Todes, das dich überführt!
Noch einmal: Verwisch die Spuren!
[Das wurde mir gesagt.]“ (BFA 11, S. 157)

Der Städtebewohner muss angesichts des Todes nicht nur auf eigenes Leinzeug verzichten, sondern auch auf ein Grabmal, das Zeugnis seiner Existenz ablegt: Er wird Opfer der Entindividualisierung des Sterbens und der Verdrängung des Todes. Von dieser Gleichgültigkeit gegenüber dem Wert der Biographie des Einzelnen distanziert sich der Sprecher des Gedichtes—und mit ihm, so meine These, der Autor Brecht—durch den in Klammern gestellten Nachsatz „Das wurde mir gesagt.“

Die Nr. 1 des *Lesebuchs* erscheint ebenso wie die Nr. 6 und die Nr. 8 in der bereits erwähnten Anthologie *Um uns die Stadt*. Zwar werden in beiden Gedichten Tod und Sterben nicht explizit benannt, aber einzelne Formulierungen rufen dennoch klare Assoziationen zum Thema hervor. Die Nr. 8, in der Anthologie, „Lasst eure Träume fahren,“ betitelt, ist eine Art Crescendo negativer Botschaften an jene, die voller Hoffnung und Wünsche in die Stadt kommen—wie z.B. die Familie Garga aus *Im Dickicht der Städte*. Ein nicht eingehaltener Kontrakt, die Ankündigung, allenfalls in der Küche geduldet zu werden: Das sind nur Vorstufen zum „ABC“: „Man wird mit euch fertig werden.“ Und schließlich teilt der Sprecher mit: „Die Esser sind vollzählig. Was hier gebraucht wird, ist Hackfleisch“—eine brutale Umschreibung des tödlichen Ausgangs des Lebens in der Stadt.

Zynisch empfiehlt der Sprecher dem untergangsgeweihten Städtebewohner abschließend: „Aber das soll euch nicht entmutigen“ (BFA 11, S. 164).

„Er ging die Straße hinunter, den Hut im Genick!“: so beginnt das Gedicht Nr. 6 aus dem *Lesebuch*: Der Mann bricht mit den großstädtischen Verhaltensnormen, indem er sich aus der Anonymität des Lebens herauswagt, Gesicht zeigt statt ein geschlossenes Visier oder eine Maske und ist daher todgeweiht:¹⁵ „Alle wissen, dass er verloren ist“ und „Seine Freunde haben ihn schon aufgegeben,“ „es steht doch nichts mehr hinter ihm.“ (BFA 11, S. 162) Und wieder distanziert sich der Sprecher durch den Kommentar „Das habe ich schon Leute sagen hören.“ In diesen wenigen Textbeispielen zeigt sich, dass Brecht der Anonymität des Lebens und erst recht des Sterbens in den großen Städten eine klare Absage erteilt: er schreibt gegen das Phänomen einer Entwertung des Todes im Zeichen der Verstädterung an, wohl auch motiviert aus eigener biographischer Erfahrung. Dialektisch steht dieser Todeswahrnehmung gegenüber die Erkenntnis, dass die Städtebewohner „das Geschlecht von morgen / Bald schon kein Dreck mehr, sondern / Der harte Mörtel, aus dem / Die Städte gebaut sind“ bleiben werden. (BFA 11, S. 162)

Tod der Städte

Doch nicht nur dem Sterben des Städtebewohners gilt das Interesse Brechts. Mit diesem Thema verknüpft ist auch die Frage, ob die großen Städte selbst überhaupt lebensfähig sind. Die Großstadt nicht nur als todesbringender Moloch, sondern als selbst todgeweihter Organismus: Dieser Vorstellung verlieh, eingebettet in eine wirkungsmächtige zivilisationskritische Weltanschauung, Oswald Spengler im *Untergang des Abendlandes* Anfang der 1920er Jahre prägnant Ausdruck: „Der Steinkoloss Weltstadt steht am Ende jeder großen Kultur. Der ... Kulturmensch wird von seiner eigenen Schöpfung, der Stadt, in Besitz genommen, besessen, zu ihrem Geschöpf, ihrem ausführenden Organ, endlich zu ihrem Opfer gemacht. Diese steinerne Masse ist die absolute Stadt.“¹⁶ Unausweichliche Folge dieser letzten Entwicklung der Zivilisation ist das „Leerwerden der Städte,“ die „ungeheure, völlig unbewohnte Häuserwüste, „leerstehende Häuserreihen,“ die „langsam zusammenstürzen.“¹⁷ Brecht konnte sich wie viele andere Intellektuelle der Zeit, wiewohl kritische Distanz während, der medialen Omnipräsenz von Spenglers Werk nicht entziehen.¹⁸ Oberflächlich betrachtet lässt sich eine Nähe zur Spenglerschen Gleichung von Stadtkritik und Zivilisationskritik ausmachen, wenn es in „Vom armen B.B.“ heißt: „Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchgeht: der Wind.“ (BFA 11, S. 120) Allerdings nimmt Brecht den unausweichlichen Untergang der Städte gelassen hin: „Fröhlich machet das Haus den Esser: er leert es / Wir wissen, dass wir Vorläufige sind / Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.“ (ebd.) Die Vergänglichkeit der „langen Gehäuse des Eilands Manhattan“ (ebd.) scheint ihm so zentral für sein Bild von der Stadt, dass er einige Jahre später schreibt: „Ich habe mit Erschrecken gesehen (auf einem Reklameprospekt einer amerikanischen Baufirma), dass diese Wolkenkratzer auch in dem

Erdbeben von San Francisco stehen blieben.“ (BFA 26, S. 283) Wenig später spricht Brecht dem Buch eines der berühmtesten Baumeister seiner Zeit, Erich Mendelsohns *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*, ein durchaus zwiespältiges Lob aus:¹⁹ „ausgezeichnete Photos, die man eigentlich fast alle einzeln an die Wand heften kann und die den (bestimmt trügerischen) Eindruck erwecken, als seien die großen Städte bewohnbar“ (BFA 21, S. 176). Neben den ins Lesebuch für Städtebewohner aufgenommenen Gedichten entstehen in diesem Zeitraum noch weitere, die die Stadt, verknüpft mit Untergang und Zerstörung, zum Thema haben.²⁰

Zugleich taucht das Sintflut-Motiv erstmals in Brechts Werk auf. Dieses archetypische Bild für Untergang und Todesangst verbindet Brecht schließlich um 1926/1927 mit dem Thema Stadt zum Fragment *Sintflut* (BFA 10/1, S. 535 ff., alternativer Titel auch: *Untergang der Paradiesstadt Miami*). Das Projekt ist überdies der erste Versuch einer eigens für den Rundfunk, also für das neue Medium der Moderne, geschriebenen Arbeit. Allerdings stößt es auf mangelnde Resonanz—der Intendant des Kölner Rundfunks reagiert nicht einmal auf ein diesbezügliches Schreiben Brechts vom Oktober 1927. (BFA 28, S. 296) Ob deswegen oder weil er letztendlich am Stoff scheitert—Brecht bricht das Projekt rasch ab. Während in den Handlungsskizzen aus der ersten Arbeitsphase Untergang und Unzerstörbarkeit der Städte noch widerstreitende Motive sind, geht es in den wenigen ausformulierten Passagen nur noch um den Tod:

„- War da nicht ein Mann
Der sagte etwas über die Städte
Aber er wurde nicht gehört.
Was sagte er?
Daß ein Untergang sein wird
Wie die Welt ihn nicht gesehen!
Und wie lange wird es dauern
- Lange! -
Und wie viele werden untergehn?
- Alle!“ (BFA 10/1, S. 540)

Das Textstück B 11 zeigt, wie Brecht biblische Motive und Naturkatastrophen seiner Zeit verbinden wollte:

„Untergegangen ist die Großstadt Gomorrha
Seit gestern ist der große Hafen Jokohama nur mehr
Wasser
Heute früh verschwand die Paradiesstadt Miami
Und nicht mehr antwortet jetzt das gewaltige Sodom.“
(BFA 10/1, S. 545)

Die mythischen Orte der Sünde Sodom und Gomorrha rahmen hier zwei reale Ereignisse: Das Große Kanto-Erdbeben vom 1. September 1923 zerstörte Yokohama und weite Teile Tokios und tötete 140.000 Menschen.

Die Tatsache, dass einige Neubauten aus Stahlbeton als einzige das Beben überstanden, fand bereits damals Niederschlag in der internationalen Presse und prägt bis heute die japanische Bauweise. Und im September 1926 raste ein Orkan über Miami hinweg, eine der wenigen US-amerikanischen Städte, die das Spielen erlaubte und die Prohibitions Gesetze recht locker handhabte. Zwar forderte der Hurrikan nur einige hundert Todesopfer, aber er hinterließ wegen der Zerstörung fast der gesamten Bebauung Schäden in Höhe von damals 100 Millionen Dollar (das entspricht heute etwa 2 Milliarden). Der Wiederaufbau verzögerte sich wegen der Great Depression um Jahre.

Obwohl das Fragment *Sintflut* nur wenige Skizzen und Dialogfragmente umfasst, wird deutlich, wie Brecht der Zusammenhang zwischen individuellem Sterben und dem Untergang der Städte beschäftigt: „Jetzt ist die Zeit angebrochen, wo er sie vernichten wird... denn auch ich will untergehen und vernichtet werden, damit nichts mehr bleibe,“ kommentiert der Prophet Nahajah das Eindringen des Wassers in die Städte. (BFA 10/1, S. 544) Ohne inhaltlichen Zusammenhang steht der Satz: „Ein Wolkenkratzer bricht nur durch Menschenbelastung zusammen.“ (ebd.) Er weist auf die potentielle Verantwortung der Menschen für die Zerstörung der Städte hin.

Der Zusammenhang zwischen dem Untergang des Einzelnen und dem der Städte spielt noch einmal in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* eine Rolle:

„Unter unsern Städten sind Gossen
In ihnen ist nichts, und über ihnen ist Rauch.
Wir sind noch drin. Wir haben nichts genossen.
Wir vergehen rasch, und langsam vergehen sie auch.
(BFA 2, S. 338)²¹

Die Oper, deren Schauplatz sich ebenso gut als Anti-Stadt wie als Phantasiestadt beschreiben ließe, steht fast am Ende von Brechts intensiver Auseinandersetzung mit dem Thema Stadt. Wie in *Sintflut* fällt die Stadt der Zerstörung durch den Hurrikan anheim. Eine Dimension von Brechts Beschäftigung mit dem Tod in der Stadt, die bereits im Lesebuch für Städtebewohner in Ansätzen aufscheint, wird hier ganz deutlich: das „Motiv des Bereits-Gestorben-Seins... als eines der auffallendsten Motive des literarischen Todesdiskurses im 20. Jahrhundert.“²² So halten die Männer im Finale von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* dem fiktiven Gott, der sie zur Rechenschaft ziehen will, entgegen: „An den Haaren / Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen / Weil wir immer in der Hölle waren.“ (BFA 2, S. 386) Sie erkennen ihr Dasein in der „Netzestadt“ als die Existenz lebendiger Toter—schaurig zusammengefasst in den Aussagen auf den Demonstrationstafeln der letzten Szene: Auf das immer wiederkehrende „Können einem toten Mann nicht helfen,“ folgt die kapitulierende Generalisierung: „Können uns und euch und niemand helfen.“ (ebenda, S. 388 f.)

Schluss

Ist es die in die Aporie führende Erkenntnis, dass die modernen Städtebewohner das Leben bereits Gestorbener führen, die Brecht die vordergründige Auseinandersetzung mit dem Thema Stadt aufgeben lässt? Oder dient die Etablierung Mahagonnys als Anti-Stadt der Neubestimmung des schreibenden Standorts und der Transzendierung des Themas Stadt zum Thema Gesellschaft? Das Ringen ums Überleben in und mit der urbanisierten Umwelt ist unvermeidlich, die Suche nach Motiven für den „unerklärlichen Ringkampf“ der Städte und den „Untergang einer Familie, die aus den Savannen in die große Stadt gekommen ist,“ sinnlos—das hatte Brecht noch im Vorspruch zu *Im Dickicht der Städte* 1927 postuliert. (BFA 1, S. 438) So „unparteiisch,“ wie er es hier von seinem Publikum verlangt, ist der Autor am Ende der schreibenden Auseinandersetzung mit dem Großstadttopos selbst nicht mehr: Im Gedicht „Die drei Soldaten und der Klassenkampf“ von 1930 wird die Stadt zum Schauplatz eines Krieges im Frieden, gefüllt

„mit Krüppeln und Toten,
Aber ohne dass sich im täglichen Leben der Städte
Irgendetwas geändert hätte.
Zwischen Trambahnklingeln und Autohupen
Schlachteten sich stumm die Gruppen
Und jeder Mensch in Restaurant, Bahn, Büro
Wurde bekämpft und kämpfte so.“ (BFA 14, 88)

Im gleichen Zyklus, gemeinsam mit George Grosz als Kinderbuch publiziert, gibt es auch noch ein Gedicht über „Die drei Soldaten und die Wohnungsnot,“ das den Zusammenhang zwischen Mietskasernenelend und Sterblichkeit beschreibt: „Viel mehr als jemals durch die Kanonen / Sterben Leute, die in schlechten Häusern wohnen.“ (BFA 14,75) Stilisiert sich der junge Brecht 1921 noch zum „Gent“ als typischem Städtebewohner, dem es „gelingt, ... anonym und inkognito zu bleiben,“²³ so hat er sich nun zum empathischen Anwalt der Städtebewohner gewandelt. Zwar enthält sein Werk auch nach 1930 immer wieder Referenzen zum Thema Großstadt, aber bis in die 1950er Jahre hinein beschreibt er Stadt nun unter der Prämisse, dass die Frage der Verstädterung ein Nebenwiderspruch sei, der sich nach Beantwortung der Klassenfrage von selber lösen wird.

Anmerkungen

¹ Vgl. Marie Neumüllers, „Mahagonny, das ist kein Ort,“ in Stephen Brockmann et al., eds., *mahagonny.com, The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch 29* (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2004).

² Bertolt Brecht, *Werke 26, Journale 1*; Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin/Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1994), S. 282. Im Folgenden im Haupttext zitiert als BFA mit Band- und Seitenzahl.

³ Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden: Kunst und Gesellschaft 1905-1955* (München: C. H. Beck, 2005), S. 87

⁴ Beispiele neben Döblins *Berlin Alexanderplatz* (München: dtv, 412001, zuerst Berlin: S. Fischer, 1929) sind *Berlin* von Paul Gurk (Berlin/Darmstadt: Agora, 1980, zuerst Berlin: Neues Verlagshaus für Volksliteratur, 1934), *Käsebier erobert den Kurfürstendamm* von Gabriele Tergit (Frankfurt: Krüger, 1977, zuerst Berlin: Ernst Rowohlt, 1931), *Herrn Brechers Fiasco* von Martin Kessel (München: Piper, 2002, zuerst Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1932) oder als Sicht von außen *Sodom Berlin* von Yvan Goll (Berlin: Rotbuch, 1985, zuerst frz. als *Sodom et Berlin*, Paris: Editions Emile Paul 1929)—alles Romane, in denen der psychische oder physische Untergang des Helden verwoben oder gar begründet wird mit den spezifischen Lebensanforderungen der modernen Großstadt.

⁵ Kurt Lubasch und Emil F. Tuchmann (Hg.), *Berliner Gedichte* (Originaldruck Berlin: J.S. Preuß, 1931, Reprint Berlin: Rütten & Loening, 1987). Robert Seitz und Heinz Zucker (Hg.), *Um uns die Stadt* [Eine Anthologie neuer Großstadtdichtung] (Originaldruck Berlin: Sieben Stäbe Verlag, 1931, Reprint Braunschweig: Vieweg, 1986).

⁶ Florian Zimmermann (Hg.), *Der Schrei nach dem Turmhaus: Der Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße Berlin 1921/22* (Berlin: Bauhaus-Archiv, 1988).

⁷ Kurt Tucholsky, „Häuser,“ in: ders., *Gesammelte Werke 5*, hg. v. Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz (Reinbek: Rohwolt, 1975), S. 356.

⁸ Upton Sinclair, *The Jungle* (Bath: Chivers, 1974, deutsch zuerst 1906 als *Der Sumpf*, später *Der Dschungel*, Berlin/Weimar: Aufbau, 1974).

⁹ Neu aufgelegt bei Random House 2002.

¹⁰ Jane Jacobs, *Death and Life of Great American Cities* (New York: Random House, 1961, deutsch als *Tod und Leben großer amerikanischer Städte*, Berlin u.a.: Ullstein, 1963).

¹¹ Upton Sinclair, *Metropolis* (Hannover: Sponholtz, 1908, amer. Originalausgabe *The Metropolis*, New York: Moffat, Yard & Co., 1908)

¹² Zur Begriffsgeschichte, s. <http://www.worldwidewords.org/qa/qa-win1.htm> [Anmerkung des Herausgebers -SMB]

¹³ Vgl. Ralf Thies und Dietmar Jazbinsek, *Embleme der Moderne: Berlin und Chicago in Stadttexen der Jahrhundertwende*. Discussion Paper FS-II 99-501.Berlin : Wissenschaftszentrum, Berlin, 1999. URL: <http://bibliothek.wz-berlin.de/pdf/1999/ii99-501.pdf>

¹⁴ Max Scheler, „Tod und Vorleben,“ in Scheler, *Schriften aus dem Nachlass*, Hg. Maria Scheler (Bern: Francke, 1957), S. 28 ff.

¹⁵ Zu den Riten der Rüstung und Maskierung vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994), insbesondere S. 75 ff. und S. 170 ff.

¹⁶ Oswald Spengler, *Untergang des Abendlandes* (München: C. H. Beck, 1969), S 673.

¹⁷ Ebd., S. 682 f.

¹⁸ Vgl. BFA 26, S. 168 und BFA 13, S. 232.

¹⁹ Erich Mendelsohn, *Amerika: Bilderbuch eines Architekten* (Berlin: Rudolf Mosse Buchverlag, 1926).

²⁰ Z.B. BFA 13, S. 306, 308, 313, 323, 336, 338 und weitere.

²¹ In leicht veränderter Fassung erscheinen die Zeilen am 5. August 1927 als Gedicht „Über die Städte“ im *Simplicissimus*, es existieren mehrere Typoskripte. Obwohl der zeitliche Entstehungszusammenhang zum Lesebuch für Städtebewohner gegeben ist, plante Brecht offenbar nie eine Aufnahme des Gedichts in diese Sammlung, wohingegen er es 1956 der Hauspostille zuordnen wollte. Vgl. BFA 13, S. 356 und 531 f.

²² Frank Kelleter, „Der Tod als Gegenstand kulturwissenschaftlicher Diskursanalyse,“ in Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Interdisziplinärer Arbeitskreis Thanatologie, Beiträge zur Thanatologie 23/2002, Internet-Quelle: <http://www.uni-mainz.de/Organisationen/thanatologie/Literatur/heft23.pdf>

²³ BFA 26, S. 244, vgl. erneut „Vom armen B.B.,“ BFA 11, S. 119 f.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Bertolt Brecht in Frankfurt am Main

Mourning or Tragedy?

Love and Death in Brecht's Epic Theater and Learning Plays

Bertolt Brecht is one of the sharpest critics of the "metaphysics of the tragic" and of classical tragedy. At the same time his theater texts, especially his learning plays, are often seen in the context of the tragic and tragedy. This essay examines the historical changes in the tragic form, its evolution into mixed forms, and its gradual disintegration. For aesthetic modernism Walter Benjamin's concept of the Baroque "mourning play" (Trauerspiel) and the "mournful dramas" developing from it plays a central role here. Brecht's Epic Theater connects the "socially comedic" and the "socially mournful," and the learning plays are "artistic exercises" for the participants. The absence of the subject, i.e., its new position within the collective, resists the form of the tragedy and instead produces a series of experiments in dying in which the dying is embedded in *philia* or love among friends. In contrast, the contradiction between *eros* and *thanatos* in the learning play fragment *Fatzer* cannot be resolved and remains an aporia for Brecht.

Bertolt Brecht ist einer der schärfsten Kritiker der „Metaphysik des Tragischen“ und der klassischen Tragödie. Gleichwohl werden seine Theatertexte, vor allem aber seine Lehrstücke immer wieder im Kontext von Tragik und Tragödie gesehen. In dieser Untersuchung wird die historische Veränderung der Tragödien-Form, ihre Entwicklung zu sogenannten Mischformen und ihre zunehmende Auflösung, dargestellt. Dabei spielt Benjamins Konzeption des barocken Trauerspiels und die daraus sich entwickelnden „traurigen Spiele“ der ästhetischen Moderne eine zentrale Rolle. In Brechts epischem Theater verbinden sich das „Gesellschaftlich-Komische“ und das Gesellschaftlich-Traurige, und die Lehrstücke sind „Kunstübungen“ für Spielende. Die Abwesenheit des Subjekts bzw. seine neue Stellung im Kollektiv lassen die Lehrstücke nicht zu Tragödien, sondern zu einer Versuchsreihe des Sterbens werden, bei der das Sterben eingebettet ist in *philia*, die Freundschaftslove. Im Gegensatz dazu lässt sich der Widerspruch von Eros und Thanatos in dem Lehrstück-Fragment *Fatzer* nicht auflösen und bleibt für Brecht eine Aporie.

Trauer oder Tragödie? Liebe und Tod in Brechts epischem Theater und Lehrstück

Florian Vaßen

Sterben und Tod in vielerlei Ausdrucksformen, oft in Verbindung mit Liebe, sind konstituierende Elemente des europäischen Dramas, speziell auch in Tragödie und Trauerspiel. In Brechts epischem Theater aber—so meine erste These—spielen weder Liebe noch Tod im tragischen Kontext eine zentrale Rolle. Brecht ist kein Tragödiendichter, im Gegenteil, er wendet sich in seiner Theatertheorie explizit gegen die klassische Tragödienform, und er ist kein „Liebesdramatiker,“ nur in wenigen seiner Theatertexte, etwa im *Baal*, der *Dreigroschenoper* oder in *Der gute Mensch von Sezuan*, interessiert er sich für Liebe, Sexualität und Erotik.

In Brechts Lehrstücken dagegen ist der Tod durchaus konstituierendes Merkmal, oft verbunden mit Gewalt und Destruktion, sei es in einer Konstellation mit Freundschaft, sprich *Philia*, einer spezifischen Form der Liebe, sei es als explosive Konstellation von *Eros* und *Thanatos*. Dabei ist der Tod derart präsent, dass immer wieder von den Lehrstücken als Tragödien gesprochen wird. Aber auch hier handelt es sich—so meine zweite These—nicht um tragische Konstellationen oder gar um Tragödienformen, sondern um die Erprobung von zumeist tödlichen, zumindest aber destruktiven Grenzsituationen und um die radikalen Infragestellungen des Subjekts im Kontext kollektiver Kunstübungen.

Beide Thesen sind eingebettet in eine dritte These, und zwar in die von der Historizität der Tragödienform und damit deren Heterogenisierung und letztendlicher „Auflösung“ in der *Trauer* der ästhetischen Moderne.

1. Tragödie oder „traurige Spiele“?

„Die Poetik der neueren Zeit beruht wesentlich auf dem Werk des Aristoteles, ihre Geschichte ist dessen Wirkungsgeschichte. Sie lässt sich fassen als Übernahme, Erweiterung, Systematisierung, als Missverständnis und als Kritik,“ so Peter Szondi am Anfang seiner richtungweisenden Untersuchung zum Tragischen. Dabei erwähnt er vor allem Aristoteles’ „Lehre von Furcht und Mitleid, deren zahlreiche und sich widersprechende Interpretationen eine *historische* (Hervorhebung -F.V.) Poetik der Tragödie ergeben.“¹ Szondi betont hier wie Hegel in seinen *Vorlesungen über Ästhetik* „die Verschiedenheit der geschichtlichen Entwicklungsstufen“² der Tragödie, die zeitbezogene differente Wirkung der antiken Tragödientheorie und damit ihre Historizität. Es gibt demzufolge weder *die* Tragödie noch *die* Tragödientheorie. Gleichwohl lassen sich zwar keine absoluten, aber doch dominante Aspekte der Tragödie im Verlauf der Jahrhunderte feststellen. Dazu gehört vor allem ein unlösbarer Konflikt zumeist zwischen „einem unausweichliche(n) Sollen“ und einem „entgegenwirkende(n) Wollen,“³ wie Goethe es in „Shakespeare und kein Ende“ nennt, bzw. zwischen

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

Individuum mit seinen Möglichkeiten und gesellschaftlicher Unmöglichkeit. Das Scheitern des Protagonisten, das zu einem tödlichen Ausgang führt, steht dabei im Mittelpunkt. Ausgeschlossen sind allerdings der natürliche Tod, der zufällige oder irrtümliche Tod, der Märtyrer- und Heldentod, der Freitod und der Tod als Strafe.⁴ Das Schuldig-Werden, die Hamartia, und die Erkenntnis dieses Vorgangs, die Agnorisis, sind ebenfalls zentrale Bestandteile der klassischen Tragödie.

Dessen ungeachtet zeigen schon Seneca und Shakespeare, das barocke und das bürgerliche Trauerspiel, Lenz' tragikomische Dramen, selbst Schillers Restituierungsversuche der Tragödie, ganz zu schweigen vom 19. Jahrhundert, von Hauptmann, Ibsen und Tschechow, in je unterschiedlicher Weise die Auflösung der klassischen Tragödienform. Vor allem ist eine Entwicklung hin zu „Mischformen“ festzustellen, wie sie sehr unterschiedlich etwa bei Shakespeare, Lenz und Goethe zu finden sind.

Walter Benjamin zeigt in seinem Trauerspielbuch, wie bei Shakespeare „das Lustspiel ins Trauerspiel wandert,“ wie der Sturm und Drang „unter dem Einfluß Shakespeares das Lustspielinnere im Trauerspiel wieder hervorzukehren getrachtet“ und zitiert Novalis' Diktum, dass „Lustspiel und Trauerspiel...eigentlich erst poetisch (werden) durch eine zarte, symbolische Verbindung'...“⁵ Darüber hinaus betont Benjamin in einem Gespräch mit Asja Lacis:

Die Dramen des Barock drücken Verzweiflung und Verachtung der Welt aus—sie sind wirklich traurige Spiele. Während die Haltung der griechischen und der eigentlichen Tragiker der Welt und dem Schicksal gegenüber unbeugsam bleibt. Dieser Unterschied in Haltung und Weltempfinden ist wichtig. Er muß beachtet werden und führt schließlich zu einer Unterscheidung der Gattungen—nämlich der Tragödie und des Trauerspiels. Die Barockdramatik ist tatsächlich der Ursprung der in der deutschen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts verbreiteten traurigen Spiele.⁶

Benjamin folgend, betont auch Ernst Bloch den Unterschied zwischen Trauerspiel und Tragödie: *„Die Klage gegen den Tod wird im Trauerspiel zwar erhoben, aber ad acta gelegt; nur in der Tragödie wird der Prozeß durchgeführt, ist zwar für das Leben des Helden verloren, doch für seinen Charakter gewonnen.“*⁷

Szondi spricht weiterhin von der „Selbstentzweiung“ als notwendiger Grundlage des Tragischen und betont:

Aber tragisch ist auch nur der Untergang von etwas, das nicht untergehen darf, nach dessen Entfernen die Wunde sich nicht schließt. Denn der tragische Widerspruch darf nicht aufgehoben sein in einer übergeordneten—sei's

immanenten, sei's transzendenten—Sphäre. Ist dies der Fall, so hat Vernichtung entweder ein Belangloses zum Gegenstand, das als solches sich der Tragik entzieht und der Komik darbietet, oder die Tragik ist bereits überwunden im Humor, überspielt in der Ironie, überhört im Glauben.⁸

Entsprechend hebt auch Hegel den Unterschied zwischen tragischer Notwendigkeit in der antiken Tragödie und „unglückliche(n) Umstände(n) und äußere(n) Zufälligkeiten“ in den modernen Tragödienformen hervor, die vom „Prinzip der Subjektivität“ und von „bloße(r) Trauer“⁹ bestimmt sind.

Diese Veränderungen manifestieren sich von Lessings bürgerlichem Trauerspiel über die Tragikkomödien des Sturm und Drang bis zu Goethes *Faust*. Seit Ende des 19. Jahrhunderts aber hat sich die Tragödie noch weiter ausdifferenziert und zugleich „verflüchtigt“; Gerhard Hauptmanns *Die Weber*,¹⁰ Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen*, expressionistische Ich-Dramatik wie Ernst Tollers *Die Wandlung*, das Zeitstück der Weimarer Republik und das nationalsozialistische Thing-Spiel, aber auch die Nachkriegsdramatik eines Borchert, Zuckmayer oder Weisenborn sowie etwas später Friedrich Dürrenmatts tödliche Komödien, Max Frischs Lehrstücke ohne Lehre und das Dokumentartheater, selbst in Rolf Hochhuths Form des „christlichen Trauerspiels,“ wie in späteren Ausgaben der Untertitel von *Der Stellvertreter*¹¹ lautet, entwerfen trotz Tod und Verzweiflung, Untergang und Abgründigkeit keine tragischen Konstellationen. Gleichfalls im Theater des Absurden verflüchtigt sich die Tragik in dem „Negativ sinnbezogener Wirklichkeit,“¹² wie Adorno es nennt, und auch Thomas Bernhards, Peter Handkes, Botho Strauß' und Elfriede Jelineks Theatertexte lassen nicht an die Tragödie denken.

Mit Heiner Müller oder Einar Schleaf entstanden zwar auch neue Konstellationen des „tragisch“ Theatralen, die sich bis in die Gegenwart fortsetzen, wie u.a. die aktuelle Diskussion von Theaterpraktikern und -theoretikern in *Theater der Zeit*¹³ belegt, aber zugleich steigern sich die Diffusionen, Antagonismen und Heterogenitäten im tragischen Diskurs. So heißt es etwa im *Heiner Müller Handbuch*, dass „das Modell dessen, was Müller als ‚Tragödie‘ bezeichnet, das ‚Trauerspiel‘ im Sinne Benjamins“ sei, dass „die idealistische Tragödie“ mit ihrem „schicksalhaft untergehen(den)“ „Helden“ „(d)ekonstruiert“ und in enger Verbindung zu Komik und Grotteske steht.¹⁴

Ein wichtiges Beispiel für diese wachsende „Unübersichtlichkeit“ ist Christoph Menke, insbesondere mit seinem Buch *Die Gegenwart der Tragödie*. Dort formuliert er, dass „die Tragödie der Gegenwart“ sich in der „tragische(n) Ironie‘ der Praxis“ manifestiere, denn: „Handeln, das stets auf sein Gelingen aus ist, bringt allein durch sich selbst, daher notwendig, sein Mißlingen, dadurch das Unglück des Handelnden hervor.“ Menke behauptet weiter: „Solange wir überhaupt urteilen, leben wir in der Gegenwart der Tragödie.“¹⁵ Zugleich zeige sich der „tragische Erfahrungsgehalt,“ so Menke, in der „ästhetischen Vergegenwärtigung,“ sprich „im Spiel des Theaters. Es

gibt die Tragödie, die die tragischen Ironien des Handelns darstellt, nur indem sie im Theater vorgespielt wird.“ Das „Spiel des Theaters“ löse „die Erfahrung der Tragik nicht auf, sondern bringe „sie, nur scheinbar paradox, hervor.“¹⁶ Daraus folge, dass sich „Theatralitätsbewußtsein und Tragik“ keineswegs ausschließen, vielmehr konstituiere sich heute eine neue „Tragödie des Spiels.“¹⁷

Es ist hier nicht der Platz, diese Tragödientheorie grundlegend zu diskutieren; es zeigt sich jedoch erneut, wie sich in den jeweiligen historisch bedingten Diskursen das Verständnis von Tragödie verändert. Zugleich aber gibt es doch auch einige Fragezeichen in Bezug auf Menkes Versuch, eine moderne Tragödientheorie zu formulieren: Seine anthropologische Konstante des „Urteils“ und das festgeschriebene Verhältnis von „Handeln“ und „Mißlingen“ sind sicherlich ebenso zu überprüfen wie die angeblich unlösbare Verbindung von „geschichtlicher Gegenwart“ und „ästhetische(r) Vergegenwärtigung.“¹⁸ Zudem ist zu diskutieren, ob die angebliche „Tragödie des Spiels“ nicht eher ein „trauriges Spiel“ ist, so wie sich auch die Ironie der Praxis eher als traurig oder sogar komisch denn als tragisch darstellt, d.h. das Verhältnis von Trauer und Tragik in der Moderne müsste erneut grundlegend untersucht werden, zumal meiner Ansicht nach gegen Menke weiterhin Adornos Diktum von Bedeutung bleibt, dass „eher als tragisch...alle Kunst *traurig* (Hervorhebung -F.V.)“ ist, da „im Untergang des Endlichen“ nicht mehr „das Unendliche“ aufleuchtet und so Tragik zur „Affirmation des Todes“¹⁹ wird.

2. Das „Gesellschaftlich Komische“ und das gesellschaftlich Traurige in Brechts epischem Theater

Auffällig ist, dass Brechts episches Theater im aktuellen Diskurs, stellvertretend sei hier an das Stichwort „Tragik“ aus dem *Lexikon Theatertheorie* aus dem Jahr 2005 erinnert, häufig sowohl als Ausgangspunkt der „Kritik der Metaphysik des Tragischen“ als auch als Paradigma für die „Gegenwärtigkeit der Tragik“ dient; offensichtlich wird hier ein Widerspruch gesehen zwischen Brechts theoretischen Überlegungen und „der heimlichen Tragödienstruktur seiner besten Stücke.“²⁰

In der Tat geht Brecht gegen die Tragik als Wesensform und Verfasstheit der Welt, wie sie z.B. in Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* zu finden ist, entschieden an. Wenn es bei Schopenhauer etwa heißt:

Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch aufträte, den eigenthümlichen Schwung zur Erhebung giebt, ist das Aufgehn der Erkenntnis, daß die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht werth sei: darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin.²¹

dann negiert Brecht entschieden eine derartige Tragik und deren Konsequenzen; diese „Resignation“ ist ihm ein Gräu­el, politisch und ästhetisch. Sein Theater will stattdessen die Veränderbarkeit der Welt zeigen; Ausgangspunkt ist dabei die Kritik an der Schicksalsgläubigkeit der Menschen, an der angeblichen Unveränderbarkeit der gesellschaftlichen Zustände, konkret am Kapitalismus. Brecht will „praktische Vorschläge“ (BFA 21, 239) machen: „Denn das Schicksal des Menschen ist der Mensch geworden.“ (BFA 22.2, 710), wie er im *Messingkauf* schreibt²²

„Komödie“ und „Tragödie“ werden Brecht dabei analog zu Marx' Unterscheidung von bürgerlichen und proletarischen Revolutionen zu geschichtsphilosophischen Kategorien.²³ In diesen Zusammenhang gehört vor allem Marx' Hinweis, dass „(d)ie letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ...ihre *Komödie*“ ist, „(d)amit die Menschheit *heiter* von ihrer Vergangenheit scheidet.“²⁴

Eben dieser heitere „Abschied“ dominiert auch bei Brecht, obwohl seine Zukunftsgewissheit oft durch den Schrecken hindurchgeht, insbesondere angesichts der nationalsozialistischen Barbarei und Kriegsgräu­el. Sein Blick auf die bürgerliche Gesellschaft von sozialistischer Perspektive aus mit dem Gefühl der historischen Überlegenheit, seine Überzeugung, dass die schlechte Vergangenheit und Gegenwart—geschichtsphilosophisch gesehen—überwunden ist bzw. wird, führt zumindest in seinen „Schaustücken“ in vielen Fällen zu einer satirischen, parodistischen, komischen, über Anachronismen lachenden Darstellungsweise.²⁵ Brecht entwickelt in diesem Kontext bekanntlich die Kategorie des „Gesellschaftlich-Komische(n)“,²⁶ das im Gegensatz zum „Ewig Komischen“ auf einer „Komik“ basiert, die aus der „Klassensituation“ (BFA 24, 312) gezogen wird.

Die heitere Haltung des Stückeschreibers, sichtbar im Text, korrespondiert mit dem „Spaß, den es seinem Publikum bereitet, menschliches Verhalten und seine Folgen kritisch, d.h. produktiv zu betrachten.“ (BFA 23, 300) So schreibt Walter Benjamin: „Das epische Theater ist üppig nur in Anlässen des Gelächers.“²⁷ Die scheinbar provokative Aussage, „daß die Tragödie die Leiden der Menschen häufiger auf die leichte Achsel nimmt als die Komödie“ (BFA 24, 318), ist aus Brechts Sicht insofern schlüssig, als die Tragödie das unveränderlich Schicksalhafte betont.

Sich selbst sieht Brecht dementsprechend, bezogen auf sein episches Theater, „beinahe“ als „Komödienschreiber“ (BFA 27, 348), basierend auch auf frühen biographischen Erfahrungen mit dem Augsburger Plärrer, mit Karl Valentin und dem Kabarett Frank Wedekinds, aus der die Ablehnung von Idealismus und Pathos, insbesondere in der Literatur des Expressionismus, und eine daraus sich entwickelnde parodistisch-kritische, sinnlich-derbe Gegenposition entsteht. Brechts Haltung findet ihre Verkörperung in Grenzgängern und Außenseitern, von Baal und Villon bis zum plebejischen Schwejk, dem weise korrupten Azdak und dem Egoisten Johann Fatzer, in Figurationen, die der ‚Normalität‘ eine andere Welt entgegenstellen—mit Schrecken und Destruktion, aber auch mit Lachen und Komik.

Zu Recht ist zudem immer wieder auf die Strukturähnlichkeit von epischem Theater und Komödie verwiesen worden.²⁸ Beide Theaterformen verhindern Einfühlung, erzeugen Distanz und basieren auf Kritik an bestehenden Verhältnissen und vorgestellten Situationen, an vorhandenem Verhalten und vorgeführten Haltungen, so dass—wie Brecht anmerkt— „in den Komödien“ noch „(a)m ehesten“ „episch gespielt wird.“²⁹ Brecht selbst schreibt in den „Anmerkungen zur ‚Dreigroschenoper‘“: „Überall aber, wo es Materialismus gibt, entstehen epische Formen in der Dramatik, im Komischen, das immer materialistischer, ‚niedriger‘ eingestellt ist, am meisten und öftesten.“ (BFA 24, 67)

Allerdings ist Brechts eben doch nur „beinahe“ ein „Komödienschreiber“; es gibt Berührungspunkte zwischen der Komödienform und dem epischen Theater, etwa den der Verfremdung, aber keine Strukturidentität. Auch fehlt im epischen Theater in der Regel das traditionelle Happy End, und viele komödienhafte Texte Brechts sind nicht komisch. Oft vermischen sich ernste und komische Tendenzen, denn—und hier sind wir wieder bei der Diskussion um die Auflösung der Tragödienform, wie sie bei Shakespeare und Lenz sowie bei Benjamin zu finden ist—es „besteht,“ so Brecht,

für die scharfe Trennung der Genres kein Grund mehr
– .Die Vorgänge nehmen jeweilig den tragischen oder
komischen Aspekt an, es wird ihre komische oder tragische
Seite herausgearbeitet...Genauer genommen, tritt in
solchem Fall der komische Aspekt im Tragischen oder der
tragische im Komischen als Gegensatz kräftig hervor. (Der
Unterschied, der in diesem Punkt gelegentlich zwischen
Komödie und Tragödie gemacht wurde, fällt damit weg.)
(BFA 23, 300)³⁰

In einem dialogisch konstituierten „Dreigespräch,“ einer für Brecht typischen Form, entwickelt er schon 1938 seine Gedanken zum Verhältnis von epischem Theater und Tragödie. Dort heißt es: Wenn die „Tragödie...der Komödie... einen Teil ihrer V-Effekte“ „entreibt“ (BFA 22.2, 1026), stellt sich die Frage, ob die „Tragödie“ nicht „ruiniert“ wird, wenn man so komische Elemente als „Verfremdungseffekte“ in ein „ernste(s) Stück einschleppt“ (BFA 22.1, 398). Zu fragen sei dann allerdings, ob nicht ein „recht flache(r) Optimismus,“ entsteht, wenn man „davon ausgeht, daß man durch die Abschaffung gesellschaftlicher Mißstände ohne weiteres eine allgemeine, gleichmäßige und harmonische Glückseligkeit aller Menschen garantiert bekäme;“ (BFA 22.1, 399) Es sei zwar richtig, wie Brecht weiter betont, dass das „Schicksal (s) eines Helden nicht mehr als etwas Dauerndes, von den Menschen nicht Abänderbares“ dargestellt wird und dass „tragische Schauer“ (BFA 22.1, 399f) bei den Zuschauern grundsätzlich nicht angestrebt werden. Dennoch können sich diese „bei einem Teil (der)Zuschauer einstellen.“ (BFA 22.1, 401). Ein Beispiel für diese Beobachtung ist sicherlich die Mutter Courage, die immer wieder als Niobe-Tragödie gedeutet wird.

Eine Spielweise, die die gesellschaftliche Grundlage als praktikabel und historisch (vergänglich) darstellt, die Sitten als Unsitten, die Urteile als Vorurteile zu betrachten grundsätzlich offen lässt, muß die tragische Stimmung entscheidend stören. Jedoch ist nicht gesagt, daß damit durch die neue Spielweise keine tragische Stimmung mehr entstehen könnte. Diese Spielweise ist allerdings nicht an ihrer Hervorbringung interessiert. (BFA 22.1, 400)

Auch im "Nachtrag zur Theorie des *Messingkaufs*" formuliert Brecht: „Die Beschäftigung mit der Wirklichkeit setzt die Fantasie erst in den rechten genußvollen Gang. Heiterkeit und Ernst leben in der Kritik auf, die eine schöpferische ist.“ (BFA 26, 408) Und noch 1950 heißt es im Kontext der *Hofmeister*-Bearbeitung: „Auf diese Weise sind die Personen auch nicht entweder ernst oder komisch, sondern bald ernst, bald komisch.“ (BFA 24, 388)

3. Von den frühen Einaktern bis zu den späten Bearbeitungen—keine Tragödien

Erprobt Brecht in den frühen Einaktern komische Theaterformen wie Posse, Farce, Schwank und Parodie, so kommt sein Baal in dem gleichnamigen Theatertext trotz der Charakterisierung als „Komödie“ (BFA 28, 50) doch zu einem tödlichen Ende. Baal genießt Liebe, Erotik und Sexualität, sinnlich und männlich:

Und die Liebe ist, wie wenn man seinen nackten Arm in kühlem Teichwasser schwimmen läßt, mit Tang zwischen den Fingern, wie süße Qual vor der der trunkene Baum knarrend zu singen anhebt, auf dem der wilde Wind reitet, wie ein schlürfendes Ertrinken im Wein an einem heißen Tag, und ihr Leib rinnt einem wie sehr kühler Wein in alle Lücken und Falten,... (BFA 1, 29)

Aber weder er als „Verwerter“ noch die Frauen als Opfer lassen in irgendeiner Weise an Tragik denken, es ist eher ein brutales Spiel von Geben und Nehmen:

Ich bezahle sie: indem ich ihnen die Hälfte meines Genusses zum Opfer bringe. Ich muß sie überwältigen, aber darnach wollen sie nicht mehr gehen, und da nehmen sie sich dann auch die andere Hälfte meines Genusses: Ich muß sie abtöten.³¹

Entsprechend wehrt sich Baal auch gegen den Tod: „Sterben? Ich lasse mich nicht überreden. Ich wehre mich bis aufs Messer....Ich falle wie ein Stier. Es muß noch Genuß sein im Sichkrümmen. Ich glaube an kein Fortleben

und bin aufs Hiesige angewiesen.“ (BFA 1, 55) Baals Sterben am Ende des Textes vollzieht sich wie bei einem Tier in der Natur, er wird eins mit ihr und damit Teil des unendlichen Kreislaufs von Werden und Vergehen. Seine letzten Worte „Sterne ... Hm“ (BFA 1, 82), vieldeutig wie Alkmenes „Ach“ in Kleists Komödie *Amphitryon*, kann Sterbeseufzer, letzter Atemzug, verkürzte Anrufung des Himmels oder genießendes Fühlen als „schmecken“ von Himmel und Erde bedeuten. So stirbt er verzweifelt-versöhnt und obwohl er die Frauen „überhat,“ seinen einzigen wirklichen Freund ersticht und seine Suche nach einem erfüllten Leben einsam und verlassen endet, ist hier keine Spur von Tragik zu finden.

Kragler in *Trommeln in der Nacht* „will nicht verrecken“ (BFA 1, 225), sondern „im Bett (liegen) morgen früh“ und sich „vervielfältige(n),“ damit er „nicht aussterbe“ (BFA 1, 229). Die „komische“ Gestalt des Spätheimkehrers aus Afrika (BFA 23, 240), der dort dem Tod entkommen ist und nun als Parodie der Kriegsheimkehrer-Texte jener Zeit wie ein Gespenst im Nahkriegsdeutschland auftaucht, will für die Revolution sein Leben nicht wegwerfen: „Mein Fleisch soll verwesen, daß eure Idee in den Himmel kommt?“ (BFA 1, 228) Indem er seine durch Schwangerschaft „beschädigt(e)“ Verlobte (BFA 23, 239) zurückerobert, sich nur „(u)nernst“ (BFA 23, 240) an der Revolution beteiligt und sich von ihr verabschiedet zugunsten des Bettes, diesem „große(n), weiße(n), breite(n) Bett“ (BFA 1, 229), negiert Kragler sowohl die heroische als auch die Liebestragödie. Im August 1920 schreibt Brecht in seinem Tagebuch: „Jetzt habe ich zwei Schlüsse: komisch und tragisch.“ (BFA 26, 132) Selbst Slink in *Im Dickicht der Städte* stirbt nach dem verlorenen Zweikampf mit Garga einen untragischen Freitod durch Gift, nachdem er zuvor dessen Schwester zur Prostitution gezwungen hatte, die Verbindung zweier Menschen selbst in Form der Feindschaft gescheitert war und er vergeblich Garga seine Liebe, eine Mischung aus Agape und Eros, erklärt hatte. *Mann ist Mann*, Abschluss der vormarxistischen Phase in Brechts Dramenproduktion, diese „heitere“ Umformung des irischen Packes Galy Gay, der nicht nein sagen kann, in eine „menschliche Kampfmaschine“ (BFA 2, 157), denkbar durchaus als tragische Konfliktsituation zwischen Individuum und Gruppe, respektive Kollektiv, ist dennoch, wie es der Untertitel von 1926 formuliert, ein „Lustspiel“ (BFA 2, 93), in dem Galy Gay eine neue Stärke gewinnt, denn: „Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert / Ohne daß er irgend etwas dabei verliert.“ (BFA 2, 202f)

Noch ein weiterer, sehr wichtiger Aspekt dieser Theatertexte von Brecht negiert die klassische „Tragödie des Urteils“:³² Inszeniertheit, Selbstreferentialität und *Spiel im Spiel*, wie wir sie häufig in Brechts epischem Theater finden. Die vom Künstler-Protagonisten Baal initiierte Ästhetisierung der Wirklichkeit findet noch handlungsimmanent statt: der „Zirkus“ mit Emmi in der Branntweinschenke, die „Szenerie“ bei Teddys Tod, der „wundervolle(r) Anblick“ des „göttliche(n) Schauspiel(s)“ der zusammengetriebenen Stiere. Baal „inszeniert“ die Realität als „Fest“ (BFA 1, 22, 39, 64,65, 66), so wie Slink sie später als Kampf arrangiert. In *Trommeln in der Nacht* spielt Brecht schon mit einer die Handlung durchbrechenden

Ambiguität des Theaters: „Es ist gewöhnliches Theater. Es sind Bretter und ein Papiermond und dahinter die Fleischbank, die allein ist leibhaftig... Glotzt nicht so romantisch!“ (BFA 1, 228f) Selbst bei *Leben Eduards des zweiten von England* lässt sich „Selbstrefentialität“ feststellen, die die „hohe Bewusstheit“ von der „Sinnlosigkeit“ der Geschichte „signalisiert.“³³

Mit der antikulinarischen Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* setzt das epische Theater ein und mit ihm eine extreme Form des Spiels im Spiel, innerhalb dessen Brecht und Weill zum Abschluss “[v]ier Männer und Jenny Smith...das Spiel von Gott in Mahagonny“ (BFA 2, 384) spielen lassen und damit sozusagen ein Spiel des vierten Grades zeigen: In Brechts und Weills vor Zuschauern gespielter Oper *Mahagonny* wird von der Spielleiterin Begbick und ihren Helfern Stadt gespielt und Unterhaltung inszeniert. Innerhalb derer werden vier szenische Nummern aufgeführt, eine Gerichtsszene gespielt und anschließend eine Hinrichtung vorgeführt; diese liefert ihrerseits den Rahmen für das “Spiel von Gott in Mahagonny”—eine in jeder Hinsicht tödliche, aber antitragische Situation.

Gerade diese potenzierte Theatralität offenbart Mahagonny als “Hölle” auf Erden und öffnet Paul Ackermann die Augen über die kapitalistische Verdinglichung seiner angeblich genussvollen, eigentlich aber nur über den Tauschwert vermittelten konsumistischen Lebensweise im Sinne von „DU DARFST.“ (BFA 2, 361) „Erstens vergesst nicht, kommt das Fressen / Zweitens kommt der Liebesakt / Drittens das Boxen nicht vergessen / Viertens Saufen, das steht im Kontrakt. / Vor allem aber achtet scharf / Daß man hier alles dürfen darf.“ (BFA 2, 362) Liebe und Tod im Zeichen eines erkaufte Hedonismus, Prostitution, die sich in süßlich romantischer Liebe, aber auch in den wunderschönen „Terzinen über die Liebe“ (BFA 14, 5f) äußert, Mord und Selbstmord als Folge des Genusses stehen jeglicher Tragödie diametral entgegen. Der Konsum, selbst in seiner terroristischsten Form, ein Sich-Zu-Tode-Fressen, Boxen als Mord und Geldmangel—„Was das größte Verbrechen ist / Das auf dem Erdenrund vorkommt“ (BFA 2, 381)—sind in jeder Hinsicht untragisch.³⁴ Gleiches gilt in anderer Weise von dem Mörder Macheath in der *Dreigroschenoper*, der, verraten, erst durch eine Parodie des deus ex machina gerettet wird und Prostitution und Ehe, Liebe und Sexualität „genial“ vermischt.

In Brechts großen epischen Dramen am Ende der Weimarer Republik und im Exil, finden wir etwa in *Herr Puntila und sein Knecht Matti* die von Brecht schon 1920 geforderte „politische Komödie großen Ausmaßes“ „voll Leiblichkeit und Bosheit“ (BFA 21, 95). Aber es wird sozusagen auch „ernsthaft“ gestorben, ja indem die Kinder vor den Eltern sterben, die junge Johanna vor der zwispältigen, letztlich negativen väterlichen Figur Mauler, Pawel Wlassow vor seiner Mutter, José vor Theresa Carrar, Eilif, Schweizerkas und Katrin vor der Mutter Courage, könnte fast von einer „tragischen“ Situation gesprochen werden. Die Kinder als Opfer sind allerdings ebenso untragisch wie die Reaktion der Mütter, sie gehören in die lange Reihe der „untragischen Helden“ der deutschen Literatur, wie Benjamin hervorhebt:

Oft im Zwiespalt mit seinen Theoretikern, hat dieses Drama (das weltliche Drama -F.V.) von der authentischen Gestalt der Tragik, das ist von der griechischen, sich auf immer wieder neue Art abgehoben...(und) tritt heute, wie struppig und verwildert immer, in den Dramen von Brecht zutage.³⁵

Allein Johanna entspräche eventuell einer klassischen Tragödien-Figur, da sie „durch eine schuldhafte Verfehlung (Hamartia) zuerst in Gefahr“ kommt und dann „nach einem Wendepunkt (Peripetie) unter Gewährverdung... (ihrer) Verstrickung (Anagnorisis) ins unausweichliche Verderben stürzt.“³⁶ Aber abgesehen davon, dass Sprachformen und Versarten der „pontifikale(n) Linie“ (BFA 26, 416) sowie thematische Aspekte der deutschen Klassik, insbesondere von Schillers *Die Jungfrau von Orleans* sowie von Goethes *Faust*, realisiert in Bezug auf Dosenfleisch-Kapitalisten, Schlachthof und Kapitalbewegungen, als Parodie und Travestie sichtbar und damit komisch werden, zeigt Johanna am Schluss weniger eine tragische Haltung als einen individuellen Irrtum, die daraus folgende Negation einer „falschen“ bürgerlichen Ethik und zugleich Trauer über ihren „Verrat“ sowie letztendlich, angesichts des Sieges des Kapitals, „Verzweiflung und Verachtung“ im Sinne Walter Benjamins.

Anders als Johanna überleben die Protagonisten in den großen Exildramen; Galilei—„Das Leben des Galilei‘ ist keine Tragödie“ (vgl. BFA, 24, 237)—Mutter Courage und Shen-te, Puntila und Matti, Ui und Schwejk, Grusche und Azdak bieten im Sinne eines offenen Endes den Zuschauern die Möglichkeit, selbst ihre Schlussfolgerungen und Konsequenzen zu ziehen. Mit dem „komische(n) Spiel“ (BFA 6, 285) *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, der „Travestiewirkung“ (BFA 26, 472) von *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* und den Bearbeitungen und Inszenierungen am Berliner Ensemble von Lenz' Tragikkomödie *Der Hofmeister* (1950),³⁷ Gerhard-Hauptmanns Gesellschaftskomödie *Biberpelz und roter Hahn* (1951), Molières Charakterkomödie *Don Juan* (1954) sowie mit Brechts *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* (1953/ 1969), mit der „Bauernkomödie“ (BFA 24, 437) *Katzgraben* (1953) und schließlich George Farquhars *Pauken und Trompeten* (1955) konzentriert sich Brecht auch weiterhin auf verschiedenartige Komödien-Formen.

Selbst in dem „Aufführungsmodell“ der *Antigone* verwendet Brecht trotz der sophokleischen Tragödie als Vorlage und trotz des Entsetzensschreis im Vorspiel (vgl. BFA 8, 196f) eine „Durchrationalisierung“ in Form gesellschaftlicher Kausalität, „um die griechische ‚moira‘ (das Schicksalhafte) herauszuschneiden“ (BFA 29, 440),³⁸ so dass „der tragische Widerspruch“ „in einer übergeordneten...Sphäre“ „aufgehoben“ wird,³⁹ wie Szondi vermerkt hat, hier nämlich in der der Ökonomie; Trauer und vor allem *Kritik* treten an die Stelle von Tragik.

Es bestätigt sich also die Einschätzung, dass Brecht eine grundlegende „Kritik der Metaphysik des Tragischen“ formuliert hat, und

dieser zentrale theoretische Ansatz seines epischen Theaters befindet sich auch nicht im Widerspruch zu seiner Theaterpraxis, die weder eine offensichtliche, noch eine „heimliche Tragödienstruktur“ aufweist. So wie Brecht die Kategorie des „Gesellschaftlich-Komischen“ entwickelt, so könnte man beim epischen Theater in Anknüpfung an Walter Benjamins Begriff der „traurigen Spiele“ viel eher als Gegenkategorie zur Tragik von einem *Gesellschaftlich-Traurigen* sprechen, wie Brecht es selbst im Kontext seiner Überlegungen zum Gestus 1937 andeutet: „Die Trauer z.B. auf eine große Stufe zu heben, sie zu einer die Gesellschaft fördernden Sache zu machen, ist eine künstlerische Aufgabe.“ (BFA 22.1, 331)⁴⁰

4. Liebe und Tod in Brechts Lehrstücken

Lehrstück und Tragödie

„*Die Maßnahme* is a tragedy presenting unique tragic problem, namely the dialectical one. The tragic lies in the inner contradiction of the communist revolutionary idea, the self-splitting of the communist humanity and morality.“⁴¹ So in einer Studie Ende der 90er Jahre, in der auch Büchners *Dantons Tod* und Tollers *Masse Mensch* umstandslos und meiner Meinung nach in unzulässiger Weise als tragisch bezeichnet werden. Weiter heißt es bei Huimin Chen gemäß ihrem unklaren Tragik-Begriff: „The tragic aspect of *Die Maßnahme* lies in the unintended deconstruction of the abstract model of the communist revolution and the deconstruction of the genre of *Lehrstück*.“⁴² Der junge Genosse wird zum „humanist“ „with his own evaluation of morality“ und „compassion,“ sein „heroic death“ „exerts“ „exultation“ „on the audience.“⁴³

Sokel (1957), Rühle (1957), Grimm (1959), Esslin (1962), von Wiese (1963) und Nelson (1973)⁴⁴ sehen schon Jahrzehnte vorher *Die Maßnahme* wegen ihres, wie Grimm formuliert, „unauflöslche(n) Ineinander von Freiheit und Notwendigkeit“⁴⁵ in Fortsetzung der antiken Tragödie als „ideologische Tragödie“ oder als „klassische Tragödie des Kommunismus.“⁴⁶

Ob wie bei Huimin Chen von Moral und Leidenschaft des jungen Genossen oder wie bei Esslin von „Selbstunterwerfung,“ ob wie bei Wiese von dem Verlöschen „des lebendigen Einzelmenschen“ und bei Grimm von der „Vernichtung der sittlichen Person“ oder wie bei Sokel von den „Regungen des Menschenherzens“ und bei Hannah Arendt vom „gute(n) Mensch(en)“⁴⁷ gesprochen wird, all diese Interpretationen verbleiben in den traditionellen Denkkategorien von Individuum bzw. Mensch einerseits sowie Idee bzw. Tragik andererseits. Brechts Lehrstück wird hier nicht nur als klassisches Theaterstück mit einem tragischen Helden interpretiert, wie besonders Grimms Vergleich mit Schillers *Don Karlos* zeigt,⁴⁸ es wird zudem auch allein auf der Inhaltsebene betrachtet.

So kommt das Lehrstück weder als andere *Theater-Form* noch als andere *Theater-Form* ins Blickfeld. Die im Vergleich zum epischen Theater deutlich differente theatral-pädagogische Konstitution des Lehrstücks

hat vor allem Reiner Steinweg in seiner Rekonstruktion des Brechtschen Lehrstücks herausgearbeitet, unter anderem auch 1971 in seiner Erwiderung auf Reinhold Grimms Tragik-Konzeption;⁴⁹ das Lehrstück-Spielen ist für Steinweg ein politisch-theatraler Selbstverständigungsprozess eines Kollektivs, *Die Maßnahme* z.B. ein theaterpädagogischer und zugleich politischer Übungstext. Die ästhetisch-literarische Konstitution hat vor allem Susanne Winnacker in ihrer detaillierten Text-Analyse der *Maßnahme* untersucht und „das Lehrstück als artistisches Prinzip“⁵⁰ erfasst, wie Adorno es nennt; eine Prinzip, das sich vor allem in einer tendenziell abstrakten Sprach-Form, in Zeige-Gestus und Härte der Konstruktion sowie in der Trennung der Elemente Musik, Text und Körper manifestiert und sich damit trotz aller Bezüge zu Ritual und christlicher Symbolik grundlegend von faschistischen Versuchen unterscheidet, eine neues Theater in Bezug auf Kultus, Ekstase und religiöse Volksgemeinschaft zu gründen.

In beiden Ansätzen, dem spielerischen und dem artistischen, deren Verbindung und Bezug zum Politischen sich im übrigen schon in einer Anmerkung von Walter Benjamin aus dem Jahr 1930 findet⁵¹ und die auch von Steinweg in dem Begriff „*Kunstübung*“⁵² angesprochen wird, wird sichtbar, dass es in der *Maßnahme* weder eine Tragödie des Kommunismus gibt noch ein tragisches Schicksal des jungen Genossen, denn es geht im Lehrstück eben nicht um die Festschreibung von Schicksal und Moral, von Menschlichkeit und Ideologie, sondern um szenische Präsentation in Form von Gestus, Bericht und Spiel, um Wiederholung, Erprobung und Potentialität.

Indem in der *Maßnahme* die Person des jungen Genossen nach seinem Tod von den vier Agitatoren vorgeführt, er wechselnd von einer anderen Person dargestellt und damit sein Verhalten theatral gezeigt wird, wird offenbar, dass es sich hierbei gemäß traditioneller Theaterkategorie erneut um ein Spiel im Spiel, gemäß der Lehrstück-Konzeption um Rollenwechsel und Nachahmung durch die Spielenden handelt. Die für die Tragödie zentrale Kategorie des Subjekts wird dabei zugleich aus verschiedenen Perspektiven negiert: Erstens lösen sich die Individuen im Kollektiv auf; indem sie „*Maske(n)*“ aufsetzen, löschen sie ihr „Gesicht“ aus und werden in einem symbolischen Akt zu einem „leere(n)“ Blatt, „auf welche(s) die Revolution ihre Anweisung schreibt.“ (BFA 3, 77f) Sie sind „von dieser Stunde an nicht mehr Niemand“ (BFA 3, 78), d.h. vom Kapitalismus ausgebeutete, verdinglichte und von sich selbst entfremdete Personen, sondern verkörpern „neuartige“ Individuen, die im Kollektiv soziale Beziehungen und gesellschaftliche Aufgaben haben, existent sind, weil sie gebraucht werden.⁵³ Die Figur des jungen Genossen ist zweitens „kein geschlossener Charakter, sondern ein Repertoire von situativ agierenden und reagierenden Verhaltensweisen“⁵⁴—Verhaltensweisen, die im Lehrstück-Spielprozess szenisch untersucht werden. Drittens ist die Figur des jungen Genossen im theatralen Prozess nicht existent, sie wird von anderen Personen dargestellt und ihr Tod wird ebenso wenig wie in den anderen Lehrstücken der Versuchsreihe gezeigt, sondern nur episch berichtet. Es ist folglich kein tragischer Theatertod vor den Augen des Publikums, sondern

eine körperlich-theatrale und diskursiv-reflektierende Auseinandersetzung der Spielenden mit dem Sterben.

Dieser Spiel- und Zeigegestus manifestiert sich schon im ersten Satz des *Maßnahme*-Textes—„Tretet vor!“ (BFA 3, 75)—und setzt sich in einem weiteren Imperativ „Stellt dar“ bzw. in mehrfachen Hinweisen wie „Wir zeigen es“ (BFA 3, 83, 86), „Das sagte er“ (BFA 3, 89), „Wir wiederholen das Gespräch“ (BFA 3, 90) fort. Auch Regieanweisungen wie „einer von den vieren stellt den jungen Genossen dar“ (BFA 3, 75) verweisen auf diese Konstellation.

Auch Eislers „(k)omplementäre und kontradiktorische“ gestische „Musik als Agens“ in den Rezitativen und im Chor der *Maßnahme* verstärkt, wie Rienäcker nachgewiesen hat, etwa mit ihrer Verbindung von „rühmende(m) Tone“ und „Klagesymbole(n)“ im Eingangschoral oder von „Lobgesang und Grabrede“ gemäß der „Passionstradition“ zum einen die „Nicht-Individualität, die Schärfe, Kälte des Tones“ und verweist zum anderen in der Nachfolge der „Matthäuspassion“ von Johann Sebastian Bach erneut, analog zu Benjamins Trauerspiel-Konzeption, auf barocke Konstellationen von „Demütigungen, Niederlagen, Schmerz, Tod“; damit steht auch die musikalische Konstitution der *Maßnahme* der Konzeption von Tragik und Tragödie entgegen.⁵⁵

Schließlich gibt es für die Spielenden nicht nur die *eine* quasi schicksalhafte Möglichkeit des Handelns, sondern sie sollen, wie Eisler sagt, „den Text nicht als selbstverständlich annehmen, sondern in den Proben diskutieren,“ sie müssen sich „über den politischen Inhalt...völlig im klaren sein und ihn auch kritisieren.“⁵⁶ Denn: „einverstanden sein heißt“ nach Brecht „auch: *nicht* einverstanden sein.“⁵⁷ Unterschiedliches Verhalten soll demnach in den Kunstübungen des Lehrstücks erprobt werden, die Spielenden des jungen Genossen und der Agitatoren müssen sich szenisch der Frage stellen, ob die *Maßnahme* richtig oder ob sein Tod vermeidbar war. Der junge Genosse ist folglich kein tragisches Opfer einer gesellschaftlichen Zwangslage, hin und her gerissen zwischen Sollen und Wollen, sondern eine Figuration von Verhaltensweisen, die zu Tod und Trauer führen, aber nicht unhinterfragt führen müssen.

Im Gegensatz zum tragischen Helden lernt nicht der „untragische(r) Held,“⁵⁸ wie Menke in der schon erwähnten Untersuchung *Die Gegenwart der Tragödie* schreibt, der junge Genosse ist „nur“ „einverstanden,“ sondern es lernen die Lehrstück-Spielenden, die das Verhalten des jungen Genossen wiederholen, nachahmen, zeigen, diskutieren und eventuell verändern. Menke hebt zwar zutreffend hervor: „Die theatrale Freiheit des Schauspielers wird zum Modell einer praktischen Freiheit, die den Schein schicksalhafter Notwendigkeit im experimentierenden Probieren anderer Möglichkeiten auflöst.“ Aber er konzentriert sich auf „die schauspielerische Kunst des Vorführens“ „auf der Bühne“ und belässt die „Zuschauer“⁵⁹ als davon Getrennte und Betrachtende in einer Rezeptionshaltung. Seine Schlussfolgerung im Sinne seiner „Tragödie der Gegenwart“—„Was den Schauspielern im Theater möglich ist, ist nicht praktizierbar“—verkennt

das spielerische Theorie-Praxis-Modell der Lehrstücke und schließt jedes Probehandeln, jedes körperlich-sprachliches Experiment, jedes theatrale Spielen von Möglichkeiten, das Veränderungen in dem Verhalten zur Folge haben kann, aus. Brechts Lehrstück-Konzeption ist zwar kein therapeutisches Verfahren, aber mit Menkes Argumentation wären auch pädagogisches Rollenspiel, Psychodrama und Gestalttherapie als theatrale Vorgehensweisen völlig sinnlos, da sie in die reale Praxis nicht verändernd eingreifen könnten. Menkes Fehldeutung des Lehrstücks entsteht offensichtlich aus der Tatsache, dass er vom Lehrstück spricht, es aber mit den ästhetischen Kategorien des epischen Theaters als „Schaustück“ misst und damit trotz gegenteiliger Hinweise die politisch-pädagogischen Implikationen des Lehrstücks unbeachtet lässt, wie sie Brecht etwa in der „Theorie der Pädagogien“ explizit formuliert:

Zwischen der wahren Philosophie und der wahren Politik ist kein Unterschied. Auf diese Erkenntnis folgt der Vorschlag des Denkenden, die jungen Leute durch Theaterspielen zu erziehen, d.h. sie zugleich zu Tätigen und Betrachtenden zu machen, wie es in den Vorschriften für die Pädagogien vorgeschlagen ist....die jungen Leute (sollen) im Spiele Taten vollbringen, die ihrer eigenen Betrachtung unterworfen sind,... (BFA 10.1, S. 524)

An anderer Stelle wird Brecht sogar noch konkreter: „Wenn einer am abend eine rede zu halten hat, geht er am morgen in das pädagogium und redet die 3 reden des johann fatzer.“⁶⁰ Es geht hierbei weniger darum, wie Brecht sich diese theatralen Lernprozesse vorstellt und wie praktikabel sie gewesen wären, sondern darum, Menkes radikale Trennung von Praxis und Spiel in Frage zu stellen. Menke negiert, dass die Möglichkeit besteht, „körperliche Selbstvergegenwärtigung“ „in bewusste Strategien des Andershandelns übersetzen zu lassen.“⁶¹ Gerade aus reflektierter Körperlichkeit und spielerischer Kritik am Text als Folie aber können sich, anders als durch sprachliche Willensbekundungen und Absichtserklärungen, Haltungen entwickeln, die Praxis relevant sind. Menkes Theorie einer modernen „Metatragödie“ als ein Theater „über das Scheitern der ästhetischen Versprechen auf eine andere Praxis“ und als „eine Tragödie aus nichts als Theatralität „und damit „nach der Tragödie“⁶² wird dem Zusammenspiel von Theater, Pädagogik und Politik bei Brecht nicht gerecht.

Die Lehrstücke—eine Versuchsreihe des Sterbens?

Die Lehrstücke insgesamt bilden nach Brecht eine Versuchsreihe für „große(n) produzierende(n) Kollektive“ (BFA 18, 135), das Lehrstück-Spielen ist eine Erprobung von politischer Praxis im Laboratorium der „Pädagogien“ (BFA 10.1, 524f).⁶³ Dabei haben asoziale Handlungen und Haltungen, die Darstellung des Asozialen“ (BFA 10.1, S. 525), vor allem Gewalt und Tod, eine zentrale Funktion; der Knabe, der junge Genosse, der Kuli, aber

auch Fatzer und die Kuriatier müssen sterben, ob mit ihrem Ein-Verständnis oder ohne, ob „zu eigentümlich“ (BFA 3, 44) in der von Brecht bewusst akzentuierten doppelten Bedeutung oder in der „kleinsten Größe“ (BFA 3, 38).

Die Versuchsreihe beginnt im Radiolehrstück *Flug der Lindberghs*, später *Ozeanflug*, zwar mit Gefahr und Bedrohung, aber noch ohne den Tod.⁶⁴ Die Arbeiter und der Motor, der Flieger und die Maschine überwinden gemeinsam die Gefahren der Natur, „aufzeigend das Mögliche“ (BFA 3, 24) der Menschheitsentwicklung, wie Brecht formuliert. Das zeitlich folgende *Badener Lehrstück vom Einverständnis* setzt genau dort ein, wo *Der Flug der Lindberghs* endet. Heißt es dort „Ohne uns vergessend zu machen: das / Unerreichbare“ (BFA 3, 24), so jetzt, gleich im ersten „Bericht vom Fliegen,“ fast identisch und doch an entscheidender Stelle verändert: „Ohne uns vergessen zu machen: das / Noch nicht Erreichte“ (BFA 3, 27) Der Flieger und die drei Monteure stürzen nicht nur ab und sterben, auch „Das Brot wurde dadurch [das Fliegen als Naturbeherrschung -F.V.] nicht billiger“ (BFA 3, 30), wie der gelernte Chor dreimal wiederholt. Technischer Fortschritt und soziale Verantwortung werden jetzt also von Brecht—wie später in *Leben des Galilei*—zusammengeführt. Während das an seinem Verdienst und am einmal Erreichten festhaltende Subjekt des Fliegers „zu eigentümlich“ (BFA 3, 44) ist⁶⁵ und deshalb isoliert und hilflos stirbt, reduziert sich das Kollektiv der Monteure wie der „Denkende“ zu „seiner kleinsten Größe“ (BFA 3, 38) und wird „niemand“ (BFA 3, 40), indem es „einverstanden“ ist „mit dem Fluß der Dinge,“ „Einverstanden, daß alles verändert wird“ (BFA 3, 45). Es hält sich nicht „an die Dinge,“ nicht „an das Leben“ und auch nicht „an die Gedanken“ (BFA 3, 38), selbst die „verbesserte Welt,“ „die vervollständigte Wahrheit“ und „die veränderte Menschheit“ erlauben keine Fixierung. Die viermalige Aufforderung „Gebt sie auf!“ steigert sich in den Schlussversen zur Selbstaufgabe: „Ändernd die Welt, verändert euch! / Gebt euch auf!“ (BFA 3, 46)

Als „Dritte Untersuchung“ hat Brecht eine Clowns-Szene eingefügt, in der er auf groteske Weise Hilfeverweigerung und Tod mit Komik-Aspekten in der Art des Slapsticks verbindet und damit die Hilfeverweigerung in der zweiten Untersuchung, dargestellt durch „Photographien,“ auf denen „Menschen von Menschen abgeschlachtet werden“ (BFA 3, 30), kontrastiert. Zugleich aber setzt Brecht in der grausig-komischen Körperzerstückelung dieser Clownsszene die letztendliche Destruktivität von Hilfe und Mitleid in Szene. Die böse Körper-Demontage des Herrn Schmitt endet mit dem sarkastischen, von schallendem Gelächter begleiteten Satz: „Ja, Herr Schmitt, alles können Sie nicht haben.“ (BFA 3, 35) Hier wird gezeigt, wie es einer Person ergeht, die nicht zu der Haltung des „Denkenden,“ dem selbsttätigen Aufgeben, bereit ist: Sie wird gegen ihren Willen und mit Gewalt auf ihre kleinste Größe, das ist ein Torso ohne Gliedmaßen und Kopf, reduziert.

In dem komplexen philosophischen Kontext des Sterbens im *Badener Lehrstück* geht es Brecht weder um Demut und Armut noch um antike Tragik oder christliches memento mori.⁶⁶ Das Einverständnis der Monteure mit dem Sterben und dessen Überwindung im Handeln ist—ebenso wie der

Tod des Fliegers und die Destruktion des Herrn Schmid—stattdessen Teil des Lernprozesses der Spielenden und zugleich der dialektischen Veränderungen der Welt. Sterben als aktiver Vorgang tritt an die Stelle von Tod als erlittenem Zustand: „Richtet euch also sterbend / Nicht nach dem Tod.“ (BFA 3, 45).

Die philosophischen Überlegungen im Kommentarteil stehen gleichwohl—wie widersprüchlich auch immer—in der Tradition der *ars moriendi*-Literatur. Immer wieder wurde in Philosophie und Religion diskutiert, ob der Tod der Übergang in eine andere Seinsform sei. Plato spricht ebenso vom Sterben-Lernen wie das Sterben für die Stoa ein sittlicher Akt ist; bei Cicero finden wir die *comentatio mortis*, bei Seneca die *meditatio mortis*; Hegel sieht den Tod als Auflösung des Subjekts, und Adorno kann sich durchaus einen „gesellschaftlichen Zustand“ vorstellen, „in dem die Menschen den Tod nicht mehr verdrängen müßten, vielleicht anders ihn erfahren könnten als in Angst.“⁶⁷ Erich Fromms Postulat „Haben zu verringern und im Sein zu wachsen“ erinnert seinerseits an Brechts „Aufgeben“ und die „kleinste Größe“ des Denkenden, bei Derrida schließlich ist der Tod sogar die „différance,“ die „die Identität ständig aufschiebt.“⁶⁸ Diese knappe Tour d’horizont behauptet keine theoretische Übereinstimmung der aufgeführten Positionen, zeigt aber durchaus Berührungspunkte der verschiedenen *artes moriendi*, insbesondere in der Subjektneigation.

Wenn Brecht kritisch zum *Badener Lehrstück* anmerkt: „dem Sterben ist im Vergleich zu seinem doch wohl nur geringen Gebrauchswert zuviel Gewicht beigemessen.“ (BFA 3, 26), dann zieht er daraus für die folgenden Lehrstücke der Versuchsreihe, den *Jasager* und *Die Maßnahme*, die Konsequenz, Tod und Sterben nicht mehr philosophisch ins Zentrum zu stellen, sondern sie stärker in die Konfliktsituationen der Handlung einzubinden.

Einverstanden sein und nicht einverstanden sein mit dem Tod, dem „Brauch“ folgen und „einen neuen Brauch“ begründen (BFA 3, 72), aufgeben und festhalten werden so unter verschiedenen widersprüchlichen Voraussetzungen in den Lehrstücken *Jasager* (erste und zweite Fassung) und *Neinsager* durchgespielt. Das Sterben des Jungen „gemäß dem Brauch“ (BFA 2, 54) ist hier ebenso untragisch wie der Tod des jungen Genossen oder die Liquidierung des Egoisten Johann Fatzer durch die Gruppe, das Sterben des Kulis auf Grund eines angeblichen Missverständnisses, das aber deutlich die Klassengegensätze aufdeckt in *Die Ausnahme und die Regel* oder der Tod der Kuratier im Kampf mit dem Horatier.

Allerdings konstruiert Brecht Widersprüche, die in ihrer Radikalität und Gewaltförmigkeit an die Grenze gehen und diese auch überschreiten. So entsteht im theatral-pädagogischen Lehrstück aus „Einverständnis“ und Klage über „die traurigen Wege der Welt“ (BFA 3, 55) eine andere Figuration als in der klassischen „Tragödie des Urteils,“ sprich eine eigentümliche Verflechtung von „Maßnahme“⁶⁹ und Trauer, von Rationalität und Emotion, von Kälte und Nähe.

Und wo bleibt da die Liebe?

Liebe als Eros und im Sinne von Begehren ist in der Versuchsreihe der Lehrstücke nicht existent, man findet sie allenfalls in Form einer Verschiebung zur Philia, der so genannten Freundschaftsliebe. So spricht z.B. Lindbergh mit dem Motor seines Flugzeugs wie mit einem guten Freund, zugewandt und vertraut führt er einen intimen Dialog mit ihm: „...Jetzt / Müssen wir uns noch zusammenehmen / Wir zwei. /...Geht es dir gut? / DER MOTOR LÄUFT (RADIO)“ (BFA 3, 20). Die Monteure im *Badener Lehrstück* werden gebraucht und erhalten im Gegensatz zum Piloten von dem Chor „den Auftrag“ sich einzureihen und weiterzuarbeiten (BFA 3, 45). Neben der Kindesliebe des Knaben, der seiner kranken Mutter helfen will, finden wir im *Jasager* trotz des strengen alten Brauchs des Talwurfs, aber auch im *Neinsager* angesichts des „neuen großen Brauch(s)“, „in jeder neuen Lage neu nachzudenken“ (BFA 3, 71), erneut die Freundschaftsliebe, die Hilfe, Geborgenheit und Zuneigung offenbart: „Lehne deinen Kopf an unsern Arm. / Strenge dich nicht an. / Wir tragen dich vorsichtig.“ (BFA 3, 54). Abschließend beklagen die „Freunde,“ wie es im *Jasager* heißt „die traurigen Wege der Welt“ (BFA 3, 55) und begründen im *Neinsager* gegen den Widerstand der Gesellschaft einen neuen Brauch. Auch in der *Maßnahme* helfen die Agitatoren dem jungen Genossen liebevoll, fast zärtlich beim Sterben (BFA 3, 97), durchaus auf Heiner Müllers Diktum vorausdeutend: „der Tod bedeutet nichts...wie man stirbt, das ist alles.“⁷⁰

Die auf der aristotelischen Philia beruhende Freundschaftsliebe bedeutet, dass der „Liebende...das Gute in ganz anderer Weise als der Begehrende [will]: er will das Gute für den anderen um des anderen willen.“⁷¹ Diese Freundschaft schließt sogar das Selbstopfer ein. Im Gegensatz zur christlichen Agape und Caritas, die Brecht ablehnt, ist das Gute zudem „politisch gedacht, d.h. es gewinnt seinen Inhalt aus dem Gemeingut einer (s)ich und den anderen umfassenden Gemeinschaft.“⁷² Seit dem 19. Jahrhundert ist diese *gesellschaftliche Freundschaft*, wie ich es nennen möchte, in der Arbeiterbewegung unter dem Begriff der Solidarität bekannt, auf der Grundlage der „konkrete(n) Gemeinsamkeit des Klassenbewußtseins“; „die *kommunistische Sache selber* hält also,“ wie Bloch in *Das Prinzip Hoffnung* schreibt, angesichts des Todes „aufrecht,“ es existiert eine „Geborgenheit ohne alle Mythologie.“ Im Kapitel über „Hoffnungsbilder gegen den Tod“ untersucht er in auffälliger Nähe zu den Lehrstücken der Versuchsreihe in einem Abschnitt das „*Verschwinden des letalen Nichts im sozialistischen Bewußtsein*.“⁷³

„Fatzer“—Eros und Thanatos versus Philia

In auffälliger Weise außerhalb dieser Versuchsreihe stehen dagegen Brechts Lehrstückfragmente *Der böse Baal der asoziale* und *Fatzer*,⁷⁴ die beide durch Asozialität, Eros und Thanatos deutlich anders konstituiert sind.⁷⁵ Baal und Fatzer gehören zu einer langen Reihe von Brecht-Figuren (Kragler, Azdak, Puntila, Schweyk, Glücksgott), in denen sich der Konflikt zwischen dem

Glücksverlangen der Menschen und den gesellschaftlichen Notwendigkeiten materialisiert. Einen wichtigen Bezugspunkt für das *Fatzer-Fragment* sehe ich demnach in Sigmund Freuds „Relativitätstheorie der Moral,“ wie es bei Brecht heißt (BFA 18, 307), konzentriert in dem Diktum von dem „unversöhnliche(n) Antagonismus zwischen den Triebforderungen und den von der Zivilisation auferlegten Einschränkungen“⁷⁶ in *Das Unbehagen in der Kultur*. Brecht wie Freud sehen—um in Freuds Kategorien zu sprechen—„Zweck und Absicht (des) Lebens“ im menschlichen „(S)treben nach dem Glück,“ d.h. in der „Abwesenheit von Schmerz und Unlust“ und dem „Erleben starker Lustgefühle.“ Allerdings droht z.B. bei den Brecht-Figuren Baal und Fatzer—so wie es Freud beschreibt—dem „Programm des Lustprinzips, das den Lebenszweck setzt,“ je unterschiedlich „Leiden vom eigenen Körper her,...von der Außenwelt,...und endlich aus den Beziehungen zu anderen Menschen“ (SA 9, 208f), d.h. sie sehen sich mit Konflikten in ihren Beziehungen, mit gesellschaftlicher Gewalt und Ausgrenzung und schließlich mit körperlicher Schwäche und Tod konfrontiert.

In der Versuchsreihe der Lehrstücke hatte Brecht den Tod in Freundschaftsliebe, in Arbeit und Freundlichkeit sowie schließlich in Solidarität und Revolution eingebunden, so dass die Monteure, der Knabe und der junge Genosse noch im Tod an der Arbeit „mit allen am Glück aller“ (SA 9, 209), so eine Formulierung Freuds, teilhaben, denn: „Keine andere Technik der Lebensführung bindet den Einzelnen so fest an die Realität als die Betonung der Arbeit, die ihn wenigstens in ein Stück der Realität, in die menschliche Gemeinschaft sicher einfügt.“ (SA 9, 212) Der Mensch versucht mit der Kultur seine „sozialen Beziehungen“ zu regeln, um so die „Willkür des Einzelnen“ zu verhindern, so dass „der physisch Stärkere“ nicht mehr „im Sinne seiner Interessen und Triebregungen entscheiden“ kann. „Diese Ersetzung der Macht des Einzelnen durch die der Gemeinschaft ist der entscheidende kulturelle Schritt.“ (SA 9, 225)

Brechts Baal und Fatzer aber sind angesichts der bürgerlichen Gesellschaft bzw. der Massengesellschaft nicht gewillt diese „Einschränkungen“ zu akzeptieren; sie bestehen auf der „Macht des Einzelnen,“ verweigern dieses „Triebopfer“ und revoltieren gegen „ein von der Kultur erzwungenes Triebschicksal“ (SA 9, 226f). Baals „Lebenskunst“ besteht aus „nackter Ichsucht“; er ist „Provokator, der Verehrer der Dinge, wie sie sind, der Sich-Ausleber und Andere-Ausleber.“ Er lebt nach dem Motto „‘Mach, was dir Spaß macht!’“ (BFA 26, 323) Auch der „Individualist(en)“ (BFA 10.1, 468) Johann Fatzer ist „ichsüchtig,“ „das schöne Tier“ voller „Egoismus“ (BFA 10.1, 441, 427, 464) und „Unvernunft“ (BFA 10.1, 456), seine Spontaneität und sein Freiheitsdrang—„Frei zu gehen... / Muß mir erlaubt sein“ (BFA 10.1, 489)—bedrohen die Gruppe, denn er ist „in Unordnung“ (BFA 10.1 441) und „ tut nur das, wozu er Lust hat.“ (BFA 10.1, 464) Baal und Fatzer betonen ihr Freiheitsbedürfnis, ihre individuelle Lust—denn: „Lust zu was ist eine gute Sache.“ (BFA 10.1, 458) Als „nur Genießende(n)“⁷⁷ bleiben sie allerdings Außenseiter.

Als wichtigste und komplexeste „Methode,“ „das Glück zu gewinnen“ nennt Freud die Liebe: „die geschlechtliche Liebe, hat uns die

stärkste Erfahrung einer überwältigenden Lustempfindung vermittelt und so das Vorbild für unser Glücksstreben gegeben.“ (SA 9, 213) So scheitern Fatzer und die Gruppe nicht primär an ihrer gesellschaftlichen Isolation, sondern an den internen Problemen, d.h. an Fatzers Egoismus, besonders an seinem „sexuellen Individualismus“ (BFA 10.1, 428), es „spaltet sie der Sexus“ (BFA 10.1., 428), das Begehren lässt sich nicht in politisch „korrektes“ Verhalten integrieren. Auf der Handlungsebene des „Fatzerdokument(s)“ (BFA 10.1, 514) steht die Befriedigung seiner Sexualität den rationalen Lebensinteressen der Gruppe entgegen; diese „Lust“ lässt sich nicht auf Freundesliebe, Philia, Solidarität oder auch die „dritte Sache“ umlenken, sie „reicht“ „(n)ur bis zum Verbrechen (BFA 10.1, 391), genauer bis zum „Sex-Verbrechen“ (BFA 10.1, 436). Vor allem im „Furchtzentrum“ (BFA 10.1, 428) des Textes offenbart sich seine Gewalttätigkeit und Destruktivität und der daraus resultierende Schrecken. Hinzu kommt vor allem im Kommentarteil des „Geschlechtskapitels“⁷⁸ eine grundlegende Reflexion über Sexualität, „Über das Lehren der geschlechtlichen Liebe“ (BFA 10.1, 527), speziell die Sexualität der Frau, verbunden mit Überlegungen, Ehe und Sexualität als Besitz abzuschaffen. Das *Fatzer*-Fragment nennt Brecht deshalb auch pointiert ein „SEX-STÜCK“ (BFA 10.1, 517). Baals und Fatzers „filosofie“ ist ebenso „gewalttätig“ wie ihr „auftreten.“⁷⁹ Sie verheimlichen nicht, dass der Mensch, wie Freud es formuliert, „zu seinen Triebbegabungen auch einen mächtigen Anteil von Aggressionsneigungen rechnen darf“ (SA 9, 240), und sie arbeiten nicht an deren Reduzierung und Eindämmung.

Freud entwirft schon 1920 in *Jenseits des Lustprinzips*, fortgeführt auch in *Unbehagen in der Kultur*, einen Triebdualismus und ergänzt Eros um Thanatos, wie er zumindest in Gesprächen den „besonderen, selbständigen Aggressionstrieb,“ den „Todestrieb“ bzw. „Destruktionstrieb“ (SA 9, 245ff) nennt. Den „Sinn der Kulturentwicklung“ sieht Freud im „Kampf zwischen Eros und Tod, Lebenstrieb und Destruktionstrieb“ (SA 9, 249). Um letzteren „zu hemmen, unschädlich zu machen, vielleicht auszuschalten,“ „bedient“ „sich die Kultur“ des „Schuldbewußtsein(s)“ (SA 9, 250), sei es als „Angst vor Autorität,“ sei es als „Angst vor dem Über-Ich“ (SA 9, 253). Baal und Fatzer jedoch kennen keinen „Triebverzicht infolge der Angst vor der Aggression der äußeren Autorität“ und—was noch erstaunlicher ist—so gut wie keinen „Triebverzicht infolge der Angst vor“ „der inneren Autorität“ (SA 9, 254). Sie bezahlen zwar für ihr widerständiges „asoziales“ bzw. „egoistisches“ Verhalten und zwar letztlich mit ihrem Leben, aber sie kennen nicht das „Unbehagen,“ das dadurch entsteht, „daß...das durch die Kultur erzeugte Schuldbewußtsein nicht als solches erkannt wird.“ (SA 9, 261) Letztlich also stehen sie außerhalb des sogenannten „Kulturfortschritt(s),“ dessen „Preis“ die „Glückseinbuße durch die Erhöhung des Schuldgefühls“ ist (SA 9, 260)—diesen Preis sind sie nicht bereit zu zahlen.

Auch Brecht stellt im *Fatzer*-Fragment neben das „Geschlechtskapitel“ ein „Todeskapitel“ (BFA 10.1, 518, 526), auch „Sterbekapitel“ (BFA 3, 37) genannt,⁸⁰ in dem es um den Tod in Form von Töten und Sterben und damit wiederum um eine „Maßnahme“ geht: „Die Moralischen halten Gericht ab über einen Aussätzigen“ (BFA 10.1, 471), der wegen seiner

„Abweichungen“ ohne „Einverständnis“ „liquidier(t)“ (BFA 10.1, 475) wird. Nicht weil er gefühlsmäßig Gutes im falschen Moment tut wie der junge Genosse, sondern weil er egoistisch Gewalt auch sexueller Art ausübt, wird Fatzer getötet; anders als in der *Maßnahme* verweigert er sein Einverständnis (BFA 10.1, 449) und sein Tod bedeutet nicht die Rettung des Kollektivs und seiner politischen Aufgabe, sondern auch dessen Untergang. „Fatzers Schädlichkeit (als Typ)“ wird „dadurch sichtbar...als er alle andern drei in Privates verwickelt—indem er sie verlockt ihn zu vernichten, vernichtet er sie.“ (BFA 10.1, 468)

Die von Freud durchaus mit Distanz und Befremden zitierte „Idealforderung der Kulturgesellschaft,“ die da „lautet: ‚Du sollst den Nächsten lieben wie dich selbst‘“ (SA 9, 238), wird demnach von Brecht in verschiedenartiger Weise negiert: in der Versuchsreihe wird der christlichen Agape Philia im Kontext von Trauer und Tod entgegengesetzt, im *Fatzer* Eros und Thanatos. Während Brecht Philia im Sinne von Solidarität in seine Lehrstück-Konzeption problemlos integriert, mündet seine Auseinandersetzung mit Fatzers Sexual- und Destruktionstrieb, vor allem aber auch seine allgemeinen und dabei doch sehr männlich geprägten Überlegungen zur Befreiung der Sexualität, in einer Aporie, was sich auch an der ungewollten fragmentarischen Form des *Fatzer*-Textes zeigt, eine Aporie, die Brecht immer wieder z.B. mit der Stärkung der Keuner-Figur, zugunsten der Gesellschaft, des Kollektivs und des Sozialismus aufzulösen versucht. „das ganze stück, da ja unmöglich, / einfach zerschmeißen für experiment, / ohne realität! zur selbstverständigung“⁸¹

Trauer, Verzweiflung und Verachtung

In der Figur des Fatzer, dieser „Drehscheibe vom Anarchisten zum Funktionär,“ findet eine „Materialschlacht Brecht gegen Brecht“⁸² statt—so Heiner Müllers Charakterisierung. Dieses Lehrstück-Fragment hat laut Müller „die Authentizität des ersten Blicks auf ein Unbekanntes, den Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen,“⁸³ weil es Eros und Thanatos, Sexualtrieb und Destruktionstrieb, in einem widersprüchlichen „Furchtzentrum“ (BFA 10.1, 428) zu einem explodierenden „Glutkern“ verbindet.

Brechts „Allianz mit dem Rationalismus“⁸⁴ mündet im epischen Theater in Ernst und Heiterkeit, in Distanz und Kritik; in den Lehrstücken der Versuchsreihe dagegen in Tod, Trauer und Freundschaft. Im *Fatzer* aber widersteht diese Figur trotz Brechts ständiger Arbeit am Text dieser Haltung, vielmehr zerstören Eros und Thanatos Gruppe und Individuum zugleich. „Brechts aufklärerische Pose gegenüber dem Mythos. Die vorsätzliche Blindheit für die dunklen Seiten der Aufklärung, ihre Schamteile,“⁸⁵ die Müller bei Brecht sieht, trifft bei *Fatzer* offensichtlich nicht zu, hier geht es geradezu um diese „dunklen Seiten,“ konkret eben auch um „Schamteile“— „deine Fotz ist auch eine Hur.“ (BFA 10.1, 407) Wenn Heeg Müllers Hinweis weiterdenkt: „Die Geste der Scham entblößt und bedeckt zugleich die Erinnerung an die Tragödie. Sie ist die gegenwärtige, aufgeklärte Gestalt der T. (Tragödie -F.V.) bei Brecht,“⁸⁶ dann hätten wir es beim *Fatzer* allerdings

mit einem „schamlosen“ Text zu tun. Aber weder ist meiner Ansicht nach *Die Maßnahme* eine „aufgeklärte Tragödie“ noch *Fatzer* eine „schamlose“ Tragödie der „Dunkelzonen“ der „Aufklärung.“⁸⁷ Vielmehr scheint mir Trauer, ergänzt um Verzweiflung und Verachtung im Sinne Walter Benjamins die bestimmende Haltung der Lehrstück-Texte, so wie es Fatzer vor seinem Tod selbst ausspricht: „Und von jetzt ab und eine ganze Zeit über / Wird es keinen Sieger mehr geben / auf eurer Welt, sondern nur mehr / Besiegte.“ (BFA 10.1, 427)

Anmerkungen

¹ Peter Szondi, „Versuch über das Tragische,“ in Peter Szondi, *Schriften I*, Jean Bollack, Hrsg. (Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1978), S. 149-260; hier S. 151.

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, Bd. 15 (Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1970), S. 521.

³ Johann Wolfgang Goethe, „Shakespeare und kein Ende,“ in Johann Wolfgang Goethe, *Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 12 (Hamburg: Christian Wegner, 1953), S. 287-298; hier S. 293.

⁴ Vgl. Hans-Dieter Gelfert, *Die Tragödie: Theorie und Geschichte* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995).

⁵ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Hrsg. (Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1974), S. 203-430; hier S. 306f.

⁶ Asja Lacin, *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, Hildegard Brenner, Hrsg. (München: Rogner & Bernhard, 1971), S. 43f.

⁷ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, in Ernst Bloch, *Gesamtausgabe* Bd. 5 (Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1959), S. 1374 (kursiv im Original).

⁸ Szondi, „Versuch,“ S. 209.

⁹ Hegel, *Vorlesungen*, S. 566, 555 und 566; vgl. auch „Tragik zergeht vermöge der offenbaren Nichtigkeit des Anspruchs der Subjektivität, die da tragisch sein sollte.“ Theodor W. Adorno, „Ist die Kunst heiter?“ in Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur* (Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1981), S. 599-606; hier S. 605.

¹⁰ Vgl. „Eine Tragödie könnte also niemals naturalistisch sein.“ Bertolt Brecht, „Naturalistische Tragik,“ in Bertolt Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21, Werner Hecht u.a. Hrsg. (Berlin / Weimar / Frankfurt / M.: Aufbau und Suhrkamp, 1992), S. 358-359; hier S. 359; im Folgenden steht bei Zitaten aus dieser Ausgabe die Sigle BFA mit Band- und Seitenzahl im Text.

¹¹ Rolf Hochhuth, *Der Stellvertreter: Ein christliches Trauerspiel* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998), S. 3; in der Erstausgabe von 1963 heißt der Untertitel dagegen noch neutral „Schauspiel.“

¹² Theodor W. Adorno, „Versuch, das Endspiel zu verstehen,“ in Adorno, *Noten*, S.281-321; hier S. 295; an anderer Stelle heißt es bei Adorno dazu: „Vollends vor Becketts Stücken überantwortet die Kategorie des Tragischen ebenso sich dem Gelächter, wie sie allen einverstandenen Humor abschneidet.“ Adorno, „Ist die Kunst heiter?“ S. 605.

¹³ Vgl. *Theater der Zeit* 60 (2005), H. 10, S. 16-30 und 61 (2006), H. 3, S. 10-13.

¹⁴ Nikolaus Müller-Schöll, „Tragik, Komik, Groteske,“ in Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi, Hrsg., *Heiner Müller Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart / Weimar: Metzler, 2003), S. 82-88; hier S. 83f.

¹⁵ Christoph Menke: *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Urteil und Spiel* (Frankfurt / M.: Suhrkamp, 2005), S. 7f.

¹⁶ Ebd., S. 8.

¹⁷ Ebd., S. 9.

¹⁸ Ebd., S. 8.

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd. 7, Gretel Adorno und Rolf Tiedemann Hrsg. (Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1970), S.

50; vgl. Adorno, „Ist die Kunst heiter?“ S. 606 „Tragik verweist, weil sie Anspruch auf den positiven Sinn von Negativität erhebt, jenen, den die Philosophie positive Negation nannte.“

²⁰ Günther Heeg, „Tragik,“ in Erika Fischer-Lichte, u.a., Hrsg., *Metzler Lexikon Theatertheorie* (Stuttgart und Weimar: Metzler, 2005), S. 364-370; hier S. 364, 367 und 365; in anderer Weise hatte schon Grimm einen Widerspruch zwischen Brechts Theorie und „seiner *Dichtung*“ behauptet; Reinhold Grimm: „Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie: Versuch über ein Lehrstück von Brecht,“ in *Zeitschrift für deutsche Philologie* 78 (1959), H. 4, S. 394-424; wieder abgedruckt in Volkmar Sander, Hrsg., *Tragik und Tragödie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971), S. 237-278; hier S. 253.

²¹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, in Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, Bd. 3 (Wiesbaden: Brockhaus, 1949), S. 495.

²² Vgl. auch Brechts Notiz „Naturalistische Tragik“: „Das Erregen tragischer Empfindungen im Zuschauer wäre doch nur gestattet, wenn die Unentrinnbarkeit des Helden wirklich garantiert wäre, denn nur dann kann man sich ungestraft an seinem Schmerz beteiligen, wenn man ihm keinen praktischen Vorschlag machen kann. Die Unentrinnbarkeit darf also beileibe keine soziale sein, also eine, die in unserer gegenwärtigen Gesellschaftsordnung besteht, die doch wahrlich keine ewige Kategorie ist, der selber man nicht entrinnen kann.“ (BFA 21, 358)

²³ Brechts Verhältnis zu Komödie und Tragödie wird u.a. dargestellt in Florian Vaßen, „Das Lachen und der Schrei oder Herr Schmitt, die Clowns und die Puppe: Versuch über die Krise der Komödie im 20. Jahrhundert,“ in *Korrespondenzen, Lachtheater* 6 (1990), H. 7/8, S. 22-30.

²⁴ Karl Marx, „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie: Einleitung,“ in Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke* Bd.1 (Berlin: Dietz, 1956), S. 378-391; hier S. 382; vgl. auch ebd., S. 281 und Karl Marx, „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte,“ in Ebd., Bd. 8, 1960, S. 111-207, besonders S. 115 und 118.

²⁵ Heidsieck spricht in diesem Zusammenhang von Travestie; vgl. Arnold Heidsieck, „Die Travestie des Tragischen im deutschen Drama,“ in Sander, *Tragik*, S. 456-481.

²⁶ Vgl. hierzu Peter Christian Giese, *Das „Gesellschaftlich-Komische“: Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts* (Stuttgart: Metzler, 1974).

²⁷ Walter Benjamin, „Der Autor als Produzent,“ in Benjamin, *Schriften*, Bd. II.2, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Hrsg. (Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1977), S. 683-701; hier: S. 699.

²⁸ Vgl.: Eric Bentley, „Die Theaterkunst Brechts,“ in *Sinn und Form* 9 (1957), S. 159-177 (2. Sonderheft Bertolt Brecht); Marianne Kesting, *Das epische Theater: Zur Struktur des modernen Dramas* (Stuttgart: Kohlhammer, 2. Aufl., 1965) (=Urban Bücher 36); Helmut Arntzen, „Komödie und episches Theater,“ in *Der Deutschunterricht* 21 (1969), H. 3, S. 67-77; als neuere Untersuchung ist zu nennen: Ralf Simon, „Zur poetischen Anthropologie der Komödie in Brechts *Messingkauf*,“ in *The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch* Bd. 24, (Madison: University of Wisconsin Press, 1999), S. 277-290.

²⁹ „Über eine Neuinszenierung der Dreigroschenoper: Ein Gespräch zwischen Brecht und Giorgio Strehler am 25.10.1955 über die bevorstehende Mailänder Inszenierung,“ in Siegfried Unseld, Hrsg., *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch: Texte, Materialien, Dokumente* (Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1960), S. 130-134; hier S. 134.

³⁰ Vgl. Adorno, „Ist die Kunst heiter?“ S. 605f „In der zeitgenössischen Kunst zeichnet ein Absterben der Alternative von Heiterkeit und Ernst, von Tragik und Komik, beinahe von Leben und Tod sich ab....die Gattungen...verfransen“ „sich.“

³¹ Bertolt Brecht, *Baal*, in Bertolt Brecht, *Baal: Drei Fassungen*, kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt, (Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1966), S. 9-75; hier S. 20.

³² Menke, *Tragödie*, S. 156.

³³ Jan Knopf, „Leben Eduards des Zweiten von England,“ in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch*, Bd. 1 Stücke (Stuttgart / Weimar: Metzler, 2001), S. 132-147; hier S. 142f.

³⁴ Vgl. hierzu Marc Silberman und Florian Vaßen, Hrsg., *Das Brecht-Jahrbuch: Mahagonny.com*, Bd. 29 (Pittsburgh: International Brecht Society, 2004); Gerd Koch, Florian Vaßen und Doris Zeilinger (Hrsg.), „*Können uns und euch und niemand helfen*“: *Die Mahagonnysierung der Welt—Bertolt Brechts und Kurt Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“* (Frankfurt / M.: Brandes & Apsel, 2006).

³⁵ Walter Benjamin, „Was ist das epische Theater (2),“ in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, S. 532-539; hier S. 534.

³⁶ Gelfert, *Die Tragödie*, S. 19.

³⁷ Vgl. Hans Mayer, „Umfunkionierte deutsche Klassik,“ in Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965), S. 50-61.

³⁸ Vgl. Werner Frick, „*Die mythische Methode*“: *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne* (Tübingen: Niemeyer, 1998), insbesondere S. 481-552.

³⁹ Szondi, „Versuch,“ S. 209; vgl. auch Rolf Tarot, „Ideologie und Drama: Zur Typologie der untragischen Dramatik in Deutschland,“ in Stefan Sonderdegger u.a., Hrsg., *Typologia litterarum: Festschrift für Max Wehrli* (Zürich / Freiburg im Breisgau: Atlantis, 1969), S. 351-366. Im Gegensatz zum aristotelischen Theater, in dem er ein „Spiel als Wirklichkeit“ sieht, ist Brechts nicht-aristotelisches Theater für Tarot „Wirklichkeit als Spiel“ (S. 366) und deshalb ist „nicht-aristotelische Dramatik“ für ihn „immer untragische Dramatik,“ da es in „ideologischer Dramatik,“ wie er es nennt, „keine Tragik geben kann“ (S. 364).

⁴⁰ Zur Trauer als „Gestus“ vgl. auch den Abschnitt „Über die gestische Sprache in der Literatur“ aus Brechts *Buch der Wendungen* (BFA 18, 79).

⁴¹ Huimin Chen, *Inversion of Revolutionary Ideals: A Study of the Tragic Essence of Georg Büchner's Dantons Tod, Ernst Toller's Masse Mensch, und Bertolt Brecht's Die Massnahme* (New York u.a.: Peter Lang, 1998), S. 69 (= *Studies on Themes and Motifs in Literature*, Hrsg. Horst S. Daemrich, Bd. 33).

⁴² Ebd., S. 67.

⁴³ Ebd., S. 71, 74, 76 und 84.

⁴⁴ G. E. Nelson, „The Birth of Tragedy out of Pedagogy: Brecht's 'Learning Play' *Die Massnahme*,“ in *The German Quarterly* 46 (Nov. 1973), S. 566-580. Auch Nelson spricht von dem jungen Genossen als „a tragic hero“ (S. 568) und davon, dass „*Die Maßnahme* is in fact a tragedy of Leninist morality.“ (S. 571); Walter H. Sokel, „Brecht's Split Characters and His Sense of the Tragic,“ in Peter Demetz, *Brecht*, (Engelwood Cliffs: Prentice-Hall, 1962), S. 127-138; deutsch „Brechts gespaltene Charaktere und ihr Verhältnis zur Tragik,“ in Sander, *Tragik*, S. 381-396; Jürgen Rühle, *Das gefesselte Theater* (Köln / Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1957); Martin Esslin, *Das Paradox des politischen Dichters* (Frankfurt / Bonn: Athenäum, 1962); Benno von Wiese, *Zwischen Utopie und Wirklichkeit: Studien zur deutschen Literatur* (Düsseldorf: Bagel, 1963).

⁴⁵ Grimm, „Tragödie,“ S. 247.

⁴⁶ Ebd., S. 237 und Sokel, „Charaktere,“ S. 390.

⁴⁷ Esslin, *Das Paradox*, S. 220; von Wiese, *Utopie*, S. 260; Grimm, „Tragödie,“ S. 275; Sokel, „Charaktere,“ S. 395; Hannah Arendt, *Walter Benjamin, Bertolt Brecht: Zwei Essays* (München: Piper, 1971), S. 98.

⁴⁸ Grimm, „Tragödie,“ S. 262ff.

⁴⁹ Reiner Steinweg, „Brechts „Die Maßnahme“—Übungstext, nicht Tragödie,“ in *Alternative 14* (1971), H. 78/79, S. 133-143; Reiner Steinweg, *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart: Metzler, 1972).

⁵⁰ Susanne Winnacker, „*Wer immer es ist, den ihr hier sucht, ich bin es nicht*“: Zur Dramaturgie der Abwesenheit in Bertolt Brechts Lehrstück „Die Maßnahme“ (Frankfurt / M. u.a.: Peter Lang, 1997); Theodor W. Adorno, „Engagement,“ in Adorno, *Noten*, S. 409-430; hier S. 419.

⁵¹ Walter Benjamin, „Bert Brecht,“ in Benjamin, *Schriften*, Bd. II.2, S. 660-667; hier S. 662.

⁵² Reiner Steinweg: „Das Lehrstück—ein Modell des sozialistischen Theaters: Brechts Lehrstücktheorie,“ in *Alternative 14* (1971), H. 78/79, S. 102-116; hier S. 105.

⁵³ Im *Buch der Wendungen* heißt es dazu: „Da ist es die Aufgabe des einzelnen, sich erst in die Kollektive einzuleben. Erst später kann es nützen, sich wieder abzusondern. Freilich, auch die Einfügung jetzt soll den einzelnen nicht auslöschen, auch die Absonderung dann soll das Kollektiv nicht sprengen.“ (BFA 18, 135) Um durch ein falsches „Hineinfühlen in den Helden“ dessen Trennung „von der Masse“ zu verhindern, fordert Brecht z.B. bei der praktischen Umsetzung des *Flug der Lindberghs*, den „Lindberghpart von einem Chor“ singen zu lassen. „Nur durch das gemeinsame Ich-Singen...kann ein Weniges von der pädagogischen Wirkung gerettet werden.“ (BFA 24, 89).

⁵⁴ Christian Rochow: „'Eure Arbeit war glücklich'—Überlegungen zu Brechts *Maßnahme*,“ in Axel Schalk u.a., Hrsg., *Splitter: Sondierungen zum Theater* (Frankfurt / M. u.a.: Lang, 2003, S. 30 (=Literarhistorische Untersuchungen. Hrsg. Theo Buck, Bd. 36).

⁵⁵ Gerd Rienäcker, „Musik als Agens: Beschreibungen und Thesen zur Musik des Lehrstückes *Die Maßnahme* von Hanns Eisler,“ in Inge Gellert u.a., Hrsg., *Maßnahmen: Bertolt Brecht/ Hanns Eislers Lehrstück „Die Maßnahme“—Kontroverse, Perspektive, Praxis* (Berlin: Theater der Zeit, 1999), S. 180-189, hier S. 180ff.

⁵⁶ Hanns Eisler, „Einige Ratschläge zur Einstudierung der Maßnahme, in *Kampfmusik*, 2 (1932), Nr. 3; zit. nach Hanns Eisler, *Musik und Politik: Schriften 1924-1948*. Textkritische Ausgabe, Günter Mayer, Hrsg. (München: Rogner & Bernhard, 1973), S. 168.

⁵⁷ „Zeugnisse. Brecht, Eisler und Mitarbeiter: Äußerungen zu den Lehrstücken, chronologisch geordnet (1929-1970),“ in Reiner Steinweg, Hrsg., *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen* (Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1976), S. 31-221; hier S. 62.

⁵⁸ Menke, *Tragödie*, S. 143.

⁵⁹ Ebd., S. 145.

⁶⁰ Bertolt Brecht, „Theater (Pädagogium),“ in Steinweg, *Brechts Model*, S. 72; vgl. auch Brechts Hinweis auf ein „aktive(s) lehrtheater, ein(em) neuartige(s) institut ohne zuschauer, deren spieler zugleich hörende und sprechende sind und dessen verwirklichung im interesse eines kollektivistischen, klassenlosen gemeinwesens liegt.“ (Ebd. S. 54f.).

⁶¹ Menke, *Tragödie*, S. 148.

⁶² Ebd., S. 155, 153 und 156.

⁶³ Krabiels einseitige Charakterisierung des Lehrstücks als „vokal)-*musikalische(s)* Genre(s)“ soll hier ebenso wenig diskutiert werden, wie die wichtige Differenzierung von Hartung, der zeigt, „daß die präziserte, definitiv festgelegte Lehrstück-Auffassung erstmals und völlig überzeugend an dem vierten Stück der Reihe,“ also der *Maßnahme*, „vorgeführt wurde,...“ Klaus-Dieter Krabiels, *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps* (Stuttgart/Weimar: Metzler, 1993); Günter Hartung, „Geschichte des Brechtschen Lehrstücks“ in Günter Hartung *Bertolt Brecht: Zwölf Studien* (Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2004), S. 127-247; hier S. 211.

⁶⁴ Die Textstelle „...Bitte tragt mich / In den dunklen Schuppen, daß / Keiner sehe meine / Natürliche Schwäche“ (BFA 3, 23) könnte allerdings auch als Todessymbolik verstanden werden.

⁶⁵ Vgl. den Abschnitt „Über die Todesfurcht“ in Brechts *Buch der Wendungen*, in dem es heißt: „Daß sie den Tod so sehr fürchten, kommt von ihrem unablässigen Bemühen, festzuhalten, was sie haben, weil es ihnen sonst weggerissen wird.“ (BFA 18, 80)

⁶⁶ Vgl. Reiner Steinweg, „Das Badener Lehrstück vom Einverständnis: Mystik, Religionsersatz oder Parodie?“ in Heinz Ludwig Arnold, Hrsg., *Bertolt Brecht, Sonderband Text und Kritik 2* (München: Boorberg, 1973), S. 109-130.

⁶⁷ Theodor W. Adorno, „Jargon der Eigentlichkeit,“ in Adorno, *Schriften*, Bd. 6, S. 413-526; hier S. 516f.

⁶⁸ Zit. nach: A. Hügli, „Sterben lernen,“ in Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Hrsg., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), Sp.129-134.

⁶⁹ In der vierten Fassung der *Maßnahme* fragt der Kontrollchor: „So war es kein Urteil?“ und die vier Agitatoren antworten: „Nein! Eine Maßnahme!“ Bertolt Brecht, *Die Maßnahme: Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung*, Reiner Steinweg, Hrsg. (Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1976), S. 65-101; hier S. 100.

⁷⁰ Heiner Müller, „*Ich bin ein Neger*“: Diskussion mit Heiner Müller am 19.10.1985, Darmstadt 1986, S. 38.

⁷¹ A. Schöpf, „Liebe,“ in Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Hrsg., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990), Sp. 289-328; hier Sp. 294.

⁷² Ebd., Sp. 298.

⁷³ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, in Bloch, *Gesamtausgabe*, Bd. 5 (Frankfurt / M.: Suhrkamp 1959), S. 1378-1384; hier S. 1378, 1380 und 1381.

⁷⁴ Zu „Fatzer“ siehe auch Judith Wilke, *Brechts „Fatzer“-Fragment: Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar* (Bielefeld: Aisthesis, 1998). Das *Fatzer*-Fragment weist nicht nur als Text und in seiner Thematik höchst komplexe Strukturen auf, in der von 1926 bis 1930 dauernden Arbeit an diesem Text entwickelt sich *Fatzer*, vergleichbar mit Brechts Umwandlungsversuch des *Baal* zu dem Lehrstück-Fragment *Der böse Baal der asoziale*, auch hin zur Lehrstück-Konzeption. Vgl. Steinweg, *Das Lehrstück*, bes. S. 205ff und 230ff.

⁷⁵ Allerdings gibt es im Gegensatz zum frühen Schaustück *Baal* in den späten Lehrstückfragmenten vom *Bösen Baal dem asozialen* keine Hinweise auf dessen Tod und nur wenige Andeutungen in Bezug auf Sexualität und Liebe. Die Figur der „Hure“ und des „Liebhaber(s)“ werden in einer Personenaufstellung erwähnt, es gibt einen Kommentartext, den die Freundin spricht: „ich habe dargestellt eine Frau, welche einem Mann verfällt und dienstbar wird.“ und schließlich noch einen Hinweis darauf, dass *Baal* „Lyrik „verwertet,“ „um sich einen Menschen dienstbar zu machen.“ (BFA 10.1, 663, 670, 667).

⁷⁶ Editorische Notiz zu Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, in Sigmund Freud, *Studienausgabe*, Bd. 9 *Fragen der Gesellschaft: Ursprünge der Religion*, Alexander Mitscherlich u.a. Hrsg. (Frankfurt / M.: Fischer, 1974), S. 193-270; hier S. 193; im Folgenden steht hinter dem Zitat das Sigle SA mit Band- und Seitenangabe.

⁷⁷ Brecht, *Baal*, S. 107.

⁷⁸ Bertolt-Brecht-Archiv, Blatt 111/43

⁷⁹ Brecht, *Baal*, S. 89.

⁸⁰ Für *Fatzer* trifft demnach nicht zu, was Brecht im Kontext der *Dreigroschenoper* schrieb

und was auch auf andere seiner Theatertexte wie *Die Kleinbürgerhochzeit* oder *Trommeln der Nacht* zutrifft: „Aber das Geschlechtliche in unserer Zeit gehört unzweifelhaft in den Bezirk des Komischen, denn das Geschlechtsleben steht in einem Widerspruch zu dem gesellschaftlichen Leben, und dieser Widerspruch ist komisch, weil er historisch, d.h. durch eine andere Gesellschaftsordnung lösbar ist.“ (BFA 24, 64) Die enge Verbindung von Eros und Thanatos, von Begehren und Destruktivität, lässt im *Fatzer* keinen Platz für komödienhafte Elemente.

⁸¹ Bertolt-Brecht-Archiv, Blatt 109/ 56 [Unterstreichungen im Original].

⁸² Heiner Müller, „Fatzer +- Keuner,“ in Frank Hörnigk, Hrsg., *Heiner Müller Material: Texte und Kommentare.*, (Leipzig: Reclam, 1989), S. 30-36; hier S. 36.

⁸³ Ebd., S. 35.

⁸⁴ Ebd., S. 31.

⁸⁵ Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen—Eine Autobiographie* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994), S. 205.

⁸⁶ Heeg, „Tragik,“ S. 370.

⁸⁷ Müller: „Fatzer +- Keuner,“ S. 31.

To Die One's Death: On Brecht's De-dramatization of Death

This essay suggests that Brecht approached death not as a final and permanent end completely separated from life but rather as a gradual process that was part of life. Particularly in Brecht's dramas, death becomes a version of anagnorisis, allowing subjects to gain insight both into their own finitude and into the finitude of their insight. However death was a recurring problem for Brecht, not just in the dramas. Ultimately death becomes a challenge for the individual to expand into society itself.

Dieser Aufsatz zeigt, dass Brecht den Tod nicht als finalen Endpunkt ansah, der gänzlich vom Leben getrennt ist, sondern als allmählichen Vorgang betrachtete, der ein natürlicher Teil des Lebens war. Besonders in Brechts Dramen wird der Tod zu einer Version von Anagnorisis; er gibt Subjekten die Möglichkeit, Einsicht sowohl in ihre eigene Begrenztheit als auch in die Begrenztheit ihrer Einsicht zu bekommen. Der Tod ist jedoch ein immer wiederkehrendes Problem für Brecht, nicht nur in den Dramen. Schließlich wird der Tod zur Herausforderung an das Individuum, sich in die Gesellschaft hinein zu erweitern.

Den Tod sterben: Zu Brechts Dedramatisierung des Todes

Hans-Thies Lehmann

1

In Jean Baudrillards „Der symbolische Tausch und der Tod“ findet sich nicht nur ein Hinweis auf, sondern ein wörtliches Zitat aus Brechts Gedicht „Vom ertrunkenen Mädchen.“¹ Es steht im Zusammenhang seiner Kritik einer Idee des Todes als biologischem und punktuellen Ereignis und Horizont, an die ich erinnern will, weil sie Brechts Diskurs zu erhellen vermag. Baudrillard argumentiert: „Die Irreversibilität des biologischen Todes, sein objektiver und punktueller Charakter, ist ein Produkt der modernen Wissenschaft. ... Der Tod ist kein Fristablauf, der Tod ist eine Nuance des Lebens—oder das Leben ist eine Nuance des Todes.“² Metaphysik und Biologie seien in Hinblick auf den Tod nur scheinbar entgegengesetzt, in Wahrheit in Kontinuität, sofern beide eine Illusion des Subjekts nähren, das gleichsam in ein Leben eingeschlossen ist, dem der Tod fehlt, das dafür aber durch den Tod in absurder Weise endet. Ein anderes Denken wäre erforderlich, und dieses würde „sagen, dass ganze Teile von ‚uns selbst‘ (von unserem Körper, unseren Gegenständen und unserer Sprache) von Anbeginn des Lebens dem Tod verfallen sind...Einige gelangen dadurch dahin, sich selbst nach und nach zu vergessen—so wie Gott in Brechts Ballade das ertrunkene junge Mädchen vergisst, das den Fluss hinuntertreibt:

Geschah es (sehr langsam), dass Gott sie allmählich
vergaß
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst
ihr Haar.“³
„Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.“⁴

Baudrillard zitiert diese letzte Zeile des Gedichts nicht mehr, die Brechts Motiv des Mit-Seins mit vielen in einer Art chorischem Todesgesang von A-Lauten figuriert, aber seine Sehweise kommt der Brechts dennoch sehr nahe. Lenkt er doch die Aufmerksamkeit auf die entscheidende Dimension des symbolischen Todes, und im Symbolischen, so Baudrillard, „existiert der Tod als Nichts auch nicht mehr,⁵ so wenig wie bei den geschlechtslosen Einzellern der Biologie. Stattdessen ist er Teil des Lebens. Mitten in dem Leben sind wir vom Tod nicht nur umfungen, sondern durchdrungen, haben und leben ihn in uns. Die gedankliche Fixierung und Reduktion auf den „biologischen Tod“ als Endpunkt ist nur möglich, weil und sofern Leben und Tod im Konzept des Subjekts radikal getrennt werden. Für das moderne Denken gilt: „Wegen seiner Identität bedarf das Subjekt eines Mythos‘ über sein Ende, wie es auch einen Mythos über seinen Ursprung braucht. In Wirklichkeit ist das Subjekt niemals in der Weise vorhanden wie ein Gesicht, die Hände oder Haare, und mit Sicherheit ist es immer bereits

woanders, da es von einer unsinnigen Aufteilung und von einem durch den Tod angetriebenen endlosen Zyklus ergriffen ist. Dieser überall im Leben vorhandene Tod soll gebannt und an einem bestimmten Punkt und Ort in der Zeit lokalisiert werden: dem Körper.“⁶

2

Im epischen Theater geht es um den delokalisierten und dedramatisierten Tod. Den Tod auf den faszinierten Schrecken über die Grenze einschränken wollte Brecht nicht. Wenn Heiner Müller schreiben konnte: „Was zählt ist das Beispiel. Der Tod bedeutet nichts,“⁷ so ist dies ganz in Brechts Sinn. In einem berühmten Abschnitt der „Phänomenologie des Geistes“ über den Tod durch den Terror der Revolution erläutert Hegel, wie die abstrakte Staatsmaschine hier und die „diskrete absolute harte Sprödigkeit und eigensinnige Punktualität des wirklichen Selbstbewusstseins“ dort, der politische Schrecken und die absolute Freiheit sich, reduziert auf „abstrakte Extreme,“ gegenüber treten und in dieser radikalen Entgegensetzung kein Raum der Vermittlung und Verknüpfung bleibt, weil beide „keinen Teil in die Mitte schicken können, wodurch sie sich verknüpfen.“ Hegel fährt fort: „Das einzige Werk und Tat der allgemeinen Freiheit ist daher der Tod, und zwar ein Tod, der keinen innern Umfang und Erfüllung hat, denn was negiert wird, ist der unerfüllte Punkt des absolut freien Selbsts; er ist also der kälteste, platteste Tod, ohne mehr Bedeutung als das Durchhauen eines Kohlhaupts oder ein Schluck Wassers.“⁸

Auch ohne den revolutionären Terror steht die Gesellschaft im Zeichen einer Fetischisierung des Bios und bringt den Tod, wo sie ihn nicht ganz verdrängt, um seine Bedeutung, reduziert auf den Ablauf einer Frist. Ist aber—in einer Zeit des allgemeinen Bewusstseins über den anonymen Massentod als herrschende Regel der Weltwirklichkeit—der dramatische, der „dramatisierte“ Tod mehr und mehr als Ideologie erkannt, die eher zynisch wirkt, und reflektiert andererseits der „platteste Tod“ eine ebenfalls kaum unhaltbare Form des Umgangs mit dem Tod, so bleibt die Frage nach seiner Darstellung aktuell. Betrachten wir in diesem Licht einige der Gesten, mit denen Brecht Tod und Sterben umschreibt und um-schreibt.

Die frühe Lyrik mit ihrem Gestus eines geradezu metaphysischen Materialismus nennt immer wieder Sterben, Sich-Auflösen, Vergängnis, Fäulnis der Wasserleichen, Zersetzung und Aaswerden der Körper. Kaum einer hat so sehr wie Brecht die Empfindung für die Kürze des Lebens zur Sprache gebracht. („Es wird euch nicht genügen, wenn ihr es lassen müsst.“)⁹ Der Tod ist hier durchaus der „feindliche Horizont,“ von dem Baudrillard spricht, macht aber mit dem Leben zugleich auch der scharf gespürten Vereinzelung des Lebewesens ein Ende. Als Naturelement ein Feind, gegen den sich der Körper in animalischem Seinwollen erbittert zur Wehr setzt, bedeutet er zugleich Eingehen und Rückkehr in die Natur, nicht ohne eine Art nietzscheanischen Trost im Vergehen. Die bekannte Zeile „Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben“¹⁰ heißt: Lobet den Tod. Des Cortez' Leute werden allmählich zu körperlos-unsichtbaren Stimmen im Dickicht,

das sie überwächst.¹¹ Und diese den physischen Leib in sich aufnehmende Natur wird nachträglich lesbar als Präfiguration des Theatertods im Kollektiv, der ebenfalls vom Sterbenden (der Jasager, der junge Genosse), der eigens „unsichtbar“ sein soll, nurmehr die Stimme hören lässt. Eine geradezu neo-barocke Versenkung in das Vergehen der Körper, der Lust, der Schönheit zieht sich durch diese Texte. Indem der Boden des Lebens überall von Todesadern durchzogen ist, hört der Tod auf, als punktuelles Ereignis das Leben zu entwerten. Es obsiegt ein sonderbares *Einverstandensein*—frühe Version dessen, was, politisch gewendet Einverständnis heißen wird—mit den Wegen der Natur, die dem menschlichen Körper ganz wie dem Tier das Todesende überall schon eingeschrieben hat: „Ihr sterbt mit allen Tieren.“¹²

Dieses Einverstandensein ist ein Hauptelement von Brechts lebenslangem Versuch, in seinem Diskurs eine Verwandlung des Tods aus einer passiv hinzunehmenden in eine aktiv zu tuende Wirklichkeit zu bewirken. Immer wieder geht es darum, dem Tod den Charakter einer Handlung—nicht etwa den des Endes und der Grenze aller Handlung—zuzuschreiben. „Sterbend euren Tod...“¹³ Das Verbum „sterben“ wird hier paradox transitiv, das Telos Tod grammatisch zu seinem Objekt. Gegenstand einer aktiven Bearbeitung, wird der Tod entmächtigt. Daran bewährt sich, was man auch sonst als Brechts Geste einer Entgrenzung der Aktiv-Form, als sein Pathos des Tuns, des Eingreifens, der Aktivierung nennen kann. „Neu beginnen kannst du mit dem letzten Atemzug.“¹⁴ Mit Recht bezeichnete Benjamin Brecht als den „Spezialisten des Von-Vorn-Anfangens.“ Dieses Von-vorn-Anfangen ist nichts anderes als jener fortwährend erneuerte Tod im Leben, von dem die Rede war. Indessen wird davon zu sprechen sein, dass natürlich dieser „Spezialist“ auf Probleme stößt: der von vorn beginnen will, bekommt es mit einer Kontinuität zu tun, die ihn verfolgt. Der das *Sterben als Aktivum* denkt, kommt um den Block des erlittenen biologischen Tods nicht einfach herum, den er in einen symbolischen und somit in eine Nuance des Lebens verwandeln will. Der Dichter und Theaterautor kann sich nicht mit einer theoretischen Setzung wie der philosophischen oder kulturkritischen Baudrillards begnügen, sondern hat die eigene Setzung schreibend gerade aufs Spiel zu setzen. Die Figuration des Tods als Aktivum wird also immer wieder heimgesucht worden sein von einer letzten Passivität und Passion, die Figuration auch noch des Todes als „vor-läufig“ heimgesucht vom Bild definitiver Endgültigkeit. Gerade das jedoch macht die Arbeit an der De-Dramatisierung des Tods notwendig.

3

Dass und wie Brecht die Grenze allen Tuns, den Tod, in Tun umzuwandeln sucht, konkretisiert sich in Wendungen, in denen der Tod als eine Produktion erscheint. „Sterbend euren Tod wie ihr gearbeitet habt eure Arbeit.“¹⁵ Die Aktivierung ist hier genauer: eine Produktivität. Auch die Liebe nannte Brecht eine Produktion—der Liebende erdenkt und schafft zum Beispiel, was den Geliebten erfreuen könnte.¹⁶ Sofern diese sonderbare Aktivierung des Tods durch seine Fassung als *Produktion* über das einzelmenschliche

Subjekt hinausreicht, erfährt der Tod bei Brecht eine *Pluralisierung* und Kollektivierung. Der Tod fällt in den Plural, Sterben ist das, was am gründlichsten die Ideologie des individuellen Subjekts und, mit Heiner Müller zu sprechen, den „Irrtum des Individualismus“ dementiert. So sah es Brecht, als er in der Zeit der Lehrstücke den Satz notierte „individuum nur unsterblich möglich/ stirbt es, so hat es höchste eisenbahn sich zu entindividu-[alisieren].“¹⁷ Man könnte sagen, ein Individuum-Sein kann es nur geben für einen Gott unter einigen anderen Göttern. Das moderne Individuum basiert daher auf der Verdrängung und Verleugnung seiner Endlichkeit. Baudrillard hat betont, dass der Gedanke der „Unsterblichkeit der Seele während des ganzen Christentums als gleichmachender Mythos“ wirkt, „als Demokratie im Jenseits gegenüber der weltlichen Ungleichheit vor dem Tode.“¹⁸ Diejenige Unsterblichkeit, die Menschen denken und vorstellen können, ist das Überleben über den biologischen Tod hinaus im Eingedenken der anderen, gesellschaftlich betrachtet: im *Ruhm*. Sie aber kann im Grunde keinem zukommen außer wenigen auserwählten Individuen, den Heroen, die so zum Inbegriff von Singularität werden. Wären alle unsterblich (berühmt), so verlöre der Gedanke seinen Sinn, der gerade in der Distinktion besteht. So ist das Individuum in der Tat „nur unsterblich möglich“ und muss der Tod als Dementi der Unsterblichkeit für das Individuum zum absoluten Schrecken werden. So sieht es Brecht in den grandiosen Lehrstücktexten, in denen gefordert wird ein Sterben als *Aufgeben*—auch in diesem Verb bemerkt man die Geste der Aktivierung noch des Passiven schlechthin, des Aufgebens, Ablassens, Nichttuns. Das Thema des Ruhms tritt hervor: „Ich wurde nicht genug gerühmt“¹⁹—das ist nichts anderes als die Formel des Individuums schlechthin, das sich aus eben diesem Grund verzweifelt gegen den Tod, das Vergessen wehren muss, weil es das Sich-selbst-Vergessen, von dem Baudrillard im Zusammenhang mit dem Brechtgedicht spricht, nicht erreichen konnte. Vertieft ist diese Sicht, wenn es in den Kommentartexten heißt: „Welcher von uns stirbt, was gibt der auf? Der gibt doch nicht nur seinen Tisch oder sein Bett auf! Wer von uns stirbt, der weiß auch, ich gebe auf, was da vorhanden ist, mehr als ich habe, schenke ich weg. Wer von uns stirbt, der gibt die Straße auf, die er kennt, und auch, die er nicht kennt. Die Reichtümer, die er hat, und auch, die er nicht hat. Die Armut selbst. Seine eigene Hand.“²⁰

Der Tod wird zu einer Version von Anagnorisis im epischen Theater. Im Sinne der dramatischen Struktur ist tragische Anagnorisis die Einsicht des Subjekts in die Grenze, auch und gerade Einsicht in die Grenze der Einsicht. Es erkennt das Subjekt, dass es *weniger* ist als es sein will und sein wollen muss, dass es über seine Lage nicht verfügt. In der Brechtschen Anagnorisis des Todes erfasst ganz im Gegenteil das Subjekt spätestens sterbend, dass das Individuum unendlich viel *mehr* ist als es selbst. Das Sterben stellt ihm mithin die Aufgabe, mehr wegzugeben als sein ist. Der Tod ist hier Gabe, radikale Weggabe, Aufgabe des Subjekts, aber es geschieht gerade im Tod seine *Erweiterung*. Der Tod im Lehrstück erweitert das Subjekt durch die Einsicht in seine gleichsam horizontale Verwiesenheit auf die anderen. Es steigert seine Gesellschaftlichkeit, jedoch nicht als heroische Emphase (Opfer), sondern als Erfahrung einer es unendlich erweiternden gesellschaftlichen

Verknüpftheit. Diese Brechtsche Erweiterung stellt das genaue Gegenstück zur antiken *Steigerung* des heroischen Subjekts dar. Der antike Held suchte in der vertikalen Verwiesenheit auf die Götter, mit denen er rivalisiert, im Tod eine äußerste Steigerung, die mit Ruhm belohnt, zugleich aber mit der Isolation des Helden erkaufte war, der zum Opfer wird.

4

Der Tod blieb bei Brecht ein Dauerthema, nicht nur im Theater. Jeder entsinnt sich des Selbstmords des Arbeitslosen in *Kuhle Wampe*, dessen Darstellung ganz in der sozialen Dimension aufgeht, die noch in der letzten Geste, die wertvolle Armbanduhr vor dem Sturz aus dem Fenster abzulegen für die Familie, das Punktuelle des Tods überblendet. Das Ereignis wird zu einem Vorkommnis, das durch die Momente des Mechanischen, die Akzentuierung des „sozialen Tods“ und den Blick in die Zukunft den dramatischen Moment überdeckt. In einem der stärksten Texte Brechts über den Tod, dem Bericht vom Tod des Pawel Wlassow in der *Mutter*, fällt ebenfalls der Akzent auf die Zukunft. Vor seiner Erschießung hat Pawel die Vision von den Massen, die die Revolution machen werden—„jenem Heer, das immer gewachsen war/ Und noch wuchs.“²¹ Dennoch war Brecht zu sehr „Dramatiker,“ um von der Theatralität des Todes ganz abzusehen. Die Zeile „Und er, der es begriff, begriff es auch nicht“²² birgt den Zwiespalt und das Zwielficht, in dem sich die Repräsentation des Todes bewegt.

Die Brechtsche Idee der gesellschaftlichen Erweiterung des Subjekts, die „spätestens“ beim Sterben zur Aufgabe wird, findet ihre, wenn man so will: persönliche, Ergänzung in einem späten Text in einer Wendung, die Heiner Müller sehr beeindruckt hat. „Als ich im weißem Krankenzimmer der Charité/Aufwachte gegen Morgen zu/Und die Amsel hörte, wußte ich/Es besser. Schon seit geraumer Zeit/Hatte ich keine Todesfurcht mehr. Da ja nichts/Mir je fehlen kann, vorausgesetzt/Ich selber fehle. Jetzt/Gelang es mir, mich zu freuen/Alles Amselgesangs nach mir auch.“²³ Eine doppelte Aktivierung. Allein das „Wissen,“ das die Todesfurcht gedanklich überwindet („seit geraumer Zeit,“ wo die Zeit schon Raum wird) genügt noch nicht. „Jetzt,“ in einer mehr als rationalen Anagnorisis, entsteht ein „besseres“ Wissen, eine aus und über sich hinaus tretende, ek-statische Freude an jener Wirklichkeit, in der das Ich nicht vorkommt. Hier kommt eine nietzscheanische Bejahung zum Tragen, die über Selbst-Erhaltung und bloßen Trost hinausweist, indem sie Selbst-Erweiterung auch in der Zeit ist. Ebenso stark wie Brechts Intention, keine ideologische Tröstung zuzulassen und gleichsam in seinem ganzen Werk ein verallgemeinertes *carpe diem* zu formulieren, ist die Absicht, ohne Wenn und Aber über das Individuum hinauszudenken, dessen verbissene Selbst-Erhaltung zu bekämpfen zugunsten fortwährend erneuerter Gesten der Selbst-Aufgabe.

Eine weitere Figur, der die Aufgabe zukommt, schwebend über dem Abgrund des Paradoxen, sich der Denkbarekeit und Undenkbarekeit solchen symbolischen Tods anzunähern, der also nicht der Tod des einen Subjekts in seinem einen Körper ist, hat Brecht in der paradoxen Formel

von der Reduktion auf die „kleinste Größe“ gefunden, in der ebenfalls das Nichtsein im Sein antizipiert wird. Wieder eine andere ist das „Sinken.“ Hier ist das Subjekt im Zwischen von Sein und Nichtsein fassbar nur in der Weise des Falls, in einem Auf-den-Grund-Gehen, einem Sturz ins Tal oder in die Kalkgrube, einem Flugzeugabsturz. Im Fatzer-Fragment wird das autonome Subjekt aufgefordert: „Halte dich fest und sinke! Fürchte dich! Sinke doch! Auf dem Grunde erwartet dich die Lehre.“²⁴ In dieser Verfassung oder diesem Seinsmodus hat das Subjekt seinen „Posten verlassen“,²⁵ die Position, das positiv Bestimmte verlassen, kommt aber nicht etwa an einem neuen positiven Bestimmungsort an. Es sinkt nur auf ihn zu. Der Grund, auf den zu es fällt oder sinkt, ist der Ort wo die Lehre—man kann hier sicher auch „Leere“ schreiben—das angesprochene Du „erwartet.“

Das Individuum ist was der Fall ist.

Sofern Brecht das Individuum als „Dividuum“ auffasste, weil es fortwährend sich teilt und zerfällt, so kann man in dieser Seinsweise des Falls, des Sinkens, des Vergehens, des Vergessenwerdens seine eigentlich zu gewinnende Daseinsform erblicken. Zugleich aber wird diese in ihrem Schmerz und in ihrer Lust der Verwandlung auf dem Theater darstellbar nur durch den Block, den der Tod des Individuums diesem Fluss entgegensetzt:

Du bist aus dem Fluß gefallen, Mensch.
Du bist nicht im Fluß gewesen, Mensch.
Du bist zu groß, du bist zu reich.
Du bist zu eigentümlich.
Darum kannst du nicht sterben.
DER GELERNT E CHOR
Aber
Wer nicht sterben kann
Stirbt auch (...) ²⁶

„Du bist aus dem Fluß gefallen, Mensch“: das ist in der Tat nichts geringeres als die Definition des Ich im epischen Theater. Es hat eine unendliche Arbeit am Flusswerden, am Fließen zu leisten. Genau in der Artikulation dieser Schwierigkeit und nicht etwa in der Verkündigung einer Lehre von der Unterordnung des einzelnen unters Kollektiv setzt die Arbeit von Brechts Lehrstücken und allgemeiner seines Theaters an. Daraus gewinnt es seine Kraft, die ihm geraubt wird durch alle Versuche es als Medium einer politischen Botschaft zu nutzen, die man irgendwo absetzen will. Dieses Theater ist konzipiert als der Ort, an dem gerade in der immer neu „versuchten“ Auseinandersetzung mit dem Block, der das Fließen verhindert, jene unendliche Aufgabe (im doppelten Sinn) des Subjekts zeigbar wird. (Allein der Block des Widerstands, den das besinnungslose Jetzt des Lebenwollens darstellt—etwa beim jungen Genossen der „Maßnahme“—gibt der Verflüssigung und dem Tod als Motiv des Lebens Gewicht.) Das Theater Brechts hat in diesem Sinne nichts zu verkünden als den Bruch (mit der Verkündigung.

5

Was im Licht der Frage nach dem Tod am epischen Theater als eines seiner tiefsten Motive hervortritt, ist demnach die Entdramatisierung des Todes. Ist der Tod als symbolischer eine Nuance, eine Tatsache, ein Moment des Lebens, manifest in einer von Metamorphosen und Vergessen skandierten Dauer, so kommt diese Bestimmung dem epischen Theater zu. Darin löst sich die dramatis persona auf, und die Frage taucht auf, ob unter solchen Bedingungen Theater überhaupt noch Protagonisten braucht oder auch nur haben kann. Denn so viel ist umgekehrt klar. An das Theater als dramatisches ist der Tod als Grenze und Punkt, Dementi, Schrecken und Verzweiflung auf das engste gebunden. Das Drama setzt qua Formprinzip wesentlich ein Subjekt und eine Idee des Todes voraus, die Brecht künstlerisch gerade überwinden will. Dramatisch im engeren Sinne ist der Tod als die schmerzhafteste Grenze, die dem Leben seine Möglichkeit, seine Verwirklichung nimmt, und zugleich als Todesrausch, als Todeslust und Opferlust dem Leben durch den Todes-Moment Sinn und Form verleiht. Der dramatische Tod besiegelt eine Absurdität, einen Weltlauf, der über das Individuum hinwegrollt, beglaubigt jedoch zugleich dessen Selbst-Identität und hyperbolische Selbst-Steigerung noch und gerade im Tod. Der dramatisierte Tod, der dramatische Tod im Theater ist wohl das Zeichen der Vergeblichkeit und des Schmerzes, des Unerfüllten und Unlebhaften, doch er ist tröstlicher Sinnspender, weil er zum Anlass erhabener oder bewundernswerter oder der Trauer und des Mitleids würdige Selbst-Affirmation des dramatischen Subjekts wird. (Von der barocken Poetik der „admiration“ über die Poetik des Mitleids, des Erhabenen und des Trauerspiels könnte man an diesem Leitfaden die Geschichte des dramatischen Todes von der Renaissance bis in die Moderne schreiben.) Selbstmord und Tod im Kampf, Ermordung und Opfer sind die dem Drama gemäßen aktiven Todesformen. Brechts Aktivierung des Todes distanziert sich von diesen dramatischen Gestaltungen, in denen der Tod eine letzte Passivität, ein Erleiden, eine radikale Unmöglichkeit des Seins, im Grunde stets ein Opfer manifest macht. Das epische Theater antwortet auf diesen dramatischen Tod, den Tod als Drama mit dem Einverständnis und den zahlreichen Gesten der De-Dramatisierung. Dramaturgisch könnte man formulieren: die De-Dramatisierung des Todes bedeutet, dass aus der Peripetie des Dramas eine auf Dauer und Wiederholung gestellte Peripetie wird.

Wesentlich für das Theater ist aber nicht nur die Dramaturgie, sondern der Schauspieler als „Menschendarsteller.“ Hier ist klar, dass die dramatische Repräsentation des Todes durch den dramatischen Schauspieler an sich die allerverwegenste Verfremdung einschließt. Denn spätestens hier hebt sich die behauptete Theaterillusion völlig hinweg. Die Diskrepanz zwischen lebendigem Spieler, der gleich zum Applaus wieder an die Rampe tritt, und dem von ihm repräsentierten Toten tritt hier unverdrängbar vor Augen. Das macht den Hauch des Lächerlichen an großer Theatertragödie aus. Brechts Abkehr vom Drama schließt die Abkehr von jener Illusion der Todesdarstellung ein, an der Verfremdung schon keinen Gegenstand mehr hätte. Glenn Arbery²⁷ hat an der Schlusszene von „King Lear“ schön

herausgearbeitet, worum es in diesem dramatischen Spiel geht, und das von ihm Beobachtete ist göltig für das dramatische Theater insgesamt. Ohnehin möchte man Shakespeare als den emblematischen Theaterdichter schlechthin des dramatischen Tods bezeichnen. Lear, wieder zu einer Art Vernunft geheilt, beugt sich da über seine tote Tochter Cordelia, die nun nichts mehr sagen wird, nachdem ihr Nichts-Sagen zu Beginn die Tragödie in Gang setzte. Lear aber steigert sich in den Versuch hinein, noch Leben in seiner geliebten Tochter zu finden, ruft immer wieder „look!“ Man wird aufgerufen, das Leben in ihr zu erblicken, er hält sogar einen Spiegel an ihren Mund („und wenn ihr Hauch die Fläche trübt und streift/ dann lebt sie“), dann eine Feder: „Die Feder regte sich, sie lebt“—bis er endlich die Wahrheit des Todes einsehen muss—, „Thou’lt come no more,/Never, never, never, never“).²⁸ Sicherlich ist dies eine der schmerzhaftesten Theatertod-Szenen der Dramengeschichte. Was aber ihre szenische Pointe ausmacht, und dies trifft den Kern des dramatischen Todes: die Feder bewegt sich wirklich, der Spiegel trübt sich wirklich, die haltlose federleichte Flüchtigkeit und die Trübung, die das Leben zeigen, sind real, denn die tote Cordelia in Lears Armen wird von einem lebenden Schauspieler gemimt. Nur ist eben das Leben in Cordelia dessen Leben, nicht das Cordelias. Aber welcher Art war dieses Leben für den Zuschauer? Arbery merkt mit Recht an: „Yet the very awareness that the audience has of the scene being played enforces rather than undercuts the sense of tragedy. . . . life plays this absolute death and impels it to appear.“²⁹ Von hier aus wäre gleichsam ein Emblem des dramatisch theatralisierten Tods und die Notwendigkeit seines „Tods“ in der Moderne des Theaters zu erörtern. Ohne dieser Frage hier näher nachzugehen, kann man sagen: in der Darstellung des Tods wird das Paradox der theatralen Repräsentation unübersehbar. Der auf der Bühne vorgeführte, dargestellte Tod schlägt in eine phantasmagorische Vorstellung im Zuschauer um, die den Tod zum Spektakel verflüchtigt, während sie als „tiefe“ Einfühlung erfahren wird. Indem Verfremdung diese Einfühlung stört, spricht sie nur die Wahrheit über sie aus, verlegt den Zugang zum Bühnenzaubergarten— nicht um den „großen Tod“ zu relativieren, sondern in dem Versuch, sich in ihn einzu-denken: Ein-verständnis statt Ein-fühlung. Durch Verfremdung taucht der Tod in der Fremde und Fremdheit des Lebensverlaufs auf, nicht im dramatischen Moment, in Peripetie, Entscheidung, Ausgangs- oder Zielpunkt, in dem das Bewusstsein im Grunde immer nur sich in sich selbst vertieft, ohne sich der Fremdheit und Verfremdung zu konfrontieren, die der Tod ist.

Sofern es sich um eine Ästhetik handelt, in der die Verlötung von Körper, Subjekt, Person aufgehoben wird, ist das Subjekt des Brechtschen Theaters eher mit Gilles Deleuze als mit Hegel zu beschreiben. Es besteht aus Konnexionen, Fluchtlinien, wechselnden Agencements. Schlagend dafür ist erneut das „Badener Lehrstück“:

Indem man ihn anruft, entsteht er.
Wenn man ihn verändert, gibt es ihn.
Wer ihn braucht, der kennt ihn.³⁰

Hier wird das Subjekt als Grenzwert situiert. Es hat sein Sein so sehr durch die anderen, das Kollektiv, die Rede, die an es gerichtet wird, es ist so radikal konstituiert durch die anderen, dass es bei seinem Tod nicht um den physisch-biologischen Exitus, sondern nur um einen symbolischen Tod gehen kann, wie ihn das Theater zu figurieren vermag. Gegenstand der Identifizierung ist nicht der Held als Einzelwesen, Gegenstand der denkenden Identifikation ist der Diskurs des Spiels oder des Stücks insgesamt, das Geflecht, die Textur der Äußerungen, das die dramatis personae verbindet und trennt, sie im fortdauernden *va et vient* zwischen „Ich“ und gesellschaftlicher Praxis erfasst.

René Pollesch, um gegen Ende noch eine Überraschung zu bieten, sagt über sein Theater, was man von Brecht sagen kann: „Bei mir gibt es keine Figuren, sondern einen Text, der gemeinsam gedacht wird.“ Nur wäre das hier Gemeinte insofern umzuformulieren, als man diese andere Realität, die Pollesch mit Recht von Figuren eines abgrenzt, gerade als Figur bezeichnen könnte—wenn auch in einem anderen Sinn. Brechts Protagonisten sind bis zu einem gewissen Grade und jedenfalls in den Lehrstücken als Figuren zu verstehen—jedoch als Figuren im rhetorischen Sinn. Sie sind nichts als was sie durch ihren Kontext sind, sie haben keine Identität, sondern sind Konstellationen, die ohne sichere Grenze in das Feld ihres Kontextes übergehen wie *rhetorische Figuren* in einen Text eingebettet sind. Gewiss hat Brecht Figuren geschaffen, die sich dieser Definition entziehen—sie begründen Heiner Müllers Kritik, Brecht habe sich kein „Theater ohne Protagonisten“ vorstellen können (wie es Müller seinerseits zu entwickeln suchte). Es ist jedoch bei näherem Zusehen nicht leicht, die Frage nach der Berechtigung von Müllers Kritik klar zu beantworten. Sie kann hier nur gestellt werden. Die Untersuchung müsste genau fixieren, wo jeweils die Grenzen verlaufen zwischen dem Theater der Protagonisten und einem Theater der Haltungen und „Figuren,“ zwischen einem Theater der Fabel, das am Ende eine dramatis personae und ihren möglichen Tod benötigt, und einem Theater des Gestus, in dem der Tod im mehrfachen Sinne vergangen ist.³¹ Wenn das Subjekt nicht und nichts mehr ist außerhalb einer Vernetzung, die heute ungeahnte, auch elektronische Dimensionen annimmt, so ist sein Tod wie seine Subjektivität kaum mehr an einen Körper gebunden. Absehbar der Zeitpunkt, an dem Experimente wie sie in unserer Zeit Künstler wie Stelarc vollziehen, die Identität und Situietheit von Gefühlen, Regungen, Innervationen in einem individuellen Körper überhaupt aufheben, indem diese elektronisch von einem in einen anderen Körper transmittierbar werden. Ganz andere Wege, das Subjekt und den Tod zu denken, den es—aber wie und wo überhaupt—erleidet, müssen gefunden werden. Und zwar in Brechts Spur.

Es sticht ins Auge, dass es in Brechts Stücken oft ein Problem mit dem Totenritual gibt. An die Stelle des Begräbnisrituals tritt im Lehrstück eine Befragung. Beerdigung findet als Sturz in die Leere des Tals oder in die Kalkgrube statt. Mutter Courage kann keinem ihrer gestorbenen Kinder ein Begräbnis zukommen lassen. Sie muss die toten Kinder vielmehr verleugnen oder muss anderen ihre Bestattung überlassen. Was als Klage-

Ritual, Inszenierung, Pomp und Ehrenbezeugung den letzten Weg der Leiche zu begleiten pflegt, kann nicht stattfinden. Nun umgibt bis heute das Bestattungsritual eine besondere Aura, weil wohl das Bewusstsein nicht ganz geschwunden ist, dass es das Begräbnis war, mit dem der Mensch, das Humanum sich fand, indem es das tote Lebewesen aus dem Status eines bloßen Exemplars der Gattung in den eines Individuums mit Grabstätte, Zeichen, Andenken verwandelte. Bataille hat von diesen anthropologischen Zusammenhängen gehandelt. Hier findet der Humanismus seine Stätte. Und Brechts Missachtung des Grabsteins ist insofern symptomatisch. „Sorge, dass kein Grabmal steht und verrät wo du liegst.“—„Ich benötige keinen Grabstein.“

Diese Verneinung des Trauerituals, ja der Trauer selbst kann auch die Form seiner rationalistischen Begrenzung annehmen. Man denke an den Dialog in der „Mutter,“ als die Nachbarinnen Pelagea Wlassowa höhnisch auf ihr unvernünftiges Weinen über den Tod ihres Sohns hinweisen und diese auf die Frage, ob sie da aus Vernunft geweint hätte, antwortet: „[Nein,] Aber als ich aufhörte, habe ich auch nicht aus Unvernunft aufgehört.“³² Wiederum ist schwer auszumachen, wieweit hier traditionelle Verdrängung des Todes im Spiel ist, wieweit Brechts genuin anderes Todesverständnis. In seinem Diskurs kommt dem Tod weder zu, tröstlichen Sinn und Bedeutung zu stiften (das ist die Abwehr des tragischen Opfers) noch aber auch die Bedeutung, den Sinn zu dementieren. Der tragische Tod ist nicht sinngebender Rahmen (Benjamin), aber auch nicht das absurde Aus, nicht Teil einer Sprache der Vergeblichkeit.

Auch die vielleicht stärkste Beschwörung dieses Zwiespalts, die Brecht formuliert hat, ebenfalls in der „Mutter,“ ist nicht ohne diese Zweideutigkeit. Der Bericht vom Tod des Genossen, Pelageas Sohn, dessen Kampf sie am Ende auch weiterführen wird, vereint den Schmerz des Unbegreiflichen des Tods mit einer Vision, die ihn überwindet. Der zur Wand geht, „um erschossen zu werden“ wird von seinesgleichen getötet und diese werden die Revolution machen, er visioniert sie bereits. Aber die Schlusszeilen lauten: Und er der es begriff, begriff es auch nicht.

Ein zweiter Befund neben der Zurückweisung und Begrenzung des Rituals um den Tod ist Brechts Auffassung, bei den Lehrstücken handle es sich um eine „Sterbelehre.“ In dieser Sterbelehre erscheint aber ein anderes neues Ritual, das nunmehr ein Ritual des Theaters wird. Die Lehrstücke nehmen die Form des bekämpften Rituals an, dessen Pathos das Individuum noch einmal bestätigt, während das Ritual des Lehrstücks in der Einübung einer Haltung besteht, für die der Tod eben nicht eine feindliche und punktuelle Verneinung des Lebens ist, sondern Metamorphose, Steigerung und letzte Form eines dauernd schon erfahrenen Tods im Leben.

Wenn es einen strikten Antipoden zur maßlosen Verausgabung gab, so war es, manchen anderslautenden Bekundungen zum Trotz, Brecht, der Dichter, ja Pathetiker des Maßes. Das hindert ihn jedoch nicht, in „Mahagonny“ das Wesen der Lust genau in der Überschreitung des Maßes zu sehen.

Anmerkungen

- ¹ Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod* (München: Matthes & Seitz, 1982), S. 252.
- ² Ebd., S. 251.
- ³ Ebd., S. 252.
- ⁴ Bertolt Brecht, „Vom ertrunkenen Mädchen,“ in Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Hrsg., *Bertolt Brecht, Gedichte I* (BFA 11) (Berlin und Weimar: Aufbau und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), S. 109.
- ⁵ Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, S. 252.
- ⁶ Ebd.
- ⁷ Heiner Müller, *Mauser* (Berlin: Rotbuch, 1978), S.63.
- ⁸ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), S. 418f.
- ⁹ Brecht, „Gegen Verführung,“ BFA 11, S. 116.
- ¹⁰ Brecht, „Großer Dankchoral,“ ebd. S. 77.
- ¹¹ Brecht, „Ballade von des Cortez Leuten,“ ebd. S. 84f.
- ¹² Brecht, „Gegen Verführung,“ ebd. S. 116.
- ¹³ Brecht, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, BFA 3, S. 23-36, hier S. 45.
- ¹⁴ Brecht, „Alles wandelt sich,“ BFA 15, S. 117.
- ¹⁵ Brecht, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, S. 45.
- ¹⁶ Eine eigene „ideologiekritische“ Betrachtung, die hier nicht angestrebt ist, hätte den naheliegenden Verdacht zu erörtern, ob nicht Brecht—und inwieweit—seinerseits der bürgerlichen wie marxistischen Fetischisierung der Produktion und Arbeit verfällt, die die radikalste Tötung des Lebens, seine Verwandlung in tote Arbeit, Profit, Geld bewirkt. Das bleibe hier dahingestellt.
- ¹⁷ Reiner Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976), S. 58.
- ¹⁸ Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, S. 202.
- ¹⁹ Brecht, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, S. 40.
- ²⁰ Ebd., S. 37f.
- ²¹ Brecht, *Die Mutter*, BFA 3, S. 325-398, hier S. 375.
- ²² Brecht, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, in Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967), Band 2, S.879.
- ²³ Brecht, „Als ich im weißen Krankenzimmer der Charité,“ BFA 15, S. 300.
- ²⁴ Brecht, *Fatzer*, BFA 10.1, S. 387-529, hier S. 512.
- ²⁵ Vgl. ebd.: „Verlaß den Posten.“
- ²⁶ Brecht, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, S. 44.
- ²⁷ Glenn Arbery, „King Lear and the Space of Ritual,“ in Glenn Arbery, Hrsg., *The Tragic Abyss* (Dallas: Dallas Institute Publ., 2003), S. 227-248, bes. S. 243ff.
- ²⁸ William Shakespeare, *King Lear*, V.3, 307ff.
- ²⁹ Arbery, „King Lear and the Space of Ritual,“ S. 244f.
- ³⁰ Brecht, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, S. 41f.
- ³¹ Vgl. Hans-Thies Lehmann, „Fabel-haft,“ in Hans-Thies Lehmann, *Das politische Schreiben* (Berlin: Theater der Zeit, 2002), S. 219-237, bes. 225ff.
- ³² Brecht, *Die Mutter*, S. 377.

Brechts Ökonomien des Todes und der *Gestus* der Trauer

Wie seine Notizen zur Dialektik zeigen, untersucht Brecht den Tod aus der Hegelschen Perspektive, „Vorgänge sind Übergänge,“ nach welcher der Tod nicht endgültig, sondern transformativ ist. Hiermit nahm Brecht teil an neuen Konzeptionen zur Naturgeschichte, wie sie von zeitgenössischen Mitgliedern der Avant-garde, die von Freud und Nietzsche beeinflusst waren, praktiziert wurde. Eine Analyse von Brechts Werk aus der Perspektive des Todes macht deutlich, dass Brecht am Diskurs zur Naturgeschichte teilnahm und korrigiert die Auffassung, dass Brechts Werk unvereinbar mit kritischen Theorien sei. Dieser Essay zeigt wie Brecht den Tod als Gegenstand ökonomischer Verteilung und sozialer Interaktion behandelt. Auf diese Weise produziert Brecht ein theatralisches Konzept der Naturgeschichte, wie besonders in seinen Lehrstücken und Lehrstückfragmenten deutlich wird. Hinzu kommt, dass die schauspielerische Technik des *Gestus* Brechts naturgeschichtliches Konzept zu einem sozialen Akt der Trauer erweitert.

As his notes on dialectics show, Brecht examines death from the Hegelian perspective of “Vorgänge sind Übergänge,” which conceives of death not as final but as transformative. With that Brecht participated in new approaches to natural history as practiced by members of the contemporary avant-garde who had been influenced by Freud and Nietzsche. Examining Brecht’s work from the perspective of death reveals that Brecht did participate in the discourse of natural history and corrects the perception that Brecht’s work is irreconcilable with critical theories. In this essay, I show how Brecht approaches death in economic terms and as a matter of social exchange. In doing so, Brecht produces a theatrical approach to natural history, as especially his *Lehrstücke* and *Lehrstück*-fragments show. Moreover, his specific theatrical technique of *Gestus* widens his natural historical approach to a social act of mourning.

Brecht's Economies of Death and the *Gestus* of Mourning

Astrid Oesmann

"Das Wesentliche am Theater ist die Verwandlung. Das Sterben. Und die Angst vor dieser letzten Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen, auf die kann man bauen."¹

Here Heiner Müller illustrates why theater remains an essential thread in the fabric of human life in a time of mass culture and cyber entertainment. Fear of all transformation derives from the fact of final transformation—death. Müller considers the human fear of death to be the driving force of theater, his own, but also our own, for we all played dead in early childhood. Death thus connects theater in its most elevated form, tragedy, to the intimate theater of human subjectivity, an intimacy that we all share. Brecht combines both forms of theater in his very own genre, the *Lehrstücke*, whose reputation rests exactly on those parts in which the fear of death is explored. Hans-Thies Lehmann once remarked on the "rätselhafte Angstfreiheit" in Brecht's texts, a freedom of fear regarding death that can be found throughout his work. In his notes on dialectics, Brecht writes: "Auch die Todesfurcht. . . muß als Folge bestimmter gesellschaftlicher Zustände behandelt werden" (BFA 21:522),² expressing astonishment that people fear death more than a bad life. This astonishment seems to be the foundation of Brecht's notes on dialectics, which have recently become widely accessible in volume 21 of the *Berliner und Frankfurter Ausgabe*. In these notes, he approaches death from the Hegelian perspective of "Vorgänge sind Übergänge," examining death as transformative rather than final.

In their consideration of dying as the essence of all theater, Brecht and Müller join theorists and philosophers who reflect on the origin of theater. For example, Roland Barthes sees theater as anthropologically rooted in the death cult, and Friedrich Nietzsche, in his *Geburt der Tragödie*, brings tragedy back to transformation when he talks about the dramatic "Urphänomen" that consists in "sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen andern Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre. . . ein Aufgeben des Individuums durch Einkehr in eine fremde Natur."³ Nietzsche's notion of "fremde Natur" argues against representational forms of selfhood that he knows from bourgeois tragedy and enlightened subjectivity. Instead, "Fremde Natur" emerges with Dionysian performance in which the chorus is the originating site of tragedy. According to Nietzsche, tragedy arose from "nothing but" the chorus as collective event that did not recognize any separation between actors and audience: "Ursprünglich ist die Tragödie nur Chor und nicht Drama."⁴ Brecht's closeness to Nietzsche can not only be found in his early works, as Reinhold Grimm has shown.⁵ In fact, in Brecht's most revolutionary

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

genre, the *Lehrstücke*, we find that the performance space is produced by the chorus. For example, in *Die Maßnahme*, the command “Tretet vor” (BFA 3:75) initiates the performance by opening up the space in which the agitators present their report on the killing of the comrade. Here, just as in Nietzsche’s concept of tragedy, tragedy takes place within the chorus, and the performance is simultaneously an act of mourning.

Nietzsche’s critique of representation as repression of the other nature found its equivalent in Freud’s late model of the human psyche, in which he uses the concept of the death drive to develop a new reading of the pleasure principle:

Der konservativen Natur der Triebe widerspräche es, wenn das Ziel des Lebens ein noch nie erreichter Zustand wäre. Es muß vielmehr ein alter, ein Ausgangszustand sein, den das Lebende einmal verlassen hat und zu dem es über alle Umwege der Entwicklung zurückstrebt. Wenn wir es als ausnahmslose Erfahrung annehmen dürfen, daß alles Lebende aus *inneren* Gründen stirbt, ins Anorganische zurückkehrt, können wir nur sagen: *Das Ziel alles Lebens ist der Tod*, und zurückgreifend: *Das Leblose war früher da als das Lebende*.⁶

Like Nietzsche, Freud casts a pessimistic light on the seemingly progressive force of human subjectivity and self-determination, a pessimism that comes out of a long-term historical retrospective that profoundly questions progressive development in human civilization and insists that basic barbaric drives remain part of any civilized culture. Both theorists insist on the simultaneous existence of two natures (life and death) in one being.

From this perspective it is not surprising that a new awareness of natural history made its way into twentieth century art (such as dada and surrealism) and philosophy (such as the Frankfurt School, especially within the works of Theodor W. Adorno and Walter Benjamin). Examining Brecht’s work from the perspective of death reveals that Brecht did participate in the discourse of natural history, and corrects the common misconception that Brecht’s work is irreconcilable with critical theories. In the following, I will show how Brecht approaches death in economical terms and as a matter of social exchange. In doing so, he produces a theatrical approach to natural history, as becomes especially clear in his *Lehrstücke* and *Lehrstück*-fragments. Moreover, his innovative theatrical technique of *Gestus* widens his natural historical approach to a social practice of mourning.

Brecht actively participated in various conceptions of natural history throughout his work, from his early poetry to his later *Buch der Wendungen*. One example of Brecht’s exploration of the other nature and the inanimate state of things that Nietzsche and Freud observe, can be found in one of the Me-ti epigrams, where the inanimate state of things is explored through an economics of distribution:

Und ich sah, daß auch nichts ganz tot war, auch nicht das Gestorbene. Die toten Steine atmen. Sie verändern sich und veranlassen Veränderungen. Selbst der totesagte Mond bewegt sich. Er wirft Licht, sei es auch fremdes, auf die Erde und bestimmt die Laufbahn stürzender Körper und verursacht dem Meerwasser Ebbe und Flut. Und wenn er nur einen erschreke, der ihn sieht, ja wenn ihn nur einer sähe, so wäre er nicht tot, sondern lebte. Dennoch, sah ich, ist er in bestimmter Art tot; wenn man nämlich alles zusammengetragen hat, worin er lebt, ist es zuwenig und gehört nicht her, und er ist also im ganzen tot zu nennen. (BFA 18:73-74)

In this treatment of death, Brecht chooses examples from the inorganic world that are conventionally understood as non-living, and releases them into the areas of perception and description. Here, life and death are relative, because they depend on a body's state of animation and its effect on the environment. Further, animation is a matter of perception—if something can be seen, it is to some degree alive. However, in order to see the dead object clearly, one might have to depend on *Verfremdung* (estrangement) to cast a different light on that object—the way the sun casts light onto the dead moon, which then becomes visible to us by reflecting that sunlight (the moon's own light from our point of view) onto the Earth. For Brecht, then, death is not the essential opposite of life, but a transitory condition that changes constantly in response to the quantity and variety of human perception.

To negotiate the perception of life and death, Brecht developed his most original genre, the *Lehrstücke*. The often-claimed cruelty of these plays derives from their close investigation of the value of human life when ideological thought and revolutionary change are released into social interaction. All of these plays interrogate when and how the will to live can be justified in times of emergency. But the *Lehrstücke* also release biological processes into theory by confronting learning with death, as illustrated when Brecht says: "Die Menschen handeln nach ihrem Hunger und empfangen ihre Belehrungen vom Tod." By suggesting brutal, but conventionally-concealed, effects of "Lehre" on human life, the *Lehrstücke* explore the painful difference between subjective convictions and their transference into social action.

In Brecht's teaching play fragment "Aus Nichts wird Nichts," for example, a philosopher asks an acting group to perform the philosophical maxim "aus nichts wird nichts" because "da der Mensch nichts ist kann er alles werden" (BFA 10.1:693). The actors perform the rise of Bogderkahn who, when a nobody, is a useful member of various collectives; eventually, however, he becomes a dictator, a position that the play defines as relying only on one's intellect without the input of others. At this moment, the moment of his apparent ascension, Bogderkahn becomes meaningless and recedes back to nothingness. From the perspective of social demand and

supply, we see how a theatrical fragment inserts itself into the middle of a philosophical sentence to demonstrate the way that the word “werden,” (becoming) when situated between the two states of “Nichts” (nothingness), can be experienced. Once released into human interaction, which is understood to be a process of social demand and perception, “Nichts” is deprived of its identity, and in reference to Brecht’s notion of dialectics, it becomes its opposite—“Etwas.” “Aus Nichts wird Nichts” (and *Lehrstücke*, as Brecht once remarked) by passing through the state of “Etwas.” The “Etwas” is produced through acting, and the philosopher leaves the stage having learned about the consequences of the question he posed, when he admits:

Was ich weiß ist: daß aus Staub Staub wird. Was ich aber
gesehen habe ist: daß dazwischen ein Körper ist, also
höre ich den Staub zum Staub sprechen: Wer bist du?
Und der Staub antwortet dem Staub: Etwas ist Gewesen
mit mir, vor ich Staub wurde. (BFA 10.1: 705-706)

The philosopher’s observation offers a retrospective view of an unspecified event. We do not learn what happened before dust became dust. Likewise, the question “Wer bist du?” remains unanswered; in fact, we learn that something like identity does not get assigned. Instead, the statement “etwas ist gewesen mit mir” simply reinforces the passing through the state of “Etwas” as a social event—as the preposition “mit” suggests. It is the social event that gives the participants form and meaning, thus making them recognizable. The “mit” takes the passivity out of “werden,” though the social event as such is not concretely recalled, for to do so would require a new production of the event. Brecht’s notes on dialectics indicate that “Nichts” and “Etwas” should not be understood as essential opposites, but as quantifiers that signify changes in the shifting process of human interaction and physical transformation: “Es stellt sich heraus, daß dieses ‘Ich-bin’ nichts besonders gleichbleibendes ist, das nur ein anderes kennt, nämlich das ‘Ich-bin-nicht,’ sondern eine unaufhörliche Aufeinanderfolge von Mehroderwenigersein” (BFA 21:425). Brecht does not consider existence an essence; he replaces the existential question of “to be or not to be” with an economy of being more or less in interaction with others. Here Brecht applies the economy of life and death not to nature and perception, but to human interaction and physical transformation.

The acquisition and loss of social interaction produce Brecht’s various social economies, and Brecht’s plays measure progress through these social economies. *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* is one of the *Lehrstücke* where the social negotiation of death is most thoroughly explored. After developing and using the most technologically advanced airplane, a pilot and technicians find themselves grounded and lying on the ground facing both death and an unforgiving chorus. The chorus accuses the airmen of taking advantage of their progress and leaving the majority behind. Through their absence, the airmen did not participate in the process

of human recognition. As a result, they have contributed to the failure to define humankind: "Und es weiß seit langer Zeit/Niemand mehr, was ein Mensch ist" (BFA 3:30). The airmen were "oben über uns" and "weit von us" escaping the labor of social recognition. The airmen have thus become unrecognizable to the chorus and to themselves: When asked: "Wer seid ihr?" the men do not answer immediately, because "Sie vergaß über den Kämpfen ihren Namen und ihr Gesicht" (BFA 3:328). This indicates that with the loss of those they left behind, the airmen lost the affirmation of who they were. In the end they do arrive, however, at the answer: "Wir wollen nicht sterben" (BFA 3:328). Death is represented as a social rather than an organic reality when the pilot, who refuses to become a member of the collective, leaves the stage. The remaining airmen conclude: "Wir können nicht sterben," and the chorus answers them: "Sterbt aber lernt, lernt, aber lernt nicht falsch" (BFA 3:337). The inevitable has to be learned through performance so that it can benefit all; once learned through performance, it becomes a *Gestus*, that is a social act. The airmen are less dead the more they become useful for the collective; the pilot who refuses to become part of the collective dies. The remaining airmen survive in the end by accepting that they are "niemand." Death is overcome with linguistic logic when no one dies. The pilot signifies his death by leaving the stage, a *Gestus* of social insignificance.

It is not surprising that Brecht himself calls the *Lehrstücke* a *Sterbelehre* (teaching of death) that demonstrates the social and thus ever-changing implications of death. Only with the social and physical experience of transformation can progress have the validity to benefit everyone. The *Lehrstücke* therefore abstain from large narratives and character development. Instead, they impose a slowing down and a holding back that foregrounds and examines the single gesture in its signification and physical reality.

While the *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* treats the recognition of death as an emergency, a poem in the *Lesebuch für Städtebewohner* takes a long-term historical perspective that shows that political emergency is the rule rather than the exception. Transferring the long-term historical perspective from nature to politics reveals that Brecht's notion of dialectics, like Freud's death drive, rests on an intimate combination of natural and political death:

Sprich mich
 Bitte nicht an!
 Wenn ich sehe dein Gesicht
 Erwinnere ich mich an dich:
 Du bist
 Erschossen worden. (BFA 11:174)

This poem presents the shock of an involuntary memory of an execution that will take place in the future. The remembering hinges on the speaker's perception, which also locates the past in the future. In this context it is probably not too redundant to point out the commonality that all *Lehrstücke*

and the *Lesebuch für Städtebewohner* share, which is that they deal with revolutionary work (technological or political) and the problem of surviving the emergencies that result from that revolutionary work. Brecht's pessimism regarding political progress comes from his complex notion of dialectics, which sees each progressive step to have a regressive quality, and which locates *Lehre* not as intellectual activity, but as a result of being grounded, just like the airmen in *Das Badener Lehrstück*. Fear of death remains the outcome of all progress.

Wie früher die Geister kamen aus der Vergangenheit
So jetzt aus der Zukunft, ebenso
Klagend beschwörend und ungreifbar
Einzig bestehend aus dem Stoff deines eigenen Geistes
Seiner Furcht zuvorderst. Denn immer die Furcht
Zeigt an, was kommt, direkt vom Aug
Geht ein Strang zur Furcht. (BFA 10.1:465)

Here Brecht introduces fear as an indicator of change, for change necessarily involves the introduction of something unknown, something that is not yet part of our system of meaning. Fear is thus to be valued as a harbinger of news and of something new, though the news is often bad:

Während du redest, weiß jedermann
Daß du doch nichts mehr siehst.
Gib es zu:
Du hast
In die Gewehrläufe geschaut. (BFA 11:174)

Here death is a social rather than a biological event, for if a person dies, the death occurs through others. The confrontation contained in this direct present-tense speech functions as a defense mechanism for a speaker who does not want to be addressed or contacted. Receiving the gaze of someone who no longer sees might prove contagious in a social setting where subjects emerge in response to one another ("Ich entstehe in Form einer Antwort" (BFA 21:404), as Brecht writes in his notes on dialectics). In the poem, the question does not simply go unanswered; the entire poem serves as a *Gestus* to block an initial question that would bring two speakers into being as a collective. If we do emerge dialectically in response to one another, death might prove contagious, as the chorus in *Das Badener Lehrstück* warns: "erschrick nicht, Mensch, aber/Jetzt muß du weggehen" (BFA 3:45). Here the dying one has to leave the sphere of human perception. Social death, then, precedes the organic death that will take place in the future, a future so predictable that it can be safely projected into the past.

By creating shock to motivate remembering, Brecht comes close both to Benjamin's notion of shock and to Adorno's notion of involuntary memory, concepts that they see to be in accordance with Freud's breakthrough in experience. The experience of terror disrupts what Freud

calls the fictional chronology of memory, and Brecht locates both death and terror in the social sphere, where they are encountered as performative events. Brecht's theatrical experiment communicates experience—not in the form of knowledge or information, but by producing new experiences. Here Brecht shows us the way to deal theatrically with Freud's notions of the pleasure principle and the death drive, for Freud thinks them both to be present simultaneously when he denies that the pleasure principle seeks to secure survival at all costs: "Die theoretische Bedeutung der Selbsterhaltung-, Macht- und Geltungstribe schrumpft in diesem Licht gesehen ein; es sind Partialtriebe, dazu bestimmt, den eigenen Todesweg des Organismus zu sichern und andere Möglichkeiten der Rückkehr zum Anorganischen als die immanenten festzuhalten. . . Es erübrigt, daß der Organismus nur auf seine Weise sterben will. . . ." The partial drives of the pleasure principle are therefore destined to secure the detour of a life lived to capture varieties of human life as immanent parts of the death drive, that is the return of the inorganic state of existence. The immanent takes other forms to secure its own movement toward death, an insight that is congruent with Nietzsche's concept of tragic transformation as a collective and corporeal event, rather than a sublime truth. The insistence on dying in one's own fashion is what Brechtian *Sterbelehre* (in plays and poetry) demonstrates, from the crowd-pleasing Bogderkahn, to the overachieving pilot, to the dissident living and dying in illegality. *Gestus*, then, the most essential element of *Sterbelehre*, draws life and death closer together, opening an ever renewing process of reevaluation through the construction of social experience in which organic transformation becomes a matter of human perception.

The ever-changing implications of death also influence Brecht's presentation of history. As Benjamin shows, epic theater provides a long-term historical perspective and *Gestus* is the moment of interruption in the play when historical cognition becomes possible. But *Gestus* as a form of physical citation does more than that. Brecht himself realized the seemingly unrecognized presence of history in *Gestus*. In her role as Mother Courage, Helene Weigel developed through numerous performances her famous *Gestus* of the silent scream, by now a classic gesture in theater anthropology. The gesture was not rehearsed; it emerged after many presentations of a mother who had to conceal the mourning of her dead son. It was also drawn from involuntary memory. The gesture of silent screaming has, as Brecht points out, its own history. It comes "von der Pressefotografie einer indischen Frau, die während der Beschießung von Singapore vor der Leiche ihres erschossenen Sohnes hockt. Die Weigel muß sie vor Jahren gesehen haben, wiewohl sie sich auf Befragen nicht daran erinnerte. So gehen Beobachtungen in den Fundus der Schauspieler ein" (BFA 25: 204). In the silent scream we see not only mourning, but also mourning's encounter with death. We see it, but we don't hear anything, for the scream is never released; instead, we must decipher the meaning of the unheard sound. Brecht describes the major element of his theater, *Gestus*, as a gesture that is aware of its own status, because it is seen by others, which is to say that a gesture constitutes *Gestus* through its self-awareness as a social act.

In Weigel's presentation of the silent scream, Brecht employs the *Gestus* in a way that accords with what Richard Schechner calls restored behavior. Restored behavior presents us with "living behaviour treated as a film director treats a strip of film."⁸ By acting out a photograph from the past, Weigel produced a *Gestus* designed to signify historical detail (and thus historical essence). *Gestus*, then, is not employed as a principle of representation, but as a social and physical exchange that produces history as genealogy, bringing together nature and history in a single allegory of death and mourning.

Brecht's economies of death, as we know from the Me-ti aphorisms, rely on quantity and interaction. The degree of dread that death can evoke signifies the extent to which someone is dead, but also the degree to which he or she is alive. Brecht writes "Worüber ein Mensch in Trauer verfällt und in was für eine Trauer, das zeigt seine Größe Die Trauer auf eine große Stufe zu heben, sie zu einer gesellschaftlich nützlichen Sache zu machen, ist eine künstlerische Aufgabe" (BFA 21:403). Here Brecht introduces the *Gestus* of mourning, a *Gestus* that he leaves unspecified, yet still privileges over others, because the *Gestus* of mourning signifies the mourner, and, in so doing, the object of mourning. According to what we know about *Gestus*—it shows one person in relation to others and signifies thought as social—we can formulate a preliminary understanding of Brecht's concept of mourning. The quantity of death is determined by the quality of mourning. The project of making an act of mourning socially useful is the province of the arts, and Brecht understands theater to be a crucial—perhaps the crucial—forum in which socially useful mourning can occur, mourning through which those participating on the stage and in the audience can confront and learn about the quality of life and death.

Notes

¹ Alexander Kluge/Heiner Müller, *Ich bin ein Landvermesser: Gespräche (Neue Folge)* (Hamburg: Rotbuch Verlag, 1996), p. 95.

² All parenthetical citations of Bertolt Brecht appear as (BFA vol.:page) and refer to Bertolt Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, and Klaus-Detlef Müller, 30 vols. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989-2000).

³ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in *Kritische Studienausgabe* vol. 1, ed. Giorgio Colli and Mazzino Monitari (Munich: dtv/de Gruyter, 1988), p. 61.

⁴ Nietzsche, p. 63.

⁵ Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters: Fünf Essays und ein Bruchstück*, (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979).

⁶ Sigmund Freud, "Jenseits des Lustprinzips," in *Studienausgabe*, vol. 3, ed. Alexander Mitscherlich, Angela Richard, and James Strachey (Frankfurt a.M.: Fischer, 1989), p. 448.

⁷ Freud, p. 248-249.

⁸ Richard Schechner, "Restoration of Behaviour," in Eugenio Barba and Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, trans. Richard Fowler (London and New York: Routledge, 1991), pp. 205-210.

**“Steigend auf so wie Gestirne / Gehn sie wie Gestirne nieder”:
Brechts Hegelscher Begriff vom Tod als des Lebens
Widerspruch und von der Veränderbarkeit aller Dinge und
aller Zustände**

Brechts problematisches Gedicht „Die Ballade vom Wasserrad“ (1934), aus *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, ist am besten zu erfassen, wenn man Brechts Lektüre von zwei Aufsätzen berücksichtigt, die Oktober 1929 in der Zeitschrift *Unter dem Banner des Marxismus* erschienen sind—der eine von Wilhelm Reich und der andere von Wladimir Adoratski. Die Hegelschen Begriffe, wie sie von Reich und Adoratski ausgelegt werden (Brecht hat diese Aufsätze annotiert), erklären den Sinn des Gedichts als hoffnungsvoll: Der Untergang der Mächtigen impliziert die Veränderbarkeit der Zustände der Armen.

Für Brecht, so wird hier argumentiert, ist das Gedicht unmittelbar effektiv: es stellt das Herr-Diener-Verhältnis in Frage und verstärkt dabei die Solidarität der Arbeiterklasse. Aber dieser Effekt setzt eine Evolution in der ökonomischen Basis voraus, die Leser und Zuschauer produziert, deren tägliche Kämpfe die der Arbeiterklasse sind.

Brecht’s problematic 1934 poem “Die Ballade vom Wasserrad,” from *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, is best understood in the context of his readings from the journal *Unter dem Banner des Marxismus*, in particular the October 1929 issue, which contained two articles dealing with Hegelian dialectics, one by Wilhelm Reich and the other by Wladimir Adoratski. As presented in these articles, which Brecht annotated, Hegel’s ideas make sense of the poem’s imagery as hopeful: the passing of the powerful implies the mutability of the conditions of the poor.

In Brecht’s view, the paper argues, the poem has an immediate effect: it weakens the master-servant relationship and reinforces working-class solidarity. But this effect presupposes a substructural change that has produced readers or playgoers whose daily struggles are those of the working class.

“Steigend auf so wie Gestirne / Gehn sie wie Gestirne nieder”: Brecht’s Hegelian Conception of Death as Life’s Contradiction and the Mutability of Everything

Joseph Dial

Brecht’s writing, at least in the early to mid 1930s, is best understood in the context of his readings from the journal *Unter dem Banner des Marxismus*, in particular the October 1929 issue, which contained two (for Brecht) influential articles: Wilhelm Reich’s “Dialektischer Materialismus und Psychoanalyse”¹ and Wladimir Adoratski’s “Lenin über die Hegelsche Logik und Dialektik.”² In what follows, I will summarize the ideas that Brecht found attractive in the Reich article.³ Then I will discuss in some detail the importance of the Adoratski article, which Brecht annotated in February 1930. In the process, I will try to show that Brecht’s poem “Die Ballade vom Wasserrad” (1934) is, from the perspective of the working poor, hopeful.

From the Reich article, Brecht gathered that what was progressive in the period of the rise of the middle class (private ownership of the means of production, for example) can be reactionary in the period of late capitalism, that everything that comes into being contains in itself its own demise, and that, like water turning to ice, gradual evolutionary development becomes at a certain point revolutionary (pp. 752-753). Also from Reich, Brecht understood these notions about the world to be objective: they are reflections of the way the world behaves and can thus affect the world, as science affects nature (p. 751).⁴ Brecht believed that, as it hones our reflections, the world teaches us “ein richtiges Denken... ein Denken, das alle Dinge und Vorgänge nach ihrer vergänglichen und veränderbaren Seite fragt.”⁵ If our ideas more or less accurately reflect the mutability of current economic conditions (i.e., how we make our living), they will be socially effective in the current period. Brecht’s poem “Die Ballade vom Wasserrad,” I will argue below, contains hopeful imagery that is useful and effective because it reflects more or less accurately the mutability of the economic conditions under which we live.⁶

This interpretation takes into account the ideas that Brecht gathered from Reich and is based further on the set of ideas from Adoratski centered on Hegel’s notion of contradiction. I propose that these ideas make sense of the poem’s imagery as hopeful precisely because the contradictoriness of the imagery reflects the contradictions inherent in how we make our living. As a more or less accurate reflection of these contradictions, the imagery of the poem, I suggest, is a useful tool in the hands of those whose daily experience is a struggle because of these contradictions (cf. BFA 22.1, p. 74). The imagery of the poem will help workers understand and deal with the contradictions that mark their daily experience (the contradictions

inherent in the fact that the workers do not own the means of production, that because of this the product of their labor is owned by those who own the means of production, and that the solidarity among workers that these conditions almost automatically generate is a source of both the rising power of the proletariat—through increasingly militant class consciousness—and the increased solidarity of the owners to try to curtail this militancy. I will argue that there was no need for Brecht to substitute a radically different refrain in the poem's third stanza, as he did in a later revision,⁷ in order to make the poem one of hope. The 1934 poem is itself hopeful.⁸

The 1934 poem is sung by Judith (Nanna in later versions) in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*⁹ where we see clearly for the first time the play's central conflict as the war of the unified haves against the have-nots, or, as Judith says to her father, "Reich und reich gesellt sich gern."¹⁰ The rulers may change, but the Big Five, "Die Großen Fünf" (BFA 4, p. 154), remain in control; their aim is to put down the workers' rebellion, "die Sichel" (BFA 4, pp. 261-262; cf. pp. 14-15), by racism, physical violence, or whatever other means necessary.¹¹

In what follows I will try to show that Brecht's Hegelian conception of life as death's contradiction explains his hope of an end to the workers' oppression. It makes plausible his position that the rise and fall evident in the present, and symbolized by the waterwheel, contain all the information we need to shape a better future. The conditions of the moment teach us "ein richtiges Denken."

Let me begin the argument with a brief discussion of Hegel's notion of contradiction.

This topic was a central focus for Brecht when he was writing "Die Ballade vom Wasserrad," the play in which it appears, his essays titled "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit" (1935) and "Die dialektische Dramatik" (1931), his "Anweisungen an die Schauspieler" (not dated), and his marginal notations (1930) in his personal copy of the 1929 articles by Reich and Adoratski mentioned above.

In 1930-31 Brecht was studying dialectics; he immersed himself in the ideas being discussed at the Marxistische Arbeiterschule (MASCH) in Neukölln¹² and in the journal *Unter dem Banner des Marxismus*. Adoratski's "Lenin über die Hegelsche Logik und Dialektik" captured his attention. It dealt with contradiction.¹³

Der gemeine Verstand, die formale Logik neigen dazu, den Widerspruch für weniger wesentlich zu halten als die Identität. Hegel bemerkt aber, daß der Widerspruch als tiefer und wesenhafter erachtet werden muß als die Identität, denn

"die Identität ihm gegenüber ist nur die Bestimmung des einfachen Unmittelbaren, des toten Seins; er aber ist die Wurzel aller Bewegung und Lebendigkeit; nur insofern etwas in sich selbst einen Widerspruch hat, bewegt es sich, hat Trieb und Tätigkeit." (pp. 642-643)

Brecht loved this Hegelian notion of contradiction as “die Wurzel aller... Lebendigkeit,” and in “Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit” he wrote:

Damit in einer Zeit wie der unsrigen die Unterdrückung ...möglich bleibt, bedarf es einer ganz bestimmten Grundhaltung der Bevölkerung, die sich auf alle Gebiete erstrecken muß....Der preußische Staatsphilosoph Hegel ...lieferte Marx und Lenin... Methoden von unschätzbarem Wert.... Alles kommt darauf an, daß ein richtiges Denken gelehrt wird, ein Denken, das alle Dinge und Vorgänge nach ihrer vergänglichen und veränderbaren Seite fragt....

...daß in jedem Ding und in jedem Zustand ein Widerspruch sich meldet und wächst, ist etwas, was den Siegern entgegengehalten werden muß. Eine solche Betrachtungsweise (wie der Dialektik, der Lehre vom Fluß der Dinge) kann bei der Untersuchung von Gegenständen eingeübt werden, welche den Herrschenden eine Zeitlang entgehen....Die Abhängigkeit jeden Dings von vielen anderen, sich ständig ändernden, ist ein den Diktaturen gefährlicher Gedanke... (BFA 22.1, pp. 86-87)

Brecht took these ideas to heart. He believed that images in a poem could either support oppression or combat it, depending on whether they were “die Bestimmung... des toten Seins” or “die Wurzel aller... Lebendigkeit.” He strove to develop a method by which poets and playwrights could honor the contradiction that is contained in “jedem Ding und jedem Zustand.”

A lot has been written about the hopelessness that the waterwheel represents in “Die Ballade vom Wasserrad.”¹⁴ The poem, it is said, takes readers through a “Lernprozeß”¹⁵ (they learn that force is necessary to keep them submissive); but it does not start a revolution: “die befreiende Bewegung [entwickelt sich] nicht im Gang der Geschichte und nicht aus dem Kampf der Klassen.”¹⁶

Notice a schema that we see repeatedly in Brecht criticism: his poems and plays raise consciousness, but they have no effect on the economic substructure (the relations of production) if the reader or the playgoer is not moved to act.¹⁷ Viewed in this way, the water turns the wheel forever and the oppressive system continues (thinking of the wheel as the system of capitalism, what Brecht in “Fünf Schwierigkeiten” calls the “Eigentumsverhältnisse an den Produktionsmitteln”—BFA 22.1, p. 88).

This schema may be misleading. Poems and plays are part of an ideological superstructure, to be sure, but they can nevertheless have an immediate effect on the economic substructure (cf. Müller, p. 222).

Typically one conceives of the ideological superstructure as providing support for the economic substructure; elements of the superstructure—such as the church, academia, the theater, and poetry—shore up the economic substructure and persuade the oppressed to continue to comply with the oppressive social arrangement, generally by convincing them that this social milieu is the natural order; submission to the rulers is not optional.¹⁸

In “Die dialektische Dramatik,” Brecht criticizes literature in which “das Milieu... als Natur betrachtet [wird], als unveränderlich und unentrinnbar” (BFA 21, p. 434), in which human nature is portrayed naturally, “d. h. unvermittelt, so wie sie sich gab (phonetisch) ... Das ‘Menschliche’ spielte eine große Rolle dabei, es war das, was alle ‘einte’” (BFA 21, p. 433). Such literature has an ideological function: to preserve the unity of the bourgeois world view, what Brecht, in “Fünf Schwierigkeiten,” called the “bestimmte Grundhaltung der Bevölkerung” (BFA 22.1, p. 86) that is necessary to prolong the oppression, by the haves, of the have-nots.

But what happens when a historian or poet presents images in which contradiction is evident—images that present not things as they are (“die Bestimmung des einfachen Unmittelbaren, des toten Seins,” in Hegel’s words), but rather contradictions of things as they are?¹⁹ “Die Ballade vom Wasserrad” uses the image of a waterwheel, but it presents the image as contradictory, as a symbol of contradiction in Hegel’s sense as “die Wurzel aller Bewegung und Lebendigkeit; nur insofern etwas in sich selbst einen Widerspruch hat, bewegt es sich, hat Trieb und Tätigkeit.” In the poem, the rise of a new ruler implies the fall of that new ruler as well as of the new ruler’s predecessor. The rise of a class of rulers implies also its fall and, with the increase in class consciousness among the rulers’ subjects, the rise of another class, namely, in the capitalist period of history, the proletariat, upon which the ruling class is totally dependent for its income—that is to say, its health, happiness, and general well-being. A depiction of that which is—the ruling class—implies also a depiction of that which is not—the fall of the ruling class and the entailed rise of the proletariat. Or, as Brecht wrote in the margin on page 641 of his copy of the Adoratski article, “Sage ich etwas, negiere ich etwas anderes, enthalte es also. Ein Dasein enthält ein ‘Nichtsein’ in sich als treibendes Moment.”

It is useful here to think of Brecht’s technique of “Fixieren des Nicht – Sondern” (cf. BFA 22.2, p. 643). When I depict a ruler, I can depict also that ruler’s nonexistence. Brecht says, in his “Anweisungen an die Schauspieler”: “der Schauspieler spielt, was hinter dem *Sondern* steht; er soll es so spielen, daß man auch, was hinter dem *Nicht* steht, aufnimmt” (BFA 22.2, p. 667). So the image of ruler stands for or contains both the ruling class and the no-longer-ruling class. “Steigend auf so wie Gestirne / Gehn sie wie Gestirne nieder” (BFA 4, p. 234). This is the “Lehre vom Fluß der Dinge”—the doctrine of the mutability of everything.

For Brecht, that death (“das tote Sein,” in Hegel’s terms) is the Hegelian contradiction of life (“Lebendigkeit,” in Hegel’s terms) is hopeful.

When the chroniclers or the poets (the “Heldenlieder”—BFA 4, p. 234) show us the passing of the powerful, they can also show us the mutability of the conditions of the poor. They do this when they employ a Hegelian view of death as life’s contradiction.

The ballad’s refrain says the water turns the wheel forever—what is up will not stay up. In fact its going down is already contained in its going up. But nothing changes for the water that drives the wheel. The relationship of rich to poor is immutable: The rich are always ready to unite against the poor when the poor refuse to serve them. This portrayal of the waterwheel as an image of hopelessness is “die Bestimmung des toten Seins” (to use Hegel’s phrase).²⁰

But, in Brecht’s view, for the class-conscious (i.e., those in whose hands it can be effective—cf. BFA 22.1, p. 74), the image of the waterwheel has “in sich selbst einen Widerspruch... Trieb und Tätigkeit” (again to use Hegel’s phraseology). The poets and the chroniclers (“die Heldenlieder”) tell us of bygone days. The feudal world is truly past. The warring lords have, in today’s world, solidified into a class (“Die Großen Fünf”) to oppose the unified working poor (“die Sichel” in the play, or the “wir” of the ballad). In the ballad, the solidarity of the rich—Reich’s image of water turning suddenly to ice is apt here²¹—forms at once in response to the actions of the poor in solidarity: “Wenn wir sie nicht mehr ernähren wollen” (BFA 4, p. 235).

So what makes Brecht’s “Ballade vom Wasserrad” different from the *Heldenlieder* of the past? Does it manage to convey a picture of the mutability of social conditions?

In “Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit” the grand truth (“die große Wahrheit”) Brecht is talking about is the necessity to use force to maintain private ownership of the means of production (BFA 22.1, p. 88); and how portraying private ownership of the means of production as though it were the natural order ensures the continued oppression, by the haves, of the have-nots, the oppression by the factory owners of those who are dependent on the owners for the costly tools of their trade, the workers.

Brecht thinks poets can replace the old doctrine (“Milieu als Natur”) with the new one (“die Lehre vom Fluß der Dinge”) and thereby (through “ein richtiges Denken”) produce pictures that more or less accurately reflect the changing world and are therefore effective. Especially if the pictures reflect any contradictions in our economic conditions, they will be effective in terms of how we deal with these contradictions.²²

“Die Ballade vom Wasserrad” implies that the cycle (the fact that the water turns the wheel “forever”), like everything else that exists, contains within it its own negation.

Don’t expect Brecht to tell us how we are to rise up and establish a new order. His approach is more subtle, but nonetheless effective. Anything’s existence implies its nonexistence, and thus the end of its existence.

Eventually everything that is (*das Seiende*) ends up as *das Nicht-Seiende*. In fact, in Brecht's view it is a thing's or a circumstance's nonexistence that defines its existence. Everything that exists eventually exists only as a memory of what it was, i.e., as *das Nicht-mehr-Seiende*. And this, *das Nicht-mehr-Seiende*, is the stuff of the chroniclers and poets. And what do the poems of the chroniclers and poets teach the class-conscious? Namely, that the powerful are but for the moment powerful, that this power includes (or is recognizable only in terms of) their nonpower, that the system by which the powerful obtain and maintain power itself contains its own contradiction (industrialization, for example, implies the evolution of the proletariat, which implies revolution),²³ that the yolk by which the oppressed are oppressed contains its own nonexistence, and there is an end to oppression (i.e., that their oppression contains their nonoppression).

By applying the dialectical method, the poet and playwright can achieve what Brecht, in "Die dialektische Dramatik," calls "ein Funktionswechsel des Theaters als gesellschaftliche Einrichtung" (BFA 21, p. 439). In "Die Ballade vom Wasserrad," the image of the waterwheel acquires a new function. But what exactly is this new function?

According to dialectical materialism, except to the extent that they are themselves reflections of changes in the economic substructure, changes in the ideological superstructure (religion, philosophy, sociology, or the arts) do not cause change in or motivate people to take action to change the relations of production.²⁴ It is not the *idea* per se of liberation from oppression (as appealing as that idea may be—or be made to seem, in the words of the poets) that causes people to act for social change. Rather it is a change in the economic substructure, in the way people make a living, that causes changes in our ideas. If we sense changes in the economic substructure, our ideas change.

In "Die Ballade vom Wasserrad" we can see these superstructure/substructure changes from one stanza to the next: from submission in stanza 1 (we need the feudal system: "wir [müssen] sie nähren");²⁵ to outrage in stanza 2 (the feudal arrangement is obsolete, can be maintained only by force: "uns trat [der Stiefel]... /... wir [brauchen] keine... Herren"); to class struggle in stanza 3 (the feudal arrangement has failed; the rulers, at war with the proletariat, have suddenly become a unified class: "auf einmal völlig einig").²⁶ The master-servant relationship, useful in stanza 1 (the feudal period), is an obstruction to progress in stanza 3 (the period of class struggle).²⁷ This overturning of the master-servant relationship is the "Dialektik des Geschichtsprozesses" that previous criticism, neglecting Reich, missed in the poem.²⁸ We know that the economy and society develop unevenly. Medieval institutions exist alongside modern ones, waterwheels alongside wind farms. Development in "Die Ballade vom Wasserrad" reflects this truth. In stanza 1 the refrain seems to fit the stanza's theme of submission. In stanzas 2 and 3, the refrain (because it is slow to change) becomes increasingly contradictory. Brecht delights in this contradiction and, by changing one word—"für" to "halt"—in the last line of some versions of the poem,²⁹ he suggests a change in how the line is delivered, allowing us to hear the speaker's growing impatience with the relics of feudalism.

If our daily experience is a struggle because of the contradictions inherent in private ownership of the means of production in the period of late capitalism, we no longer see the waterwheel as an image of hopelessness, but rather as a promise that, because everything contains contradiction, everything changes. As we see that the factory owners become suddenly unified in response to our unified action (refusing to feed the owners)—and as we see that we have no job security in light of their solidarity—we form a different idea about the waterwheel. The idea we form is a reflection (“Wirkung,” to use Reich’s terminology) of changes in the relations of production (“Ursache”). As such, the idea can be an effective tool for dealing with economic changes. With this idea, we can change the relations of production from “Milieu,” in Brecht’s sense “als Natur” (BFA 21, p. 434), into an object of revolutionary practice. We see the relations of production, in Reich’s phraseology, as “Wirkung dieser Wirkung [i.e., the idea] als Ursache.”³⁰ We see that the turning of the wheel signals not the immutability of circumstances, the natural order, but rather the impermanence, yes, of the one ruler vis-à-vis the others, but also, and more important, the impermanence of the ruling class altogether and of the system by which the ruling class maintains its power. We see the mutability of everything—even of that which seemed before to be a model of permanency: We see the mutability of the conditions of the poor. We see that these contain their own contradiction in themselves as a driving force, “als treibendes Moment” (to use Brecht’s phraseology from his marginal note in the Adoratski article).

When the poet applies the dialectical method, the conditions of the poor (i.e., the fact that their submission is not part of the natural order, but rather requires force to maintain) teach the readers and listeners “ein richtiges Denken,” by means of which the image of the waterwheel conveys a picture of contradictoriness and is, therefore, a useful weapon in the hands of those who know how to use it. To succeed at this the poet must have “die Kunst, [die Wahrheit] handhabbar zu machen als eine Waffe [und] das Urteil, jene auszuwählen, in deren Händen sie wirksam wird” (BFA 22.1, p. 74).

A poem, which ordinarily would, along with religion and philosophy, be an element in the ideological superstructure supporting the economic substructure, acquires a new function as a weapon. Its acquired function is anti-ideological and, as such, it no longer supports the economic substructure. Without this support, the failure of the economic substructure becomes apparent. The working poor come to see themselves as a unified and thus powerful class. The immediate effect of this is to weaken the old master-servant relationship. It will, in Brecht’s view, give way to a new social arrangement, as workers come to see their fellow workers as allies and their old masters as the violent opposition. The poem, by teaching this new understanding, what Brecht calls “ein richtiges Denken,” is in this way immediately effective: The contradictions of the present (i.e., that “die Eigentumsverhältnisse an den Produktionsmitteln [nur] mit Gewalt festgehalten werden [können]”—BFA 22.1, p. 88) contain all the information we need, when we are using “richtiges Denken,” to shape a better future.

Notes

¹ *Unter dem Banner des Marxismus* 3.5 (October 1929): pp. 736-771. A disclaimer by the editor, Willi Schulz, underscores the controversy surrounding the Reich article: "Die Redaktion hält es für notwendig, darauf hinzuweisen, daß sie die vom Autor gegebene Darstellung und Einschätzung der Freudschen Lehre nicht teilt" (p. 736, n. 1).

² *Ibid.*, pp. 633-659.

³ For Reich's influence on Brecht's "Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*" (1930), see Joseph Franklin Dial, "The Contribution of Marxism to Bertolt Brecht's Theater Theory: The Epistemological Basis of Epic Theater and Brecht's Concept of Realism" (PhD diss., Harvard, 1975), pp. 53-60 <<http://staff.washington.edu/jdial/diss/chapter1diss.htm>>.

⁴ Brecht noted especially the following seven points in Reich's article

Die Hauptsätze des dialektischen Materialismus sind: [Brecht's note here—in the margin of his copy of the article—reads "Die Menschheit nimmt sich nur lösbare Aufgaben vor."]

1. *Die Dialektik ist nicht nur eine Form des Denkens, sondern sie ist unabhängig vom Denken in der Materie gegeben, das heißt, die Bewegung der Materie erfolgt objektiv dialektisch....*

2. *Die Entwicklung, nicht nur der Gesellschaft, sondern aller übrigen, auch der natürlichen Phänomene, erfolgt nicht, wie jede Art von Metaphysik, sei es nun die idealistische oder die materialistische, behauptet, aus einem "Entwicklungsprinzip" oder "einer den Dingen innewohnenden Entwicklungstendenz", sondern sie erfolgt aus einem inneren Widerspruch, aus Gegensätzen, die in der Materie vorhanden sind, und aus einem Konflikt dieser Gegensätze, der in der gegebenen Daseinsweise nicht gelöst werden kann, so daß die Gegensätze die bestehende Daseinsweise der Materie sprengend eine neue schaffen, in der sich dann neue Gegensätze ergeben, usf.*

3. *Alles, was dialektische Entwicklung hervorbringt, ist objektiv weder gut noch schlecht, sondern unvermeidbar und notwendig. Was aber in einer Entwicklungsperiode zuerst fördernd war, kann später hemmend werden....*

4. *Durch die beschriebene dialektische Entwicklung aus Gegensätzen ist nichts dauernd, alles, was wird, trägt auch schon den Keim seines Unterganges in sich....*

5. *Jede Entwicklung ist Ausdruck und Folge einer doppelten Negation: Negation der Negation....*

6. *Gegensätze sind nicht absolut, sondern sie durchdringen einander. Quantität schlägt an einem bestimmten Punkte in Qualität um. Jede Ursache einer Wirkung ist gleichzeitig Wirkung dieser Wirkung als Ursache. ...*

7. *Die dialektische Entwicklung erfolgt zwar allmählich, wird aber an bestimmten Stellen sprunghaft. Wasser wird bei fortschreitender Abkühlung nicht allmählich zu Eis, sondern die Qualität Wasser wandelt sich an einem bestimmten Punkte plötzlich in die Qualität Eis um. Das heißt aber nicht, daß die sprunghafte Veränderung plötzlich aus nichts hervorgeht, sondern sie hat sich allmählich dialektisch bis zur sprunghaften Veränderung entwickelt. So löst die Dialektik auch den Gegensatz Evolution-Revolution auf, ohne ihn*

aufzuheben. Die soziale Veränderung der Gesellschaftsordnung wird etwa zunächst durch Evolution vorbereitet (Vergesellschaftung der Arbeit, Proletarisierung der Mehrheit usw.) und dann revolutionär herbeigeführt. (pp. 751-753)

⁵ Bertolt Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht et al., eds. (Berlin: Aufbau and Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), vol. 22.1, p. 87. References to this edition of Brecht's works appear hereinafter as BFA.

⁶ The poem's imagery has typically been seen as anything but hopeful; see, e.g., Carl Pietzcker's commentary in Walter Hinck, ed., *Geschichte im Gedicht: Texte und Interpretationen: Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979):

...So entläßt der Sprecher seine Zuhörer mit dem Widerspruch zwischen einem Handlungsimpuls, zu dem er den Lernprozeß gelangen ließ, und einem Bild, das ihm im Wege steht. Die Zuhörer und, über sie vermittelt, die Leser können den Lernprozeß fortsetzen und das schon angefochtene Geschichts-Bild vom Wasserrad durch ein besser angemessenes ersetzen.

... Nicht die Ersetzung eines Geschichts-Bilds durch ein anderes, nicht ein als Bild faßbares Geschichtsverständnis lehrt daher die Ballade, sondern einen Lernprozeß, in dem der Lernende vorgegebene Bilder und eigene Erfahrung gegeneinander stellt, Geschichte mit solchen Bildern und in ihrer Aufhebung erkennt und so zu gesellschaftlichem Handeln gelangt.

...Doch statt der Dialektik des Geschichtsprozesses... findet sich hier allein die eines Bewußtseins-, eines Lernprozesses. Der Klassengegensatz erscheint geschichtslos als immer gleicher... sie befanden sich noch in einem vorrevolutionären Zustand, der dort, wo der Faschismus gesiegt hatte, realistische Hoffnung auf baldige Änderung kaum zuließ. So war es der historischen Situation durchaus angemessen, wenn der Balladenschluß auf dem unaufgelösten Widerspruch ohne artikuliert Revolutionsperspektive beharrte. (pp. 209-211)

But this interpretation ignores Reich's second point, that development comes from an internal contradiction, and his seventh point regarding discontinuous (i.e., revolutionary) development. The contribution of these two points to Brecht's way of thinking explains Brecht's picture of the waterwheel as an image of revolution. It is not so much the **recognition** of contradiction as it is the contradiction itself (proletarianization of the majority, for example) that spawns revolution. See Reich, "Dialektischer Materialismus und Psychoanalyse," pp. 752-753.

I will argue below that the final stanza indeed contains internal contradiction in the form of class struggle and, in this contradiction, revolution: the end of the master-servant relationship.

⁷ Bertolt Brecht, *Hundert Gedichte: 1918-1950* (Berlin: Aufbau, 1959), p. 8.

⁸ On the various versions of the poem, see commentary in BFA 14, pp. 567-568.

⁹ Bertolt-Brecht-Archiv folder 255, p. 82. Cf. BFA 4, pp. 234-235. References to typescripts in the archives appear hereinafter as BBA.

¹⁰ BBA 255, p. 82.

¹¹ For a discussion of the workers' struggle against the Big Five in the 1920s and 1930s and

beyond, see Eugene Dennis Vrana, "The ILWU Story: Organization in Hawaii" (Berkeley, CA: International Longshoremen's & Warehousemen's Union, 1997) <http://www.ilwu19.com/history/the_ilwu_story/organization_in_hawaii.htm>. Notice especially, what is relevant to the theme of *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, that the workers' struggle involved overcoming ethnic divisions among workers in Hawai'i, a weakness which the Big Five exploited ruthlessly. For an introductory description of the industrialization of Hawai'i's economy, the proletarianization of Hawai'i's indigenous workers, and the ensuing development of the proletarian majority through immigration (including its division along ethnic lines), see Cheryl Grubb Christensen, "German Immigration in the 1880's: Kaula'i, Hawaii" (Seattle: Elroy Christensen, 1998-2005) <<http://www.next1000.com/family/Grubb/kaui.html>>.

¹² Werner Hecht, *Brecht-Chronik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), p. 296.

¹³ To understand Adoratski's point, it may be helpful here to remember that when, applying logic, we arrive at a contradiction, we typically say this proves our original assumption was false. We then either discard our assumption or modify it somehow to bring it closer to the truth, which, from a non-Hegelian standpoint, we imagine to be without contradiction.

¹⁴ Cf. Pietzcker's commentary in Hinck, ed., *Geschichte im Gedicht*, p. 212.

¹⁵ *Ibid.*, p. 211.

¹⁶ In Jan Knopf, ed., *Brecht Handbuch in fünf Bänden* (Stuttgart and Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001), vol. 2, p. 266.

¹⁷ See, e.g., Klaus-Detlev Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts: Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik* (Tübingen: Niemeyer, 1967), p. 222: "[Ein] Geschichtsidealismus hat Brecht veranlaßt, der Kunst als Bewußtseinsvorgang eine unmittelbare Wirkung auf die Realität zuzuschreiben."

¹⁸ Note that the relationship between the economic substructure and the ideological superstructure is an example of Reich's sixth point: "Every cause of an effect is at the same time the effect of that effect, which is also a cause. And this involves not merely the reciprocal effect of strictly separate phenomena, but rather a whole process of mutual interpenetration and reciprocal action" ("Dialectical Materialism and Psychoanalysis," in *Sex-Pol: Essays 1929-1934*, trans. Anna Bostock, Tom DuBose, and Lee Baxandall [New York: Random House, 1972], pp. 1-74; here p. 29). Early in their development, elements of the superstructure (the ideology of the master-servant relationship, for example, or the notion of private ownership of the means of production) support the substructure. These same elements can, at a later point, impede the substructure's further development. With the proletarianization of the work force, for example, new, contradictory elements emerge in the superstructure as reflections of contradictory changes in the substructure. As such, these new elements (revolutionary consciousness, for example, or the notion of the futility of private action), in turn, have an effect on the further development of the economic substructure.

¹⁹ In "Die Dialektische Dramatik" Brecht calls this dissolving circumstances into processes: "Die dialektische Dramatik... löste, betont episch, die Zustände in Prozesse auf" (BFA 21, p. 439).

²⁰ Cf. Brecht's note about Nanna, singing the ballad, as hopeless in the Copenhagen production (BFA 24, 211). Nanna sees now that there is no hope of salvation by the rich (through reformism). But she can't see what the unified poor ("die Sichel") see: that this hopelessness contains its own contradiction—revolution.

²¹ Reich, "Dialektischer Materialismus und Psychoanalyse," p. 753.

²² In "Fünf Schwierigkeiten" Brecht writes: "Eine vollständige Schilderung aller Umstände und Prozesse, von denen ein Mann betroffen wird, der einen Tabakladen aufmacht, kann ein harter Schlag gegen die Diktatur sein" (BFA 22.1, p. 87). In *Die Rundköpfe und die*

Spitzköpfe, he presents just such a picture. He shows, in grand Shakespearean fashion, world-historical events (proletarian revolution and counterrevolution) impinging on the lives of his characters, among them, the tobacconist Palmosa.

²³ Cf. Reich's seventh point: evolution, at a certain point, turns suddenly into revolution ("Dialektischer Materialismus und Psychoanalyse," p. 753).

²⁴ Cf. Reich's sixth point: "Jede Ursache einer Wirkung ist gleichzeitig Wirkung dieser Wirkung als Ursache" ("Dialektischer Materialismus und Psychoanalyse," p. 753).

²⁵ BFA 4, p. 234. The "leider" of stanza 1 conjures up longsuffering (cf. *Leider* as a noun in *Das Deutsche Wörterbuch* <<http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB>>).

²⁶ BFA 4, p. 235. As the mood changes from stanza 1 to stanza 3, the word "leider" loses its sense of longsuffering and conveys in stanza 3 only regret (*Bedauern*). I am indebted to my colleague Jennifer William, at Purdue, for her critique of my interpretation of the poem as hopeful in spite of the appearance of this word in stanza 3.

²⁷ Cf. Reich's third point: "Was... in einer Entwicklungsperiode zuerst fördernd war, kann später hemmend werden" ("Dialektischer Materialismus und Psychoanalyse," p. 752).

²⁸ Cf. Pietzcker's commentary in Hinck, ed., *Geschichte im Gedicht*: "der Balladenschluß [beharrte] auf dem unaufgelösten Widerspruch ohne artikulierte Revolutionsperspektive" (p. 211). But see Reich's second point, that an internal contradiction is the source of development, and his seventh point: evolutionary development turns suddenly into revolution ("Dialektischer Materialismus und Psychoanalyse," pp. 752-753).

²⁹ BFA 4, p. 235; cf. BBA 75, pp. 26-27. For a version of the poem that does not contain this change, see BFA 14, p. 207 and BBA 259, pp. 102-103.

³⁰ "Dialektischer Materialismus und Psychoanalyse," p. 753.

‘Better to Live Usefully Than to Die Heroically’: Brecht’s Rejection of Martyrdom

This essay deals with Brecht’s attitude toward readiness to sacrifice oneself in battle for socialism. In contrast to religious or bourgeois-idealistic transfigurations of gloriously perishing martyrs, Brecht, instead of putting the accent on blind faith or even senseless heroism, always highlighted the necessary principle of usefulness in regard to social progress. His protagonists are therefore neither saints nor Marquis-Posa-figures, but rather figures who act appropriately in situations of conflict in order to serve the “third cause” which endows all human efforts with societal significance.

Dieser Aufsatz setzt sich mit Brechts Einstellung zur Todesbereitschaft im Kampf um den Sozialismus auseinander. Im Gegensatz zu religiösen oder bürgerlich-idealistischen Verklärungen glorreich untergehender Märtyrer hat Brecht in seinen Werken auch in diesem Punkt stets das für den gesellschaftlichen Fortschritt notwendige Nützlichkeitsprinzip hervorgehoben, statt den Akzent auf eine blinde Gläubigkeit oder gar ein sinnloses Heldentum zu legen. Seine Protagonisten sind daher keine Heiligen oder Marquis-Posa-Figuren, sondern eher Gestalten, die sich in den jeweiligen Konfliktsituationen stets “situativ” verhalten, um damit der “dritten Sache” zu dienen, die allen menschlichen Verhaltensweisen einen gesamtgesellschaftlichen Sinn verleiht.

„Lieber nützlich leben als heroisch sterben“: Brechts Märtyrerphobie

Jost Hermand

Brechts Verhältnis zum Tod hat viele Aspekte. Die unzähligen Menschenopfer in den zwei Weltkriegen, das Morden und Töten im revolutionären Kampf gegen feudalabsolutistische, pseudodemokratische oder faschistische Diktaturen, die Angst vor dem alles Leben auslöschenden Einsatz US-amerikanischer Atombomben, die Entlarvung der geschickt instrumentalisierten Todesfurcht innerhalb vieler Religionen, vor allem der des Christentums, aber auch die Trauer über den Verlust eines geliebten Menschen oder gar die Einsicht in das eigene Sterben als des unausweichlichen Endes eines jeden Lebens: all das (und noch wesentlich mehr) hat in seinen literarischen Werken sowie anderen von ihm hinterlassenen Lebenszeugnissen—ob nun in Briefen, dem *Arbeitsjournal*, den Aufzeichnungen von Gesprächen oder in jenen Anekdoten, die später in seinem Umkreis kursierten—einen eindrucksvollen, ja zum Teil unvergeßlichen Niederschlag gefunden. Aus der Fülle dieser Themen sollen im Folgenden lediglich Brechts Äußerungen über die Kämpfe um die Durchsetzung des Sozialismus herausgegriffen werden, die ihn zwangsläufig mit der in solchen Situationen auftauchenden Gewaltfrage und damit dem Problem des Tötens oder Getötetwerdens konfrontierten.

Eine „konkrete“ Basis erhielten die meisten dieser Fragestellungen für Brecht erst nach dem Beginn seiner marxistischen Studien, dem Schock, den ihm im Mai 1928 der Berliner Blutsonntag versetzte, bei dem die Polizei über 20 demonstrierende Arbeiter niederschloß, dem Beginn der Weltwirtschaftskrise im Oktober 1929 sowie den berühmt-berüchtigten Septemberwahlen des Jahres 1930, als—nach einem brutal geführten Wahlkampf—die Zahl der Reichstagsmandate der NSDAP von 12 auf 107 anstieg.¹ Durch alle diese Ereignisse wurde ihm immer klarer, daß es nicht mehr ausreichte, gegen die zusehends nach rechts abdriftende Herrschaftsbourgeoisie der Industriellen sowie die von Hitler angeführten braunen Marschkolonnen der SA mit zynischen Witzeleien oder individuellen Empörergesten à la Kurt Tucholsky aufzumucken, sondern daß man der chauvinistischen Aggressivität derartiger Gruppierungen lediglich mit der kollektiven Gewalt einer zum Endkampf um die Macht entschlossenen linken Volkspartei entgegenzutreten könne. Und für eine solche Aufgabe schien ihm—wie vielen früheren Linksliberalen, Anarchisten oder sogenannten Sachlizisten seiner Herkunft—nach 1929/30 nur noch die KPD geeignet, die sich, im Unterschied zur SPD, den Nationalsozialisten gegenüber nicht mit einer abwiegelnden Hinhaltetaktik begnügte, sondern sowohl in ihren theoretischen Erklärungen als auch in ihrem politischen Aktionismus eine unerschrockene Kampfposition bezog.

Während Brecht bis dahin den Lebenskampf im Dickicht der modernen Großstädte weitgehend als eine anarcho-darwinistische Auseinandersetzung „aller gegen alle“ empfunden und in seinen Dramen auf veristisch-zynische Weise dargestellt hatte, um der selbstgefälligen

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*

Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

Bourgeoisie wenigstens im Theater eine Reihe mehr oder minder verletzender Schocks zu versetzen, sah er jetzt ein, daß aufreizend gemeinte *Dreigroschenoper*- oder *Mahagonny*-Songs wie „Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm“ (BFA I, 447) oder „So wie man sich bettet, so liegt man“ (BFA I, 564) nicht genügten, um die politischen und sozioökonomischen Machtpositionen dieser Klasse ernsthaft in Frage zu stellen.² Solche Sprüche irritierten diese Klasse nicht im geringsten. Im Gegenteil, die Vertreter und Vertreterinnen dieser Bevölkerungsschichten fühlten sich von ihnen lediglich angenehm gekitzelt und fuhren ungestört fort, ihre ausbeuterischen Geschäfte zu betreiben und diese ideologisch mit einer Art „Börsenhumanismus“ zu verbrämen, wenn nicht gar zu den großsprecherischen Nationalsozialisten überzulaufen. Um mitzuhelfen, an dieser Situation etwas zu ändern, hielt es Brecht daher plötzlich für nötig, sich ab 1903 wegen des durchschlagenden Erfolgs seiner *Dreigroschenoper* beim saturierten Bürgertum der späten Weimarer Republik, der ihm in politischer Hinsicht immer bedenklicher vorkam, nach einem neuen Publikum Ausschau zu halten. Und das sah er in der damaligen Situation zusehends im Proletariat, also einer Klasse kampftenschlossener „Weltveränderer,“ wie er damals noch hoffte. Statt sich im Theater weiter an dem üblichen „Rauschgifthandel“ zu beteiligen (BFA XXVI, 441), durch den sogar kritisch gemeinte Dramen im Rahmen der allgemeinen Unterhaltungsindustrie zu gesellschaftlich nichts bewirkenden Kassenschlagern wurden, strebte deshalb Brecht zwischen 1930 und 1933 danach, in seinen neugeschriebenen Werken jede sozialpolitische Unverbindlichkeit wie auch alle pseudodramatischen Melismen so weit wie möglich auszuschalten. Von nun an ging es ihm vornehmlich darum, sein Publikum in ein Publikum kritisch Lernender zu verwandeln, das aus den gestisch dargestellten Szenen die nötigen gesellschaftsverändernden Schlüsse ziehen sollte, um mit gestärktem Mut den unausweichlichen Endkampf gegen den Faschismus antreten zu können. Und das verstrickte ihn notwendig in Problemstellungen wie Gewaltanwendung, Parteidisziplin, Opferbereitschaft sowie revolutionären Umsturz, die stets die Gefahr des eigenen Getötetwerdens oder die mögliche Zwangssituation des Tötens anderer Menschen in sich einschließen.

Daß Brecht—angesichts der sich verschärfenden innenpolitischen Auseinandersetzungen gegen Ende der Weimarer Republik—auch in dieser Hinsicht vor der Darstellung möglichst krasser Grenzsituationen nicht zurückschreckte, ist bekannt. Wohl das berühmteste Beispiel, ja das eigentliche Durchbruchswerk zu dieser Gesinnung ist sein Lehrstück *Die Maßnahme*, das er im Frühjahr 1930 in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten roter Kampfmusik Hanns Eisler schrieb.³ In ihm geht es um vier leninistisch geschulte Berufsrevolutionäre, die in einer höchst prekären Notsituation keineswegs zögern, einen ihrer Genossen zu töten und dann in eine Kalkgrube zu werfen, damit keine Spur von ihm übrig bleibt, welche sie ihren Feinden verraten könnte. Von einem parteiamtlichen Kontrollchor über die grausame Notwendigkeit dieser Handlung befragt, antworten die vier Agitatoren bei einem späteren Verhör wie mit einer Stimme (BFA III, 124):

sie Johannes Untergang in ein religiöses Martyrium erklären, um damit die Proletarier nicht zur Erkenntnis ihrer eigenen Lage kommen zu lassen. Während es in der *Maßnahme* um leninistisch geschulte Agitatoren und in der *Mutter* um kampfbereite Arbeiter ging, steht also in der *Heiligen Johanna* zwar gegen Ende eine mit der Sache des Proletariats sympathisierende, aber letztlich unentschiedene Bürgerliche im Mittelpunkt, womit Brecht 1932 darstellen wollte, daß es in extremen Situationen des Klassenkampfes keine angeblich „liberalen“ Zwischenpositionen mehr gibt, sondern man sich entweder auf der einen oder auf der anderen Seite der Barrikade engagieren muß.

Eine solche Einstellung zwang auch Brecht selber, seine eigene, ihm durch sein Herkommen mitgegebene Klassenposition schärfer als bisher zu überdenken. Schließlich war er kein Prolet wie der junge Pawel Wlassow in der *Mutter*, sondern stammte aus derselben Klasse wie seine Johanna Dark in der *Heiligen Johanna* und bemühte sich wie sie—wenn auch ohne religiöse Skrupel—seinen Platz in den Reihen der proletarischen Kämpfer und Kämpferinnen gegen die ausbeuterischen Machenschaften der führenden Repräsentanten der herrschenden Klasse zu finden. Allerdings blieb er sich dabei seines „Bürgertums“ stets bewußt. Er wußte, daß er im Kampf um die Durchsetzung des Sozialismus als zukünftiger Staatsform ebenfalls nur ein Sympathisant der Arbeiterklasse und kein wirklicher Proletarier war. Doch diese Einsicht empfand er zugleich als Verpflichtung, sich mit seiner Kenntnis der Lehren des Marxismus-Leninismus sowie seiner dichterischen Begabung an diesem Kampf auf eine möglichst aktive Weise zu beteiligen. Und zwar tat er dies als Vertreter eines „eingreifenden Denkens“ (BFA XXI, 267), dem es vor allem darum ging, keinen Gedanken an das „Unänderbare“ (BFA XIV, 154) zu verschwenden, um sich ganz auf das Veränderbare konzentrieren zu können. Was ihn daher seit 1930 mehr und mehr beschäftigte, war allein das konkret zu Verwirklichende, das unter den gegebenen Umständen Mögliche, kurzum: das Nützliche, das eine geeinte Arbeiterschaft den Herrschenden kämpferisch abtrotzen müsse. Und zwar wollte Brecht hierbei eher die Rolle eines um die Schwierigkeit eines solchen Kampfes Wissenden als die Rolle eines unmittelbar Kämpfenden spielen. Worum er sich demzufolge bemühte, war der Versuch, als „Verräter“ seiner Klasse, wie er später erklärte (BFA XII, 84), die sogenannten Niedriggeborenen mit den demagogischen Taktiken der herrschenden Ausbeuterschicht und ihrer parlamentarischen Handlanger vertraut zu machen, um sich damit im anstehenden Endkampf zwischen den Kommunisten und den Hitleristen als ein politästhetisch nützlicher Verbündeter des nach wie vor unterdrückten Proletariats zu erweisen.⁶

Allerdings sah er in den Jahren 1931/32 zusehends ein, daß bei diesem Kampf die Kommunisten nicht unbedingt die Sieger sein würden, sondern daß es galt, sich auf eine wesentlich längere Kampfzeit und auch auf mögliche Rückschläge einzustellen. Daher begrüßte er zwar die revolutionäre Gewalt, verwarf jedoch jedes sinnlose Martyrium, dem viele bürgerliche Idealisten im Sinne der Schillerschen Dramenhelden in ihren bekenntnishaften Proklamationen immer wieder einen trügerischen

Heiligenschein verliehen hatten. Aus diesem Grunde befürwortete er in seinen Gedichten und anekdotischen Kalendergeschichten mehrfach die Einsicht, daß man sich in Zeiten der Unterdrückung oder gar der Niederlage zeitweilig den neuen Umständen durchaus anpassen müsse, um so den sozialrevolutionären Funken auch unter der scheinbar verglühenden Asche zu erhalten, statt sich im Gefolge des gern zitierten Marquis Posa mit heroisch aufspielender Geste einfach von den jeweiligen Machthabern liquidieren zu lassen. „Ich habe kein Rückgrat zum Zerschlagen,“ erklärt dementsprechend sein Herr Keuner als phrasenloser Realist zu diesem Zeitpunkt, „gerade ich muß länger leben als die Gewalt“ (BFA XVIII, 13).

Diese Haltung sollte Brecht in den langen Exiljahren nach dem 30. Januar 1933 sehr zugute kommen, als viele der ehemals „Mutigen“ nur noch „mutig genug“ waren, ihr eigenes „Leben zu retten,“ wie es in einem Gedicht dieser Jahre heißt (BFA XIV, 326). Er hielt zwar weiterhin—trotz der beschämenden Niederlage des deutschen Proletariats—hartnäckig an der von den Verfechtern der Einheitsfront aufgestellten Parole fest: „Es kann die Befreiung der Arbeiter nur / Das Werk der Arbeiter sein“ (BFA XII, 26), richtete sich aber zugleich darauf ein, mit welchen Mitteln er sich als bürgerlicher Sympatisant der Exil-KPD unter den gewandelten Umständen an dieser „Befreiung“ beteiligen könne. Die schärfsten, selbst den Tod nicht scheuenden Sentenzen finden sich in den folgenden Jahren vor allem in seinem mit Hanns Eisler zusammengestellten Band *Lieder Gedichte Chöre*, der 1934 in Paris erschien, und dann in den von Margarete Steffin, seiner „kleinen Lehrerin aus der Arbeiterschaft“ (BFA XV, 43), angeordneten *Svendborger Gedichten* von 1939.⁷ In ihnen ertönt weiterhin das *Lob des Revolutionärs*, der auch in Zeiten der „Unterdrückung“ den Kampf der Unterdrückten „organisiert“ (BFA XI, 237), ja sich sogar nicht fürchtet, von den Herrschenden an die Wand gestellt und erschossen zu werden. Selbst der „kranke Kommunist“ wird in diesen Gedichten aufgefordert, sich „baldmöglichst“ wieder den kämpfenden Genossen anzuschließen (BFA XII, 54), während alle, die in den Zeiten des Kampfes „zu Hause bleiben,“ als Verräter geschmäht werden, weil sie durch eine solche Haltung letztlich der „Sache des Feindes“ dienen (BFA XIV, 217). Zusammenfassend heißt es dementsprechend in seiner *Kantate zu Lenins Todestag* (BFA XII, 58f.):

Die Schwachen kämpfen nicht. Die Stärkeren
Kämpfen vielleicht eine Stunde lang.
Die noch stärker sind, kämpfen viele Jahre. Aber
Die Stärksten kämpfen ihr Leben lang. Diese
Sind unentbehrlich.

All das sind zweifellos „goldene Worte.“ Aber wie situierte sich denn Brecht selber, der als Person eher vorsichtig sondierend war, in diesem möglicherweise tödlichen Kampfe? Schließlich war er, wie gesagt, weder ein Prolet noch ein eingeschriebener Parteigenosse, sondern lediglich ein bürgerlicher Gesinnungsgenosse der von den Nationalsozialisten ausgebeuteten und zum welterobernden Kriegsdienst eingespannten

deutschen Arbeiterklasse, der sich obendrein im skandinavischen Exil in einer höchst isolierten Situation befand und zugleich von dem mangelnden Widerstandswillen der deutschen Arbeiterschaft zutiefst enttäuscht war. Im Sinne seiner *Maßnahme* und seiner *Keuner-Geschichten* stellte er sich demzufolge auf einen langen Kampf ein, in dem es Phasen der Niederlage, der von den äußeren Umständen gebotenen Anpassung, aber auch der Hoffnung auf mögliche Siege geben würde.

Gehen wir dafür auf einige Beispiele ein. Wohl am bekanntesten für diese Haltung ist Brechts Drama *Leben des Galilei*. In der Fassung von 1938/39 entscheidet sich sein Protagonist angesichts der ihm angedrohten Folter, deren Auswirkungen ihm als Physiker nur allzu vertraut sind, lieber seine revolutionären astronomischen Einsichten vorübergehend zu widerrufen, als sich heroisch malträtiert zu lassen oder gar, wie Giordano Bruno, in den Tod zu gehen. Er widerruft, aber nur, um im Geheimen weiter zu forschen, seine Erkundungen im weit entfernten Amsterdam zu publizieren und damit die Hierarchie des päpstlichen Herrschaftssystems auf seine Weise in Frage zu stellen. Als Zufühgekommener hat Galilei weder eine Partei noch eine bestimmte Gesellschaftsklasse oder gar eine größere Volksbewegung hinter sich. Genau besehen ist er letztlich ein bürgerlicher Außenseiter, der für die kommenden, besseren Zeiten arbeitet. Und damit wurde er ein geeignetes Spiegelbild für Brechts eigene Haltung im skandinavischen Exil, wo für ihn die Zusammenarbeit mit Margarete Steffin der einzige Kontakt mit der deutschen Arbeiterklasse war. Durch sie, die große Verehrerin der Sowjetunion, wurde Brecht immer wieder daran erinnert, daß es im Kampf gegen den Faschismus nicht nur darauf ankomme, auf gutbürgerliche, das heißt liberal-illusionäre Weise gegen jene Mauer von „Geschwätz und Geschmus“ anzurennen, welche die nationalsozialistischen Demagogen aufgerichtet hätten, sondern auch so scharf wie möglich auf die hinter dieser Mauer getätigten „Geschäfte“ hinzuweisen (BFA XXII, 341). Nur ein Schreiben dieser Art, heißt es in seinen Notaten dieser Jahre, habe möglicherweise einen „tödlichen“ Charakter (BFA XXII, 341). Daher wies Brecht immer wieder, wie 1935 in seiner Rede auf dem Pariser Schriftstellerkongreß „Zur Verteidigung der Kultur“ (BFA XXII, 141f.) oder in seiner Schrift „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ von 1939 (BFA XXII, 74f.), auf die zentrale Bedeutung der großbürgerlichen „Eigentumsverhältnisse“ hin. Sich gegen den ihnen zugrunde liegenden ausbeuterischen Charakter auszusprechen, fand er das eigentlich „Kriegerische“ innerhalb des damaligen Kampfes gegen den Faschismus.

Doch auch das waren wiederum nur „goldene Worte,“ denen vorerst jede konkrete Verwirklichungschance fehlte. Wie bewußt sich Brecht dieser Position war, deren Hoffnungen auf Realisierung weitgehend utopisch bleiben mußten, belegen unter anderem seine 1941 in Finnland niedergeschriebenen *Flüchtlingsgespräche*, in denen der bürgerliche Exilant Ziffel erklärt, daß er „alle Tugenden,“ die einen kämpferischen Widerstand erfordern, „satt habe“ und sich daher weigere, ein kämpferischer „Held“ oder gar Märtyrer zu werden. Dementgegen erklärt der Arbeiter Kalle,

wie die Berliner Proleten „ihren“ Marx nannten, ebenso kategorisch, daß im Ankampf gegen den überall siegreich vordringenden Faschismus noch „allerhand nötig sein“ werde, nämlich die „äußerste Tapferkeit, der tiefste Freiheitsdurst, die größte Selbstlosigkeit und der größte Egoismus“ (BFA XVIII, 304). Um diese Antimonie nicht einfach im luftleeren Raum des Ideologischen stehen zu lassen, entschied sich Brecht—je nach Situation—mal für die eine, mal für die andere Haltung. Meist kam er sich dabei wie der alle Märtyrerhaltungen ablehnende bürgerliche Ziffel, das heißt als ein „kritisch zu betrachtender Mitkämpfer,“ vor, wie er am 5. August 1940 seinem *Arbeitsjournal* anvertraute (BFA XVI, 409), der lediglich Worte, aber keine Taten produziere. Immer wieder spürt man, wie Brecht ein schlechtes Gewissen beschlich, sich nicht aktiv an den kriegerischen Auseinandersetzungen dieser Jahre, wie etwa dem Spanischen Bürgerkrieg zu beteiligen. Ja, er—ein „Sohn bürgerlicher Eltern,“ wie er sich gern nannte (BFA XI, 263)—empfand sich manchmal fast wie ein Feigling, der froh war, ein Haus mit „vier Türen“ zu bewohnen, aus dem man nötigenfalls schnell „fliehen“ könne (XII, 83). Als daher Ruth Berlau nach Spanien ging, um sich im Kampf gegen „Caudillo“ Francisco Franco zu engagieren, beschämte ihn das sicher. Deshalb schrieb er 1937, als sie dort war, wenigstens das Stück *Die Gewehre der Frau Carrar*, dessen Titelfigur—nach längerem Zögern—schließlich selbst zum Gewehr greift, um sich mit todesbareitem Mut am Kampf gegen die reaktionäre Falange zu beteiligen. Und durch die Niederschrift solcher Werke glaubte sich Brecht zu diesem Zeitpunkt dann doch berechtigt, in dem Gedicht „Warum soll mein Name genannt werden?“ die Behauptung aufzustellen, daß man in „fernen Zeiten“ auch ihn mit „anderen“ als einen jener „Nützlichen“ rühmen werde, welcher auf seine Weise, nämlich mit tötenden Wörtern gegen die „Unterdrückung gekämpft“ habe (BFA XIV, 320).

Um sich auch auf philosophischer Ebene mit solchen Skrupeln und Widersprüchen auseinanderzusetzen, machte sich Brecht zwischen 1934 und 1940 ständig Notizen zu einem *Buch der Wendungen*, dem er später den Titel *Me-ti* geben wollte. Daß dieses Buch ein Fragment geblieben ist, hat vielerlei Gründe. Seine politischen Grundüberzeugungen in ein absolut schlüssiges System zu bringen, war Brecht in diesen Jahren kaum möglich. Schließlich veränderten sich die politischen Konstellationen zwischen 1934 und 1940 geradezu von Jahr zu Jahr, wenn nicht von Monat zu Monat. Wie sollte er seine Ansichten zum Hitler-Reich, zum Stalinismus, zum Sozialistischen Realismus, zur Volksfrontpolitik, zur Lukács'schen Ästhetik, zu der in Moskau erscheinenden Exilzeitschrift *Das Wort*, zur Appeasementpolitik Eduard Daladiers und Neville Chamberlains, zum Münchner Abkommen und zum Hitler-Stalin-Pakt so ordnen, daß aus diesen Notaten—trotz aller widerstreitenden Tendenzen—dennoch ein logisches Ganzes würde? Um dabei irgendwelchen parteipolitischen Gewaltsamkeiten aus dem Wege zu gehen, entschied er sich von vornherein für ein an die *Keuner-Geschichten* erinnerndes Gemisch aus Sprüchen, Anekdoten, Belehrungen, wie auch Benjaminschen oder Blochschen Denkbildern. Daher ist das Ganze in besten Sinne ein *Buch der Wendungen*, das neben klar ausgesprochenen Maximen auch dem Zweifel genügend Raum läßt.⁸

Dennoch läßt sich—bei genauerer Analyse—hinter dem Ganzen ein mühsam aufrechterhaltenes marxistisches Weltbild erkennen. Was dabei im Hinblick auf die hier behandelten Fragestellungen besonders ins Auge sticht, sind folgende Punkte. Selbstverständlich wird auch in dieser Schrift der den Tod nicht ausschließende Kampf gegen den Kapitalismus gut geheißten. Es sei falsch, erklärt Me-ti, unter ausbeuterischen Verhältnissen das „unzulängliche Leben zu wenig und den Tod zu sehr zu fürchten“ (BFA XVIII, 80). Leider sei eine derartige Haltung nur allzu verbreitet, da unter solchen Verhältnissen die Unterdrückten ständig Angst hätten, Hunger zu erleiden, nicht von Krankheiten geheilt zu werden, sich durch Arbeit zu Tode schinden zu müssen oder im Kriege für ihre im Wohlstand lebenden Herren an der Front zu verrecken (BFA XVIII, 90). Es sei daher äußerst wichtig, den Unterdrückten, wie auch den bis zur Bewußlosigkeit Manipulierten ihre Todesfurcht auszutreiben und an ihren Egoismus zu appellieren, mit anderen Worten: sich endlich ein genußreiches Leben auszumalen und dafür in die Schranken zu treten. Auf die Frage: „Wenn man nach Genuß strebt, wie soll man da kämpfen?“ antwortet daher Me-ti lediglich: „Wenn man nicht nach Genuß strebt, nicht das Beste aus dem Bestehenden herausholen will und nicht die beste Lage einnehmen will, warum sollte man da kämpfen?“ (BFA XVIII, 177) Eigenliebe findet daher Me-ti durchaus angebracht, falls „sie sich nicht gegen andere“ als die Unterdrücker der Eigenliebe richtet (BFA XVIII, 72). Infolgedessen hält Me-ti—im Sinne seiner an Bloch gemahnenden „Vorschein“-Ansichten—nur einen Staat für gerechtfertigt, „in dem der, welcher für sich selber sorgt, zugleich für das Gemeinwesen sorgt“ (BFA XVIII, 68), wo also „zwischen dem Nutzen des Einzelnen und dem Nutzen der Allgemeinheit kein Unterschied ist“ (BFA XVIII, 129). Nur dann werde es möglich sein, heißt es abschließend, endlich von jener „dritten Sache“ zu sprechen, von der man unter kapitalistischen Verhältnissen nur frustriert oder aufmüßig träumen könne (BFA XVIII, 173). Also müsse es weiterhin „Kämpfer“ geben, belehrt Me-ti seine Schüler mehrfach. Und zwar dürften diese Kämpfer selbst das Töten und Getötetwerden keineswegs fürchten. Unter Berufung auf Marx und Engels heißt es in diesem Zusammenhang: „Die Klassiker stellten keine Satzungen auf, welche das Töten verboten. Sie waren die mitleidigsten aller Menschen, aber sie sahen Feinde der Menschheit vor sich, die durch Überredung nicht zu besiegen waren. Das ganze Sinnen der Klassiker war darauf gerichtet, solche Verhältnisse zu schaffen, daß das Töten niemandem mehr Nutzen bringen konnte. Sie kämpften gegen die Gewalt, die zuschlägt, und gegen die Gewalt, die Bewegungen hindert. Sie zögerten nicht, der Gewalt die Gewalt entgegenzustellen“ (BFA XVIII, 159). Demzufolge erklärt Me-ti schließlich: „Freiheitsliebe, Gerechtigkeitssinn, Tapferkeit, Unbestechlichkeit, Aufopferung, Disziplin, all das ist nötig, um ein Land umzuformen, daß, um zu leben, keine besonderen Tugenden mehr nötig sind. Man kann sagen, daß es ja gerade die elenden Zustände sind, welche solche Extraanstrengungen nötig machen“ (BFA XVIII, 150). In diesem Sinne ermahnt Me-ti die ihm Zuhörenden, nicht davor zurückzuschrecken, ihr „schlechtes Leben zu riskieren, um ein besseres zu gewinnen,“ allerdings ohne dabei, wie es im Sinne von Brechts Märtyrerphobie einschränkend heißt, mit heroischer Blindheit „den sicheren Tod aufzusuchen“ (BFA XVIII, 154).

Wie immer gab sich Brecht bei all diesen Äußerungen die größte Mühe, sich zwar entschieden, aber nicht allzu harsch oder doktrinär auszudrücken. Ständig versuchte er, sich den Anschein der Besonnenheit, ja, den einer positiv gestimmten Besorgnis zu geben, um so seinen Lesern oder Zuhörern die nötige Zuversicht in den anstehenden Kämpfen einzuflößen. Auch die „Klassiker,“ behauptet dementsprechend Me-ti in diesem Zusammenhang, „lebten in finstersten und blutigsten Zeiten“ und waren doch „die heitersten und zuversichtlichsten Menschen“ (BFA XVIII, 110). Da Brecht jedoch sein skandinavisches Exil 1941 wegen der auch dort siegreich vordringenden Hitler-Armeen verlassen mußte und sich gezwungen sah, durch die ihm inzwischen unheimlich gewordene, wenn nicht gar furchteinflößende UdSSR in die Vereinigten Staaten zu flüchten, verlor er in den folgenden zwei bis drei Jahren etwas von dieser Besonnenheit und Heiterkeit. In Los Angeles, genauer gesagt: in Santa Monica oder Venice, wo er sich wie „Lenin im Prater“ vorkam, sah er plötzlich kaum noch eine Chance, wenigstens mit aufrührerischen Gedichten, Essays oder Theaterstücken in das politische Geschehen einzugreifen. Seine Reaktion darauf, wie etwa in dem „Brief an einen erwachsenen Amerikaner“ oder den sarkastischen *Hollywood-Elegien*, sind bekannt.⁹ Schließlich sah er sich hier—als die Hitler-Armeen noch an allen Fronten im Siegen waren—in die Filmstudios der vielen Traumfabriken des von ihm zutiefst gehaßten Kapitalismus versetzt. Brecht wurde daher zu diesem Zeitpunkt—trotz seines marxistischen Zweckoptimismus—zeitweilig von defätistischen Anwendlungen heimgesucht. Aber er wußte zugleich, daß seine bisherigen „Werke“ seine unerbittlichen „Wächter“ waren und es daher für ihn kein Zurück in ein spießbürgerliches Unbeteiligtsein mehr gab (BFA XV, 95). Er beschwor zwar vorübergehend gewisse sensualistische Genußstimmungen und besang unter anderem jenen chinesischen Glücksgott, der sich immer wieder an den Zuckungen der „Wollust“ erfreut, da es schließlich nach dem Tode, wie es in einem Gedicht dieser Jahre heißt, unterm grünen Rasen nicht mehr viel „Abwechslung“ gebe (BFA XV, 88).

Doch dann raffte sich Brecht wieder auf und schrieb zwischen 1942 und 1944 sein Stück *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, in dem es um die Widerstandskraft des „kleinen Mannes“ gegen die NS-Herrschaft im damaligen Protektorat Böhmen und Mähren geht. Allerdings ist hier vom kämpferischen Elan seiner Werke der mittdreißiger Jahre nicht mehr viel zu spüren. Schon, daß er in diesem Stück einfach vom „kleinen Mann“ spricht, statt wie bisher zwischen kampfbereiten Proletariern und faschistisch verseuchten oder zumindest politisch angepaßten Kleinbürgern einen klaren Trennungstrich zu ziehen, beweist, wie sehr Brecht mittlerweile die Hoffnung auf eine effektive Resistance der deutschen Arbeiterklasse im Sinne der älteren Einheitsfrontideologie von 1933/34 aufgegeben hatte. Was er weiterhin am kleinen Mann „positiv“ fand, war lediglich das „Unpositive“ solcher Menschen, deren Phlegma, Freßlust und andere „niedere Gelüste“ selbst die weitausgreifenden Pläne der größten Diktatoren in Frage stellten (BFA XXVII, 151). Diese Märtyrerphobie wird zwar—im Unterschied zu seinem *Galilei*-Drama—zum Teil ins Komische verfremdet, wirft aber die nicht abzuweisende Frage auf, welche Bevölkerungsschichten in diesem

Drama überhaupt noch als Gegenkräfte zu Hitler fungieren könnten, wenn sich unter den dargestellten Kleinbürgern nicht einmal pikareske Naturen wie Schweyk, geschweige denn ein ewig hungriger Freßsack wie Schweyks Freund Baloun, als brauchbare Widerstandskämpfer, sondern eher aus Opportunisten erweisen.

Und das muß auch Kurt Weill gespürt haben, als er es 1943 ablehnte, die Musik zu diesem Stück zu komponieren. Schließlich ließ sich ein derartiges Drama zu diesem Zeitpunkt, als es unter hohen Menschenopfern noch an allen Fronten gegen die Nazis zu siegen galt, wegen seiner unheroischen Art nicht auf die Bühne bringen. Ja, spätere Brecht-Forscher, wie Herbert Knust, haben sogar die Frage aufgeworfen, ob nicht dieses Stück außer den großen Machthabern auch die „unpolitischen Kleinen,“ die lediglich „ins Wirtshaus zum Essen wollen,“ kritisiere.¹⁰ Doch auf welche Bevölkerungsschichten sollte denn Brecht zu diesem Zeitpunkt überhaupt irgendwelche weiterführenden Hoffnungen setzen? Er, der immer wieder darauf gewartet hatte, daß sich die deutsche Arbeiterklasse doch noch zu einem Widerstand gegen Hitler aufrufen würde, mußte in den letzten zwei bis drei Jahren des Krieges, als sich nach der Schlacht um Stalingrad immer deutlicher abzeichnete, daß die Nazis den Krieg verlieren würden, voller Erbitterung einsehen, wie die deutsche Wehrmacht, und zwar auch das in Uniformen gesteckte Proletariat, trotz gewaltiger Rückschläge an allen Fronten mit einem Heroismus und einer Todesbereitschaft ohnegleichen weiterkämpfte. Und doch vertraute Brecht, der nun einmal sein gesamtes Weltbild nach marxistischen Kriterien eingerichtet hatte, bis Kriegsende mit sozioideologischer Hartnäckigkeit darauf, endlich etwas Hoffnungsstimmendes über den Widerstandsgeist der deutschen Arbeiter zu hören. Dementsprechend notierte er sich am 28. Januar 1945 nach dem Einmarsch der Roten Armee in Schlesien, als würde „er jeden Tag die Meldung über einen Aufstand erwarten,“¹¹ in sein *Arbeitsjournal*: „Immer noch nichts aus Oberschlesien über die Haltung der Arbeiter“ (BFA XXVII, 219). Ja, kurze Zeit später heißt es dort mit gleicher Akzentsetzung: „Schreckliche Zeitungsberichte aus Deutschland. Ruinen und kein Lebenszeichen von den Arbeitern“ (BFA XXVII, 221).

Dennoch gab Brecht auch in der Folgezeit nicht auf, weiterhin im Hinblick auf Deutschland auf einen Sieg des Sozialismus über den Kapitalismus zu hoffen. Aus diesem Grunde ging er—nach seinem betont „unheroischen“ Auftritt vor dem House Un-American Activities Committee, bei dem er wiederum auf jede Marquis Posa-Geste verzichtete—1948 in die Sowjetische Besatzungszone Deutschlands, um sich dort als Stückeschreiber und Theatermacher beim Aufbau einer sozial gerechten und zutiefst friedliebenden Gesellschaftsordnung „nützlich“ zu machen. Wohl wissend, sich damit in die Frontzone des Kalten Krieges zu begeben, schrieb er kurz nach seiner Rückkehr das Stück *Die Tage der Commune*, in dem er darstellte, wie leicht eine Revolution scheitern kann, wenn sie nicht konsequent genug durchgeführt wird, das heißt nicht sofort alle früheren Machthaber mit Gewalt aus ihren Stellen entfernt und statt dessen eine Diktatur des Proletariats errichtet. Irgendwelche „demokratischen

Freiheiten“ beizubehalten, die ja doch nur Freiheiten der Bourgeoisie sein würden, erschien ihm daher immer suspekter.

Was für Brecht in der im Spätherbst 1949 gegründeten DDR auf der Tagesordnung stand, war deshalb stets die „dritte Sache,“ wie er am 2. März 1950 schrieb, hinter der das im bürgerlichen Sinne „Persönliche und Private“ tunlichst zurückzutreten habe. Von jetzt ab gebe es in politmoralischer Hinsicht, durch die jede andere Moral aufgehoben werde, kein „gut“ oder „böse“ mehr, erklärte er im gleichen Zusammenhang, sondern nur noch „nützlich“ oder „unnützlich“ (BFA XXX, 19). Was in erster Linie nottue, behauptete er in diesen Jahren immer wieder, sei in diesem Teil Deutschlands und später auch hoffentlich jenseits der Elbe der Aufbau jener „großen Produktion“ auf sozialistischer Basis, den er schon in den utopischen „Vorschein“-Spekulationen des *Me-ti* anvisiert hatte. Selbst als ihn die Straßenunruhen des 17. Juni 1953 aus diesen Hoffnungen aufscheuchten, ließ er sich in seinem Insistieren auf den weiteren Aufbau des Sozialismus nicht beirren, sondern suchte die Schuld an den Trotzreaktionen der durch die Normerhöhungen überforderten Bauarbeiter in der Stalinallee eher bei sich selber, das heißt als bürgerlicher Gesinnungsgenosse des Proletariats nicht genug wirkungsvolle Aufklärungsarbeit über die Segnungen des kommenden Sozialismus geleistet zu haben. Dementsprechend heißt es in dem Gedicht „Böser Morgen“ in den kurz darauf verfaßten *Buckower Elegien* (BFA XII, 310f.):

Heut nacht im Traum sah ich Finger, auf mich deutend
 Wie auf einen Aussätzigen. Sie waren zerarbeitet und
 Sie waren gebrochen.
 Unwissende! schrie ich
 Schuldbewußt.

Infolgedessen hörte Brecht nicht auf, produktiv zu sein, sich nützlich zu machen, andere zu belehren, ja, sogar ein Stück über einen besonders aktiven Arbeiter anzufangen, das er *Büsching* nannte. Doch viel mehr Zeit war ihm nicht gegeben. Er inszenierte 1954 noch den *Kaukasischen Kreidekreis*, bekam 1955 noch den Stalin-Friedenspreis und erlebte im gleichen Jahr noch den großen Erfolg des Berliner Ensembles bei seinem Gastspiel in Paris. Aber dann erlahmten seine Kräfte. Allerdings nahm Brecht seine letzte Krankheit nicht so leicht wie jener weise An-tse, der beim „Nachdenken über den Tod“ zu dem Schluß kam, wie im *Me-ti* berichtet wird, daß diese Frage zu den „unlösbaren“ gehöre und der sich daher am Tage seines Sterbens mit äußerster Gelassenheit ein paar leichte, das heißt „lösbare“ Algebreaufgaben vorgenommen habe (BFA XVIII, 136). Doch selbst ein Materialist wie Brecht, für den es weder irgendein bewußtseinsauflösendes Nirwana noch eine christliche Auferstehungshoffnung gab, konnte so gelassen sterben. Er glaubte zwar auch, daß dieses Problem unlösbar sei, und behauptete mit geradezu programmatischer Eindeutigkeit, daß er „schon seit geraumer Zeit keine Todesfurcht“ mehr habe, wie es in jenem kryptischen Gedicht heißt, das mit den Zeilen beginnt: „Als ich im weißen

Krankenzimmer der Charité / Aufwachte gegen Morgen“ (BFA XV, 300).¹² Aber er hoffte zugleich, daß—als Zeichen eines kurzen, aber intensiven Weiterlebens—auf seinem Grabstein einmal stehen würde: „Er hat Vorschläge gemacht. Wir / Haben sie angenommen“ (BFA XIV, 191f.). Schließlich war es seine größte Sehnsucht gewesen, von jenen Proletariern, die ihn immer wieder begeistert, aber auch enttäuscht hatten, als ein „nützlicher“ Bündnispartner angesehen zu werden. Einen Grabstein für Brecht hat die DDR selbstverständlich aufgestellt. Aber auf ihm steht nur sein Name und nicht die Zeilen, die er dafür vorgeschlagen hatte. Dennoch ist er für viele Menschen, die sich nicht mit der „schlechten Realität“ der gegenwärtig herrschenden Misere abfinden können, einer der großen „Nützlichen“ geblieben, dessen Ansichten weiterhin einen zitierbaren Charakter haben.

Anmerkungen

¹ Vgl. hierzu allgemein das Kapitel „Die Jahre der Entscheidung“ in Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln* (Berlin: Aufbau, 1986). I, 326-80.

² Alle Zitate mit „BFA“ beziehen sich auf: Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin/ Weimar und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1987-2000).

³ Vgl. meinen Aufsatz „Unvorhersehbare Folgen: Die drei Eislers und Brechts Maßnahme,“ in *Brecht Yearbook* 30 (2005), S. 363-80.

⁴ Alfred Kurella, „Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln“ in *Literatur der Weltrevolution* [Moskau] 4 (1931), S. 100-04.

⁵ Zit. in Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*, in *Versuche*, 4 (Berlin: Kiepenheuer, 1931), S. 361.

⁶ Vgl. hierzu demnächst meinen Aufsatz „Thomas Mann und Bertolt Brecht: Repräsentant und Verräter der bürgerlichen Klasse,“ in *Zeitschrift für Geistesgeschichte* (2007), H. 3.

⁷ Vgl. auch meinen Aufsatz „Brechts Hitler-Satiren“ in *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*, Hg. Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann und Thorsten Unger (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002), S. 153-68.

⁸ Vgl. hierzu das Nachwort von Werner Mittenzwei zu der von ihm herausgegebenen *Metti*-Ausgabe (Berlin: Aufbau, 1975), S. 182-234.

⁹ Vgl. den Aufsatz von 1978 über die „Hollywood-Elegien“ in meinem Buch „*Das Ewig-Bürgerliche widert mich an*“: *Brecht-Aufsätze* (Berlin: Theater der Zeit, 2002), S. 172-77.

¹⁰ Vgl. Herbert Knust „Brechts braver Soldat Schweyk,“ in *Publications of the Modern Language Association* 88 (1973), S. 219-32, hier 226.

¹¹ Vgl. Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht* (wie Anm. 1), II, 141.

¹² Vgl. hierzu den Aufsatz von Gerlinde Wellmann-Bretzigheimer „Brechts Gedicht ‚Als ich im weißen Krankenzimmer der Charité: Die Hilfe des Sozialismus bei der Überwindung der Todesfurcht.‘“ In: *Brecht-Jahrbuch* (1977), S. 30-51.

**Image not
available**

due to copyright
restrictions

Brecht in Berlin-Weissensee

**“But a Broken Spirit Drieth the Bones” (Proverbs 17:22)—
Brecht on Torture**

Brecht defended the possible use of torture in his essay “About the Moscow Trials.” At the same time he seems to have preferred avoiding a discussion of this topic in order to avoid making it a divisive issue for a possible popular front against Hitler. A comparison with other statements on this topic in his plays, poems, letters, and essays indicates that while in the 1930s Brecht for tactical reasons defended torture in the case of the Soviet Union and otherwise avoided the topic as much as possible, after Hitler’s defeat and Stalin’s consolidation of power he regretted this tactical maneuver and seems to have come to the conclusion that under any historical circumstances open debate is better than silencing the opposition.

In seinem Aufsatz “Über die Moskauer Prozesse” verteidigt Brecht den möglichen Gebrauch von Folter. Andererseits scheint er zu dieser Zeit eine Diskussion dieses Themas so weit wie möglich vermeiden zu wollen, um durch dieses heikle Thema nicht die Möglichkeit einer Volksfront gegen Hitler zunichte zu machen. Ein Vergleich mit anderen Äusserungen Brechts zu diesem Thema zeigt, dass seine Einstellung in den 30er Jahren ein taktisches Manöver war, das er nach der Konsolidierung von Stalins Macht nach Hitlers Niederlage als Fehler sah. Aus der Sicht der DDR der frühen 50er Jahre scheint ihm eine offene Debatte unter allen historischen Bedingungen notwendiger zu sein als die Ruhigstellung der Opposition aus kurzfristigen taktischen Überlegungen.

“Des Geist aber gebrochen ist, dem verdorren die Gebeine”—Brechts Haltung zu Folter

Friedemann Weidauer

Folter, wegen der grossen Nachfrage wieder im Angebot! Und nicht nur in finsternen Diktaturen sondern auch in westlichen Demokratien, die eigentlich auf die Menschenrechte eingeschworen sein sollten. Der Präsident, unter dem als Oberbefehlshaber die Atmosphäre entstand, in der die Verbrechen von Abu Ghraib möglich wurden und dessen FBI auch jüngst wieder Teile der Genfer Konventionen für sich selbst ungültig erklärt, musste vor zwei Jahren keine Angst haben, dass dies zum Wahlkampfthema würde, es kümmerte ja niemand, offensichtlich auch nicht seinen demokratischen Herausforderer Al Gore, ich nehme an, Umfragen zeigten ihm, dass er mit diesem Thema beim amerikanischen Publikum nicht punkten kann. Dieselbe Logik, durch die auch Verletzungen des Datenschutzes und der Privatsphäre an der Mehrheit spurlos abperlen (“Warum sollte mich das stören, wenn ich nichts zu verbergen habe?”) scheint es zu erlauben auch die Folter auf die leichte Schulter zu nehmen: Nur “die Bösen” müssen ja vor ihr Angst haben. Folter ist Teil der Logik totalitärer Systeme und von Systemen mit totalitären Tendenzen. Wenn die Welt eingeteilt ist in die, die die “Freiheit” lieben und in die “Feinde der Freiheit,” hat man das politische Klima geschaffen, in der die Inquisition wieder zur Blüte kommen kann. Die Pläne des Teufels und der “Bösen” lassen sich nicht mit der Ratio sondern nur mit Exorzismus vereiteln. Noch muss die bürgerliche Gesellschaft jedoch zumindest den Schein aufrecht erhalten, dass die Menschenrechte gewahrt werden, und deshalb verheddert sie sich in komplizierten Argumentationsweisen, die Folter im Prinzip verurteilen, aber trotzdem ein Hintertürchen offen lassen—man kann ja nie wissen. Zu ihrem Glück machen sich nur wenige die Mühe, diese Argumentationsweise im Detail zu hinterfragen.

Staaten, die sich auf die Lehren des Marxismus-Leninismus in seiner dogmatischen Form beriefen, hatten dieses Problem eigentlich nicht, da für sie die Folter in der Logik der Diktatur des Proletariats lag. Zusammenfassend könnte man sagen, dass das Bürgertum sich sehr wohl auf die Menschenrechte im Kampf gegen den Feudalismus berufen musste, um ihm gegenüber seine Ansprüche geltend zu machen, wie aber auch alle anderen Erscheinungen des Überbaus wurden sie dann in der Hand des Bürgertums als herrschender Klasse zum Mittel dieser Herrschaft. Menschenrechte sind also in der Diktatur des Proletariats ein ähnlicher Luxus wie die bürgerliche Moral, den man sich im Kampf um den Erhalt der Macht im Klassenkampf nicht leisten kann. Allerdings wäre eine Debatte über dieses Thema im Europa der 30er Jahre auch den Anhängern des Marxismus-Leninismus sehr ungelegen gekommen, da man sich ja zumindest teilweise noch Hoffnungen auf ein Bündnis mit den Bürgerlichen gegen den Faschismus machte, die man mit einem öffentlichen Bekenntnis zu dieser Doktrin jedoch sofort hätte begraben können. Nichtsdestotrotz ist Folter für einen orthodoxen Marxisten keine moralische Angelegenheit,

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

genauso wenig wie Ausbeutung eine Frage der Moral ist, sondern einfach ein Effekt des jeweiligen Kräfteverhältnisses im Klassenkampf. Die Geschichte ist die Geschichte des Klassenkampfes und dieser fällt nicht unter die Genfer Konvention. Die Klasse, die die Macht hat, benützt alle Mittel, die ihr zur Verfügung stehen, um die Macht zu erhalten, es wäre nur Ausdruck der Schwäche, dieses Mittel aus der Hand zu geben, wenn es der Erhaltung der Macht gegen den Klassenfeind dienen kann. Darüberhinaus könnte der orthodoxe Marxist anführen, dass in seiner Theorie die Einschätzung des Verlaufs der Geschichte zur Wissenschaft geworden ist, wenn man sich also über den Gang der Geschichte im Klaren ist, gibt es eigentlich keinen Grund, nicht alle Mittel einzusetzen, um diesen Gang zu beschleunigen und so der Entfaltung der historischen Notwendigkeit etwas nachzuhelfen. Das ist (man könnte sagen, leider) Bertolt Brechts offizielle Haltung in den 30er Jahren zu den Moskauer Prozessen der Jahre 1936-38 und auch die Haltung der meisten Marxisten leninistisch-stalinistischer Prägung in dieser Zeit. Darauf daß es zu dieser Haltung im Marxismus eine Alternative gibt, die dann später auch Brecht attraktiver erscheinen sollte, wird weiter unten die Sprache kommen.

Was ich hier zunächst gerne zeigen würde, ist, dass Brecht aus taktischen Gründen alles versuchte, um eine Debatte unter der Linken über die Vorgänge in Moskau zu verhindern, dass er aber andererseits seine eigenen Zweifel über diese Prozesse direkt unter unseren Augen versteckt hat, nämlich in seinem Stück *Leben des Galileo*. Die Analogie zwischen den Moskauer Prozessen und Galileos Erscheinen vor der Inquisition kommt in der Folgerung klar zum Ausdruck, die Andrea aus Galileos Widerruf seiner eigenen Lehren zieht: Manchmal muss sich die Wahrheit im Untergrund verstecken, um am Leben zu bleiben: "You hid the truth from the enemy. In your dealings with the Inquisition, you simply made use of the common sense you brought to physics,"(5/178)¹ den gleichen gesunden Menschenverstand, den die Marxisten zur Geschichtswissenschaft beigetragen haben, könnte man ergänzen, und den die Angeklagten in Moskau auf ihre Situation angewandt haben.

Da dieser meiner Meinung nach offensichtliche Zusammenhang in der Forschung zu Brechts Werk nie diskutiert wurde, muss ich hier zunächst Brechts Denken in diesen Jahren rekonstruieren, um meine Behauptung abzusichern, dass eine solche Verbindung besteht. Vor allem muss sichergestellt werden, dass Brecht selbst diesen Zusammenhang gesehen hat. Weiterhin muss gezeigt werden, dass die Moskauer Prozesse der Inquisition im Stück ähneln und Galileo den Angeklagten in diesen Prozessen, und dass Brecht es für nötig hielt, die Wahrheit, die die Angeklagten vertraten, in ihrem Versteck zu behalten, wie Galileo es in den Augen Andreas tat. Darüberhinaus muss klargestellt werden, ob und wie diese Wahrheit im Widerspruch zu stalinistischen Positionen in dieser Zeit stand. Schliesslich muss klar werden, dass Brechts öffentlich geäußerte Zustimmung zu den Moskauer Prozessen ein taktisches Manöver war, um eine Debatte zu verhindern, die die Position der Sowietunion im Kampf gegen den Faschismus geschwächt hätte, aber dass dieses taktische Zustimmung nicht bedeutet, dass er im Einklang mit stalinistischen Doktrinen war.

Es gibt eine Reihe von Indizien für den Zusammenhang zwischen dem Stück *Leben des Galileo* und Brechts Bemühungen, sich über die Vorgänge in Moskau eine Meinung zu bilden, eine direkte Äusserung des Autors diesbezüglich gibt es allerdings nicht. Wir finden zunächst Einträge in Brechts *Journalen*, die diese beiden Gedankenwelten verbinden. Dem Eintrag „‘Leben des Galilei’ abgeschlossen“ vom 23. November 1938 folgt auf dem Fuss ein Eintrag vom Januar 1939 mit Kommentaren zu den Vorgängen in Moskau: „Auch Kolzow verhaftet in Moskau. Meine letzte russische Verbindung mit drüben. Niemand weiss etwas von Tretjakow, der ‘japanischer Spion’ sein soll. Niemand etwas von der Neher, die in Prag im Auftrag ihres Mannes trotzistische Geschäfte abgewickelt haben soll.“(26/326) Im selben Eintrag heisst es später zur Situation in der Sowjetunion: „Literatur und Kunst scheinen beschissen, die politische Theorie auf dem Hund.“ Aber trotz dieser ernüchternden Einschätzung schliesst der Eintrag mit einem taktischen Ratschlag, wie man sich in dieser Situation öffentlich äussern sollte: „Für die Marxisten ausserhalb ergibt sich ungefähr die Stellung wie die Marxens zur deutschen Sozialdemokratie. Positiv kritisch.“(26/327) Mit anderen Worten, auch in Ablehnung dessen, was in der Sowjetunion geschieht, heisst es nach aussen hin Solidarität zu wahren, oder in Anlehnung an Andreas Worte aus dem *Galilei*, noch ist nicht die richtige Zeit, die Wahrheit ans Licht zu lassen.

Das andere Indiz, das die Prozesse mit dem Stück in Verbindung bringt, ist die Rolle Georgi Dimitroffs in seiner Rolle als Angeklagter im Reichstagsbrandprozess im Jahr 1933, die Brecht als Modell zur Strukturierung des Stücks diente, ein „Präzedenzfall, an dem kämpferisches Verhalten unter einer Diktatur demonstriert werden kann.“(5/333f.) Dimitroff benutzte das Galilei-Zitat „Und sie bewegt sich doch“ in seiner Auseinandersetzung mit denen, die über ihn zu Gericht sass, und stellt damit die wichtige Verbindung zwischen den Naturwissenschaften und der politischen Analyse dieses Moments in der Geschichte her. Das historische Wissen, das Dimitroff besitzt, ist dasselbe, das Galilei vom Universum hat. Es liegt auf der Hand, dass Brecht über politische Prozesse wie diesen oder den Moskauer genauso dachte wie über die Verhöre der Naturwissenschaftler. Genauso wie Galileos Verhalten vor der Inquisition entweder als Versuch interpretiert werden kann, die Wahrheit im Untergrund am Leben zu halten, oder als zeitweilige Niederlage der Wahrheit, wenn ihr die Instrumente der Folter gezeigt werden, so mussten die Moskauer Prozesse und die Geständnisse der Angeklagten für Brecht entweder wie ein taktisches Manöver ausgesehen haben, um der Wahrheit die Möglichkeit einer Rückkehr zu bewahren oder als zeitweilige Niederlage im Angesicht stalinistischer Unterdrückung. Wenn ich später zu Brechts Bemerkungen im *Buch der Wendungen* komme, sollte klar werden, dass Brecht diese Wahrheit in der Stimme To-Tsis, also Trotzki, verkörpert sah.

Genauso wichtig wie dieser Umstand ist die Tatsache, dass es Georgi Dimitroff war, an den sich Brecht auch wendet, als er versuchte herauszubekommen, was mit seinen Freunden in der Sowjetunion passiert war. Gegen Jahresende 1938 schreibt er an Dimitroff, der mittlerweile

Generalsekretär der Komintern geworden war: Aufgrund seines Rufs "als unerschütterlicher Freund der Soviet Union" wendet Brecht sich an ihn, um mehr über das Schicksal seiner Freunde zu erfahren und rät ihm, für diese Art von Anfragen eine Auskunftsstelle einzurichten, da man "seinen Feinden jede Handhabe zur Verbreitung von Gerüchten über unhumanes Verhalten aus der Hand schlagen muss."(29/124f.) Er fügt allerdings noch hinzu: "Sollten Sie der Meinung sein, daß jede, auch die knappste Auskunft diesen Kampf [gegen Spionage und Sabotage] schädigen würde, so würde es sich politisch lohnen, diese Meinung durch geeignete Beispiele zu belegen."(29/125) Mit anderen Worten, Dimitroff soll ihm entweder etwas über das Schicksal seiner Freunde sagen, oder ihm erklären, warum das der Sowjetunion schaden könnte. Es kann Brecht nicht entgangen sein, dass er hier in den unterwürfigen Ton der Figuren seines Stücks verfällt, die vor Papst und Gross-Inquisitor zittern. Im *Buch der Wendungen* stellt Brecht dieses Verhalten der Sowjetunion in den Abschnitten über "Die Prozesse des Ni-en" alias Stalin zur Debatte: "Durch den beweislosen Prozeß hat er dem Volk geschadet. Er hätte es lehren müssen, Beweise zu verlangen, und das besonders von ihm, dem im allgemeinen so Nützlichen."(18/169) In diesem Zusammenhang stellt Brecht auch klar, dass es bei den Prozessen allein um die Ausschaltung der persönlichen Gegner Stalins ging, und nicht um Feinde der Sowjetunion im allgemeinen, es sind Prozesse "gegen seine Feinde im Verein," also der KPdSU. Der Brief Brechts an Dimitroff zeugt von der wahnsinnigen Hoffnung, dass es vielleicht doch eine Erklärung gibt für das, was Brecht nicht verstehen kann oder will. Die Art, wie er diese im Ton unterwürfige Frage stellt, wird ihm in jedem Fall eine Antwort liefern. Er lässt Dimitroff die Wahl: Wenn es Beweise gibt für die Anschuldigungen, sollen sie bekannt gemacht werden. Wenn die Beweise selbst der Sowjetunion schaden könnten, soll sie an Beispielen erklären, wie das geschieht. Eine Antwort, die nicht gegeben wird, ist dann also die, die den schlimmsten Verdacht bestätigen muss.

Ein weiteres Indiz dafür, dass das Galileo-Stück mit den Moskauer Prozessen in Beziehung steht, liegt natürlich allein darin, dass der Aufsatz "Über die Moskauer Prozesse" zur selben Zeit früh im Jahr 1938 geschrieben wurde, in der Brecht das Stück zu Ende schrieb.(vgl. 22.1/1018) Während Brecht in diesem Aufsatz keinen Zweifel daran lässt, dass die Sowjetunion das Recht hätte zu foltern, so kommt aber gleichzeitig auch klar zum Ausdruck, dass Brecht sehr wohl Zweifel darüber hatte, ob alles, was in diesen Prozessen geschah, richtig war. Im Zusammenhang mit der Verhaftung der Schauspielerin Neher redet Brecht von einem "Fehlgriff," aber er besteht in einem Brief an Lion Feuchtwanger darauf, dass diese Gedanken "vertraulich" behandelt werden sollten, "da ich weder ein Mißtrauen gegen die Praxis der Union säen noch irgendwelchen Leuten Gelegenheit geben will, solches zu behaupten."(29/14) Der Gedanke, dass momentan die richtige politische Taktik wichtiger ist als eine schonungslose Verfolgung der Wahrheit, durchzieht also alle Ebenen schriftlicher Äusserungen Brechts zu dieser Zeit, ob Briefe, Prosatexte, Journal-Eintragungen oder Stücke.

Man könnte anführen, dass die Vorsicht, mit der Brecht jegliche Zweifel an seiner Loyalität zur Sowjetunion auszuräumen versucht, ein taktisches Manöver der gleichen Art darstellt wie das des Galileo, der seine Lehren widerrief und unter Hausarrest gestellt wurde, um direkt unter dem wachsamen Auge der Inquisition seine Arbeit an den *Discorsi* fortzuführen. Brecht war ähnlich bemüht, seine Arbeit für das Theater in der Sowjetunion fortzusetzen, um das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters dort zu etablieren, wo es helfen würde, dass die Wahrheit selbst unter der Diktatur Stalins sich weiter entfalten könnte. Seine Sorge um Tretjakow, der ihm geholfen hatte, einen Fuss in die Tür der literarischen Welt der Sowjetunion zu bekommen, genauso wie die Sorge um die Schauspielerin Neher, die Brecht offensichtlich unentbehrlich schien beim Versuch, seine Art der Theaterpraxis dort zu propagieren, scheint aus dieser Sicht bestimmt nicht rein menschlich-altruistisch motiviert zu sein. Ohne eine Bemerkung über die menschliche Seite dieser Tragödie fügt Brecht seiner Feststellung über Tretjakows Schicksal diesen allein auf sich selbst bezogenen Gedanken bei: "Seit Tretjakow (ich glaube, als japanischer Spion) verhaftet ist, sind meine literarischen Verbindungen mit der Union sehr dünn geworden."(29/58) Die Lage der Freunde Brechts in der Sowjetunion ähnelt insofern der von Galileos Haushaltsangehörigen, als dieser trotz der Gefährdung ihrer Leben durch die Pest sich nicht veranlasst fühlt, seine Arbeit zu unterbrechen, um sie aus der Gefahrenzone zu entfernen. Die persönliche Gefährdung von Personen wie Neher wog weniger als der Gedanke an eine Ausbreitung seines literarischen Wirkungskreises

In seinem direkten Kommentar zu den Moskauer Prozessen, dem Aufsatz "Über die Moskauer Prozesse," spekuliert Brecht, dass die Regierung wahrscheinlich keine Folter angewandt habe, aber dass sie das Recht dazu gehabt hätte. Was die Prozesse seiner Meinung nach gezeigt haben, ist, dass die Angeklagten "Zweifel an der Möglichkeit eines Aufbaus des Sozialismus in einem Lande"(22.1/365) hätten. Brecht widerspricht dieser Position Trotzki zur Lage der Sowjetunion im *Buch der Wendungen* nicht, aber er behauptet in diesem Aufsatz, dass die Prozesse die Zweifel der Angeklagten an der Stärke der Sowjetunion widerlegt hätten, besonders hinsichtlich der "stürmisch fortschreitenden Produktionsausweitung."(22.1/366) Die Angeklagten haben diesen Sachverhalt laut Brecht selbst eingesehen und deshalb alles zugegeben, was man ihnen vorgeworfen hat.(22.1/365) Sie hätten "eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem Regime und den Massen" unterstellt, und deshalb ein Experiment der Partei sabotiert, das in ihren Augen das Proletariat geschwächt hätte.(366) Da man ihnen bewiesen hätte, dass dies falsch sei, hätten sie ihre eigenen Fehler zugegeben, also im Parteiargon ihren Defätismus, und deshalb sei auch gar keine Folter nötig gewesen. Im *Buch der Wendungen* hingegen stellt Brecht unmissverständlich klar, dass die Angeklagten doch Recht hatten in Bezug auf die Kluft zwischen Partei und Massen: "Bei Verschärfung der Kämpfe sonderte sich der Staatsapparat ab von der Arbeiterschaft und nahm eine rückständige Form an."(18/171) Das Verhalten der Angeklagten, ihre Geständnisse, war laut Brecht also eine Strategie, die der Sowjetunion half, diese Zeit zu überstehen und die Zeit auszusitzen, bis diese Kluft

wieder überbrückt werden könnte, vielleicht zu einem Zeitpunkt, wenn die Rückkehr To-Tsis möglich geworden wäre, wie es Brecht im *Buch der Wendungen* andeutet. Es handelt sich also um die gleiche Strategie, die Galileo anwendet, wenn er durch seinen Widerruf einen Rückzug vollführt, um die Zeit zu überbrücken, bis sein Student Andrea die vollendeten Studien in der letzten Szene des Stücks hinaus in die Welt schmuggeln kann. Das ist die Position, die die Freunde der Angeklagten und die Galileos verfechten, der Galileo selbst jedoch widerspricht: "I recanted because I was afraid of physical pain."(5/178) Man kann also davon ausgehen, dass Brecht Andreas wohlwollende Einstellung zu Galileos Widerspruch übernommen und auf die Geständnisse der Angeklagten in den Prozessen übertragen hat, während es ihm jedoch durchaus klar war, dass sie vielleicht auch aus den Gründen gestanden haben, die Galileo selbst für seinen Widerruf anführt.

Aber die englische Version des Stücks aus dem Jahr 1947 zeigt auch, dass dies ein verheerender Irrtum gewesen sein könnte. Galileo sagt: "As a scientist I had an almost unique opportunity...At that particular time, had one man put up a fight, it would have had wide repercussions."(5/180) Dieser Gedanke fehlt in der Version des Stückes, die entstand, während die Sowjetunion angegriffen wurde und jede Art der Verteidigung nötig zu haben schien, während im Jahr 1947, als diese englische Version fertiggestellt wurde, Brecht bereits Zeuge der Konsolidierung von Stalins Macht geworden war. Wenn also das Stück auch die einzigartige Gelegenheit der Moskauer Prozesse meint, dann hätte entsprechend derselben Logik die Weigerung auch nur eines Angeklagten, eine Schuld einzugestehen, diese Machtkonsolidierung verhindern können. Seine Einstellung darüber, was aus der russischen Revolution letztendlich geworden ist, äussert Brecht, wie wir gleich sehen werden, in den *Buckower Elegien*, aber auch im *Journal* vom 26. Dezember 1947, also zum gleichen Zeitpunkt, wo er den Satz von der verpassten Gelegenheit zum Widerstand in die englische Version des Stücks setzte: "Noch einmal keine eigene [Revolution] habend, werden nun wir die russische zu "verarbeiten" haben, denke ich schauernd."(27/259) Die Hoffnung auf eine Rückkehr To-Tsis hatte ein Eispickel bereits im Jahre 1940 vereitelt.

Der strategische Rückzug der Angeklagten im Angesicht der Folter führte also dazu, dass der Zeitpunkt verpasst wurde, wo die stalinistische Perversion der Revolution hätte verhindert werden können. Aber trotzdem bleibt der Gebrauch der Folter eine Option unter der Diktatur des Proletariats: "Unsere Sittlichkeit leiten wir von den Interessen unsres Kampfes gegen die Unterdrücker und Ausbeuter ab," heisst es im *Buch der Wendungen* (18/152) und an anderer Stelle: "Nicht wenige tugendhafte Leute stehen dem Fortschritt im Wege."(18/109) Das ist also genau die bereits am Anfang angeführte Logik eines doktrinären Marxismus, wo Menschenrechte in der Hand der herrschenden Klasse zu Instrumenten der Herrschaft werden. Tod durch Folter ist nur eine Form des Todes, die der bürgerliche Staat als moralisch falsch an den Pranger stellt, während er den Tod durch Unterernährung, mangelnde medizinische Versorgung oder gefährliche Arbeitsbedingungen in Kauf nimmt. Es ist also nur ein

weiteres Beispiel bürgerlicher Doppelmoral, die bestimmte Formen des Tötens toleriert und andere aus moralischen Gründen verwirft: "Es gibt viele Arten zu töten [...] Einige davon sind in unserem Staat verboten," (18/90) heisst es scheinbar harmlos an einer Stelle des *Buchs der Wendungen*, die aber genau diese Willkür des bürgerlichen Staats zum Ausdruck bringen soll. Die Diktatur des Proletariats hat andere Regeln, wo der Schrecken über den Gebrauch von Folter zu einer Lehre für den Revolutionär wird: "Auch den Schrecken über unsere Handlungen sehend in den Augen derer, die wir schätzen, lernen wir." (18/149) So drückt Brecht es auch im Aufsatz "Über die Moskauer Prozesse" in etwas verschleierter Form aus: "Einzugehen auf die Frage, ob sich die Sowjetunion in ihrer jetzigen Lage imstande sieht, bei der Aufdeckung und Diffamierung lebensgefährlicher Verschwörungen mit konterrevolutionärer Tendenz den Forderungen des bürgerlichen Humanismus nachzukommen, ist da ganz müßig." (22.1/367) Während Brecht im *Buch der Wendungen* Trotzki's Positionen denen Stalins mit gleicher Gültigkeit gegenüberstellt, werden hier Trotzki's Spekulationen und die seiner Anhänger über den Fortgang der Revolution und der Auseinandersetzung mit dem Hitler-Deutschland als Vorbereitung seiner Rückkehr als Form des Defätismus und konterrevolutionär denunziert. (Vgl. 22.1/369) In anderen Worten, gelegentlich muss die Wahrheit verraten werden, um sie überleben zu lassen, genauso, wie Andrea es im *Galileo* ausdrückt. Der taktische Widerruf als Strategie, die Wahrheit am Leben zu lassen, kann parallel gesehen werden zu dem taktischen Eingestehen von Schuld als Strategie, die Rückkehr Trotzki's vorzubereiten, genauso wie die taktische Vermeidung eines Streits über die Moskauer Prozesse nach dem Muster des *Galileo* Teil der langfristigen Strategie ist, die Debatte zwischen To-Tsi und Lie-en fortzuführen, sobald die Sowjetunion der unmittelbaren Gefahr entkommen ist.

Jedoch zeigt auch die taktisch-dogmatische Fassade Risse. Wie Brecht es bereits in der Version des Stücks von 1937/8 ausgedrückt hat, steht Wahrheit zu Autorität in einem umgekehrt-proportionalen Verhältnis: "Autorität und keine Wahrheit gehören wohl zusammen und ebenso gehören zusammen: Wahrheit und keine Autorität." (5/100-1) Folter wird aber in dieser Version des Stücks nie erwähnt, als ob Brecht gefürchtet hätte, dass die Zuschauer die offensichtliche Verbindung zu den Moskauer Prozessen sofort selbst herstellen würden. Folter wird nur in den zwei Versionen, die nach dem Sieg der Roten Armee verfasst wurden, erwähnt. Aber die taktischen Manöver zur Vermeidung der Debatte über die Folter zeigen auch schon Spuren des Selbstzweifels, sehr ungewöhnlich für den Meister der Dialektik und sonst oft so rechthaberischen Brecht. In den oben bereits zitierten Brief "Über die Moskauer Prozesse" fügt Brecht in ungewohnter Bescheidenheit die Bitte ein: "... und wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir mitteilten, ob eine Argumentation dieser Art Ihnen nach der Lage der Dinge politisch richtig erscheint oder nicht." (22.1/368) In der Tat, ein für Brecht völlig überraschender Ton, der auch die rein taktischen Überlegungen hinter der Argumentationsweise des Briefs deutlich macht. Der ganze Text, wie z.B. auch das Zitat weiter oben, hat etwas Ungelenkes, das sehr ungewohnt ist bei einem, der sonst seine Meinung so treffend und klar auszudrücken weiss.

Wenn immer es um dieses Thema geht, tun sich die Dogmatiker des Marxismus-Leninismus schwer, Folter als Mittel der Diktatur des Proletariats im Klassenkampf hat trotz aller Logik der Beweisführung etwas Anrühiges. Noch in der DDR der 60er Jahre trauen sich in Stefan Heyms Roman *Collin*² zwei Veteranen des Klassenkampfes nicht, das Kind beim Namen zu nennen und drücken das Problem in ihrem Gespräch in dieser Weise aus: "Die Frage etwa, ob die Relativierung des kategorischen Imperativs durch die neue Ethik der proletarischen Revolution (Was gut ist für die Revolution, ist gut) nicht doch illusorisch sei und in Wahrheit die alten Moralgesetze weiter gültig blieben." Dem wird entgegnet: "Der Gedanke [...] habe vieles für sich, nur müsse man dann, um konsequent zu sein[...] den lieben Gott und vor allem den Teufel wieder einführen." (Heym 298f.) Die Hölle wartet aber tatsächlich laut *Galileo* auf die, die aus taktischen oder anderen Gründen die Wahrheit verraten: "Ich begriff übrigens durchaus, daß nur noch die Hölle auf mich wartete, die ja, wie der Dichter berichtet, von jenem Volk bewohnt wird, das die Gabe des Intellekts verspielt hat und das also ohne Hoffnung ist." (5/100; Version 38/9) Für Brecht bildet also die Verpflichtung zur Wahrheit den kategorischen Imperativ, der noch über den Notwendigkeiten der proletarischen Revolution und des Klassenkampfes stehen. Und damit ist er selbst in der Hölle gelandet, wie es ihn späte Einsicht in den *Buckower Elegien* lehrt; im Gedicht "Böser Morgen" heisst es: "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." Die gebrochenen Finger verweisen neben den zerarbeiteten recht eindeutig auf Folter, das Gedicht ist überdies eingebettet zwischen zwei Breitseiten gegen den Stalinismus, die der eigenen Schuld einen Kontext geben, das eine, das die Reaktion des Regimes auf den Aufstand vom 17. Juni 1953 kritisiert, und das andere, das die "neue Mundart" der "neuen Herrschenden," nämlich das "Kaderwelsch" angreift. (12/310-311) Brecht stellt sich hier auf die gleiche Stufe wie Galileo, das einzige, was hier zählt, ist der Verrat des eigenen Intellekts und der Wahrheit, die taktischen Überlegungen von damals gelten nur noch bedingt als Entschuldigung. In die englische Version von 1947 hat Brecht Zeilen eingefügt, die nicht in der deutschen Version dieses Jahres stehen, aber später in die Version von 1955/56 übernommen werden; Andrea sagt: "We cried: 'Your hands are stained!' You say: 'Better stained than empty.'" (5/178) Aber Galileo lässt diese Logik nicht gelten ebenso wie es Brecht wohl fraglich erscheint, ob das, was er da mithalf, den Krieg zu überleben, dessen Ausgeburt dann die DDR nach Stalins Schnittmuster ist, es wert gewesen war, die Wahrheit im Jahre 1938 zu verraten.

Die Wandlung von Brechts Haltung, von der taktischen Verteidigung des möglichen Gebrauchs von Folter zu der Haltung, dass die Suche nach und das kompromisslose Bestehen auf der Wahrheit höher zu stellen ist als die politische Taktik, auch wenn diese momentan den Sieg der Sache des Marxismus zu garantieren schien, verweist auf eine Debatte, die einerseits die marxistische Linke in Deutschland in den 30er Jahren in Bezug auf ihre Haltung zu Moskau beschäftigte, aber auch heute noch unter Neo-Marxisten akut bleibt. In den frühen 80er Jahren flackerte diese Debatte in

der Zeitschrift *Praxis International* wieder auf, wobei die Titel der Aufsätze zweier Protagonisten in dieser Debatte, nämlich die von Steven Lukes und Drucilla Cornell, bereits die Standpunkte markieren, die wir gerade bei Brecht gesehen haben: "Can a Marxist Believe in Human Rights?"³ beschäftigt sich mit der Frage, ob es nach den Schriften der "Klassiker" logisch wäre, für einen Marxisten für Menschenrechte einzutreten (und kommt zu einer negativen Antwort), während der Aufsatz "Should a Marxist Believe in Rights?"⁴ die Stimmen (u.a. die Rosa Luxemburgs) zu Wort kommen lässt, die für die Entwicklung des Sozialismus offene, demokratische Auseinandersetzungen für unabdingbar halten und die Meinung vertreten, daß die Rechte des Einzelnen in diesen Debatten garantiert sein müssen, weil es sonst gar keine geben könnte. Hier kommen genau die Stimmen zu Wort, die auch in Brechts Gedanken in Widerspruch zueinander gerieten und ihn, in Anbetracht des Ergebnisses der Ereignisse in der Zeit 1936 -53, auf die Frage "Sollte ein Marxist an Rechte glauben?" eindeutig mit Ja antworten liessen. Zunächst zitiert Lukes alle die "Klassiker," deren Position den Ausgangspunkt dieses Aufsatzes gebildet hatte: Nach Engels ist Gerechtigkeit "the ideologized, glorified expression of the existing economic relations," nach Lenin ist Moral "subordinated to the interests of the proletariat's class struggle," auch Trotzki stimmt mit ein in den Chor, daß "the solidarity of workers more 'categoric' (is) than human solidarity," daß die Revolution "of course 'anti-moral'" ist. Lukes kommt aufgrund des Studiums seiner Quellen demnach zu dem Ergebnis, dass, wenn das Ziel des Klassenkampfes in Konflikt mit der Verteidigung von Rechtsansprüchen kommt, der marxistische Kanon keine Gründe dafür liefert, diese zu berücksichtigen (Lukes 340 und 344). Cornell erkennt die beiden Schwachstellen dieser Interpretation, die auch Brecht bewegt haben, seine Haltung aus den 30er Jahren zu revidieren: Es gibt im Chor der Stimmen keine, die mehr Bedeutung haben als andere, die Auffassung eines "Kanon" marxistischer Denkweise ist unmarxistisch (Cornell 45). Zweitens unterstellt Lukes' Schlussfolgerung stillschweigend, dass man das Ziel des Klassenkampfes kennt. Genau dazu, dieses Ziel zu bestimmen, braucht man aber nach Cornell mit Bezug auf Rosa Luxemburg eine öffentliche Sphäre, die durch Gesetze und Rechte die politische Freiheit garantiert.(51) Stalin, der "Nützliche" allein, kann es nicht. Ohne politische Freiheit kann es überhaupt keine Freiheit geben, solange letztere nicht realisiert ist, muss erstere durch Gesetze geschützt werden. In dieser öffentlichen Sphäre werden die ethischen Regeln des Kampfes diskursiv formuliert.(55) Cornell beschreibt somit Brechts eigene Erfahrung, die auch die vieler anderer gewesen ist, ohne direkt Bezug auf Stalin oder andere zu nehmen: "One has to forthrightly admit that the experience with the attempt to move beyond legality has been so chilling that the vision can no longer carry normative weight."(53) Der Gedanke, dass es zur Ausformung der Wahrheit einen rechtlich geschützten Raum geben muss, ist eigentlich schon im Galileo-Stück selbst angelegt; man könnte darauf verweisen, dass der Schutz Galileis Leben unter Hausarrest seine weitere Arbeit und die von Andrea beanspruchte Bewegungsfreiheit die Verbreitung der Wahrheit ermöglicht. In einem stalinistischen System wäre Galilei schon tot und Andrea könnte nicht ausser Landes. Und in Brechts Werk selbst

gibt es so etwas wie eine Arbeitsteilung, wo z.B. das *Buch der Wendungen* den herrschaftsfreien Raum öffentlicher Debatten zur Verfügung stellt, während die Lehrstücke das Handeln unter den momentanen Zwängen des Klassenkampfes beschreiben.

Der mögliche Vorwurf, dass es diese Verbindung zwischen den Galileo-Stücken und den Moskauer Prozessen nicht gibt, weil der Meister selbst sie nie ausdrücklich hergestellt hat, würde sich eigentlich nur gegen diesen selbst richten: Wie hätte dem Virtuosen historischer Verfremdung diese strukturelle Ähnlichkeit entgehen können? Im besten Falle müsste man Brecht überdimensionale ideologische Scheuklappen attestieren. Ich würde hingegen davon ausgehen, dass Brecht 1938 eine taktische Marschroute einschlug, die ihm in der DDR der 50er Jahre dann falsch erschien. Dass man Stalin, den "Nützlichen," wie er im *Buch der Wendungen* heisst, zur Erledigung der Dreckarbeit gegen Hitler gewähren lassen muss, dass man eine Debatte über die Mittel der proletarischen Revolution unter Umständen aus taktischen Überlegungen verschieben muss, erweist sich im Nachhinein als Verrat, da dann auch in der DDR dieser Jahre an eine Aufarbeitung dieser Problematik und vor allem an eine Kritik Stalins nicht zu denken war. Die Revolution war und blieb verraten, wie auch Galileos Widerruf die Macht der Kirche auf lange Sicht konsolidierte. Bemerkenswert ist, dass Brecht die Auseinandersetzung mit dieser Problematik und die Entwicklung seiner eigenen Einstellung dazu direkt unter unseren Augen versteckt hat. Literaturwissenschaftler finden es immer etwas peinlich, wenn versucht wird, biographische Parallelen zwischen Autor und seinen Charakteren herzustellen. Da jedoch hier dieser biographische Aspekt eine übergeordnete politische Dimension hat, müsste es auch im Sinne Brechts sein, wenn das hier getan wurde. Auch richtig ist natürlich der eher banale Hinweis, dass dem Galileo unter Aufsicht der Inquisition die geschenkten Gänse ebenso gut schmeckten wie Brecht das Radeberger Pils, auf dem er mit der Autorität einer Person öffentlichen Interesses in den mageren Jahren der Frühzeit der DDR bestand: "Sehr geehrte Herren, ich bin Bayer und gewohnt, zum Essen Bier zu trinken. Nun ist das Bier in der Deutschen Demokratischen Republik wirklich nicht mehr gut außer Ihrem *Radeberger Pilsner (Export)*. Können Sie mir vielleicht ausnahmsweise eine Zeitlang im Monat zwei Kästen [...] liefern? Mit bestem Dank, Bertolt Brecht."(30/446) Die Brauerei gewährte dem Schriftsteller die Bitte.(30/649)

Anmerkungen

¹ Alle Hinweise auf die Werke Brechts beziehen sich mit (Band/Seitenzahl) auf die *Werke: Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht et al. Hg. (Berlin: Aufbau und Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988).

² Stefan Heyms, *Collin* (München: Bertelsmann, 1979).

³ Steven Lukes, "Can a Marxist Believe in Human Rights?" *Praxis International* (1.4) 1981: 334-345.

⁴ Drucilla Cornell, "Should a Marxist Believe in Human Rights?" *Praxis International* (4.1) 1984: 45-56.

Colonialism, Body, and Death in Brecht's Novel Fragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*

Colonialism, the body, and death can be considered as discursive categories of Brecht's novel fragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. Sartre's representation of a politician and Foucault's body theory serve as a categorical basis for the analysis of the relationships between colonialism, the body, and death. Corruption, wars, and colonial conquests can be considered as technologies of power. General enslavement becomes a political strategy. It is present in the text and in the context. Therefore Brecht's politics of the body focuses on intertextual relations to other writers. The imperial body politic of ancient Rome under the reign of Caesar becomes a model for totalitarianism at an epic and a historical level. Truth reveals itself as a double reality that can be seen as part of the past and the present. Brecht's interest in colonialism, the body, and death can be extended to his *Flüchtlinggespräche*. The conclusion of the essay insists that Brecht not only represents totalitarian language but also attempts to deconstruct it. Brecht therefore anticipated the anticolonial discourse well in advance of renowned anticolonial writers while fighting against capitalism and totalitarianism and for a socialist humanism.

Der Beitrag versucht Themenaspekte von Brechts *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* anhand der Kategorien "Kolonialismus, Körper und Tod" zu diskutieren. Ausgehend von Sartres Bild des Politikers und Foucaults Theorie der Körperpolitik werden Aspekte der Körperpolitik im Romanfragment untersucht. Daraus geht hervor, dass sich die allgemeine Versklavung als Macht- und Herrschaftsstrategie erweist. Sie findet ihre Wurzel in Brechts intertextuellen Lektüren. In dem Versuch, die imperiale Körperpolitik in ihrer epischen und historischen Wirklichkeit in Frage zu stellen, prangert Brecht dies als Totalitarismustypus an. Brechts Dekonstruktion der imperialen Körperpolitik kann auf das totalitäre Herrschaftsmuster (Nazismus und Faschismus) bezogen werden. Sie wird nicht nur im *Caesar*-Roman erprobt, sondern kann auch auf *Flüchtlinggespräche* erweitert werden. Der Schluss des Beitrags insistiert darauf, dass der antikoloniale Diskurs in Brechts Werk latent ist und dass er einen derartigen Diskurs artikuliert hatte, ehe antikoloniale Autoren dies taten. Im Grunde wird klar, dass sein Antikapitalismus und die Konstruktion eines sozialistischen Humanismus dabei zentral waren.

Kolonialismus, Körper und Tod in Bertolt Brechts *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1949)

Pierre Kodjio Nengué

1. Kolonialismus und Körper als Lektürekategorien von Brechts *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*

In seinem Theaterstück *Les Mains sales* lässt Jean Paul Sartre seine Heldenfigur gestehen, dass sie in der Politik die Hände derart in Menschenblut gesteckt hat, dass sie auf Dauer schmutzig geworden sind. Politik kann demnach effektiv sein, wenn man bereit ist, Schuld auf sich zu laden.¹ Der Metapher der schmutzigen Hände liegt die Einsicht zugrunde, dass politische Geschäfte und Intrigen den Politiker in einen potentiellen Mörder verwandeln könnten. Er wird durch die gleichzeitige Wahrnehmung seiner Privatinteressen und die Fähigkeit, die Wähler zu manipulieren, als zutiefst unseriös angesehen. Durch einen demagogischen und populistischen Diskurs erzielt er ein Maximum von Gewinn, wobei er Gewalt als Strategie der Machteroberung einsetzt. Sartres Bild des politischen Betriebs ist in vieler Hinsicht für eine Interpretation von Brechts *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*² brauchbar. Fragmente eines politischen Geschäftemachens im römischen Imperium werden hier poetisch verarbeitet. Hergestellt wird ein Zusammenhang zwischen historischen und zeitgenössischen Verhältnissen, zwischen dem Römischen Imperium und modernen Staatsformen. Brechts Darstellung des Übergangs von Demokratisierungsprozessen zu diktatorischen Verhältnissen im Römischen Imperium als Kolonial- und Weltmacht wird aktualisiert. Ähnliche Vorgänge finden sich in modernen Staaten, deren Ideologien zwischen Kapitalismus, Totalitarismus und Demokratisierung pendeln. In der bisherigen Auseinandersetzung mit Brechts Romanfragment waren vor allem die Beziehungen zur Tradition zentrale Themen. Auch sind in einer Forschungsrichtung marxistische und antikapitalistische Aspekte des Werkes kritisch reflektiert worden.³

Übersehen wurden bisher die Rollen der Heldenfigur als Demokrat, Diktator und Imperator. Außer Acht gelassen wurde die Verbindung zwischen dem kapitalistischen und dem imperialistischen Diskurs: Dass in der Suche nach der Weltmachtposition der Imperator Caesar auf innere und äußere Kolonisierungsprozesse rekurriert, ist bisher kaum beachtet worden. Auf die Politisierung einzelner und kollektiver Körper sowohl in der Diktatur als auch in der Demokratie ist bisher noch nicht eingegangen worden, obwohl die Verwandlung von Körpern römischer Bürger und Subjekte ins Politikum⁴ Zeugnis ablegt, dass sie die Zielscheibe imperialer Macht darstellen.⁵ Daher sollen nun die komplexen Beziehungen zwischen den einzelnen Rollen Caesars untersucht werden, indem der Dialektik von Kolonialismus, Körper und Tod nachgegangen wird. Herausuarbeiten sind dabei Grundaspekte

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

der imperialen Körperpolitik. Untersucht werden sollen des weiteren Umgangsformen mit Körper und Tod im Lichte von inneren und äußeren Kolonisierungsprozessen. Schließlich ist die Sprache des Kolonialismus als Diskurs über den Tod und den Körper der Anderen zu erörtern.

2. Foucaults Theorie einer Körperpolitik

Michel Foucaults Überlegungen zu Körper und Politik können hier als theoretisches Postulat der Analyse herangezogen werden. In *Überwachen und Strafen* verweist Foucault auf die Entdeckung des Körpers als Gegenstand und Zielscheibe der Macht im klassischen Zeitalter. Dem Körper werde demnach große Aufmerksamkeit geschenkt, weil er manipuliert, formiert, dressiert werden kann. Hinzu kommt, dass Reaktionen eines solchen politisch, ökonomisch und moralisch besetzten Körpers auf das Gehorchen und das Antworten beschränkt werden.⁶ Damit stehe, so argumentiert Foucault, der Körper im Feld des Politischen, wobei Machtverhältnisse ihm gegenüber Gewalt ausüben. Denn sie können ihn umkleiden, markieren, dressieren, martern, zum Arbeiten zwingen und dazu, sich gesellschaftlichen Zeremonien zu unterwerfen. Daraus ergibt sich, dass der Körper nicht nur als Produktionskraft von Macht- und Herrschaftsbeziehungen und als Arbeitsinstrument besetzt wird, sondern dass er auch ausgenutzt, unterworfen und manipuliert wird, abgesehen davon, dass er als medium der Gewalt und Ideologie fungiert.⁷ Foucaults gelehriger Körper stellt die Basis der politischen Macht dar. Wenn diese auf dem Körper gründet, dann heißt dies, dass individuelle und kollektive Rechte durch den Souverän oder einen sozialen Körper aufgehoben oder abgetreten werden. Daher fungiert eine solche Machttechnologie mit Verboten, Repression, Disziplinierungs- und Ausschließungsmechanismen.⁸ Foucaults Theorie über die Beziehungen zwischen Körper, Politik und Macht scheint dazu geeignet, zur Entzifferung von Brechts poetischer Inszenierung imperialer Auffassungen einer Körperpolitik im diktatorischen oder demokratischen Kontext herangezogen zu werden.

3. Aspekte der imperialen Körperpolitik: Korruption, Kriege und Eroberungen als Machtechnologien

Dem Romanfragment liegt ein politisches Motiv zugrunde. Es wird intertextuell, historisch und interkontextuell durch den Imperator Caesar selbst materialisiert. Der historisch gebildete Leser assoziiert ihn mit Teilaspekten der römischen Geschichte und den damit verbundenen Schattierungen. Brechts Rekurs auf den historisch bekannten Weltpolitiker Caesar weist zwei Funktionen auf: Zum einem wird im Lichte des Römischen Imperiums deutlich gemacht, welche Rolle der Körper in der abendländischen Politik nach wie vor gespielt hat. Zum anderen wird das Romanfragment als Parabel einer im Dritten Reich fokussierten Körperpolitik verstanden, die in mancher Hinsicht auf weltpolitische Verhältnisse übertragbar ist. Diese doppelte Inszenierung des Körpers im Kreuzweg des historisch und des

aktuell Politischen bezieht den Diskurs über den Körper des politisch und kulturell Anderen ein. Ist der Körper, politisch gesehen, die Zielscheibe der Macht, so ist dessen Leben und Tod für die Realisierung politischer Ziele von großer Bedeutung. Man kehrt wieder zu Sartres These zurück, nach der jeder Politiker einen potenziellen Mörder darstellt. Über Caesar erfährt der Leser in Brechts Romanfragment etwas durch den Ich-Erzähler, eigentlich einen fiktiven Historiker, der 20 Jahre nach Caesars Tod über sein Idol schreibt, und von Augenzeugen, die sich an den Imperator erinnern. So werden Caesars politische Kunst und Körperpolitik deutlich gemacht. Im Vordergrund stehen dabei die Augenzeugenberichte von Carbo Spicer und Adler. Beide Figuren stammen aus der unteren Schicht der Gesellschaft.

Der von Caesar regierte Staat definiert sich als eine pluralistische Demokratie, blickt man nur auf die existierenden politischen Kräfte zurück. Die mit dem Imperator regierenden Parteien bilden die Senatspartei und die City. Das Volk und die Catilinafraktion stellen die Oppositionskräfte dar. Inmitten aller dieser politischen Gruppierungen erscheint Caesar als politischer Strategie und Verbindungsmann. Er übernimmt zum Beispiel eine strategische Position zwischen dem Senat und der City zum einen, und zwischen unterschiedlichen demokratischen Straßenklubs, die sich zerstreiten, zum anderen. In seinem Amt als Staatschef gründet er sein politisches Regime auf einer Politisierung individueller und kollektiver Körper. Obwohl klar wird, dass er nach demokratischen Prinzipien zu streben scheint, fällt auf, dass sich sein Verwaltungsmodus nicht danach ausrichtet. Vielmehr regiert er mittels Korruption, Erpressung, Kriminalität, Wahlfälschung, Manipulation und Lüge. So fungieren solche Mittel als Taktiken und Strategien zur materiellen, geistigen, moralischen und ökonomischen Besetzung und Verknechtung der Körper politischer Subjekte. Einige Textsituationen können dies illustrieren.

Obwohl Caesar von Geburt an zur Senatspartei gehört, erfährt man im *ersten Buch*, dass er als Anwalt im Auftrag demokratischer Klubs gegen die eigene soziale Schicht prozessiert. Scheinbar kämpft er für einen Rechtsstaat. Doch in Wahrheit zieht er Nutzen aus dem andauernden Kampf zwischen beiden sozialen Schichten. Der Berufsanwalt Caesar will in solchen fingierten Prozessen nur Geld verdienen. Dass er dabei den Eindruck erweckt, gegen hohe Senatsbeamte wegen Erpressung und Amtsmissbrauch Prozesse zu führen, klingt wie ein Wunder (*Die Geschäfte*, S. 175f, 177, 178). Dass er in der politischen Manipulation von Sozialkörpern bewandert ist, fällt ins Auge. Denn er ist sich bewusst, dass der dreihundertjährige Kampf zwischen der City und der Senatspartei nicht zugunsten der City enden wird und dass beide politische Gruppierungen sich darauf geeinigt haben, die Macht in ihren Händen zu behalten. Im ersten Buch heißt es:

Seit grauer Zeit verteilen dreihundert Familien unter sich alle hohen Ämter inner- und außerhalb Roms. Der Senat war ihre Börse. Dort handelten sie aus, wer von ihnen auf der Senatsbank, wer auf dem Richterstuhl, wer auf dem Schlachtroß und wer nur auf dem Landgut sitzen sollte.

Sie waren Großgrundbesitzer, behandelten die übrigen Bürger als ihr Gesinde und ihr Gesinde als Gesindel. Die Kaufleute behandelten sie als Diebe und die Bewohner der eroberten Provinzen als Feinde. (Ebd., S.175)

Es liegt hier eine innere und äußere Kolonisierung vor, soweit dominierende politische Kräfte die materielle und politische Oberhand behalten, sei es gegenüber dem Volk oder kolonisierten Völkern. Durch Manipulation, Korruption, Vetternwirtschaft und Propaganda charakterisiert sich die römische Demokratie. Dass Menschenrechte dabei ungeniert und unbesorgt verletzt werden, ist dem Imperator und seinen Anhängern selbstverständlich, auch wenn sie sich als demokratisch definieren. Das Monopol über alle Naturressourcen zeugt davon, dass die römische Demokratie in der Tat nur eine Fassadendemokratie darstellt. Nach außen ist der Staat demokratisch, und nach innen beraubt er das eigene Volk durch eine ungerechte Steuerpraxis. Vor allem wird die Korruption zur Machtstrategie. Diese Korruption prangert Brecht in seinem gesamten Werk an. Sie wird als bürgerlich-kapitalistisches Phänomen beobachtet. In *Flüchtlingsgespräche* mokiert sich Ziffel über die „Ordnung,“ durch die der Krieg gewonnen wird. Er sagt:

Andrerseits ist Menschlichkeit in unsern Zeitläuften kaum zu erhalten ohne Bestechlichkeit, auch eine Art Unordnung. Sie werden Menschlichkeit finden, wenn Sie einen Beamten finden, der nimmt. Mit etwas Bestechung können Sie sogar gelegentlich Gerechtigkeit erlangen. Damit ich in Österreich auf dem Passamt an der Reih drangekommen bin, hab ich ein Trinkgeld gegeben. Ich habe einen Beamten am Gesicht angesehen, dass er gütig war und was genommen hat. Die faschistischen Regime schreiten ein gegen die Bestechlichkeit, grad weil sie eben inhuman sind.⁹

Der rote Faden „Korruption“ zieht sich auch durch den *Dreigroschenroman* und durch *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. Daher lässt sich das Romanfragment, wie Wolfgang Jeske zu Recht bemerkt hat, „als ein Dokument aktueller Gesellschaftskritik“ auffassen. Ein Dokument, in dem „Korruption, Schiebung und dunkle Geschäfte“ schonungslos demaskiert und Bezüge zur Gegenwart hergestellt werden.¹⁰

Die römische Demokratie macht die Inszenierung von Kriegen und kolonialen Eroberungen zur politischen Strategie. Sie stellen Tarnmanöver zur Legitimation der Selbstbereicherung und der Vernichtung der Körper der Anderen dar. Koloniale Eroberungen geben den Anlass zur Geldwirtschaft und zu neuen Megaprojekten, in die fehlinvestiert wird. Tatsache bleibt jedoch, dass das im Verlauf des Krieges erworbene Geld nicht dem Volk zugute kommt, sondern lediglich auf „Beamstensesseln“ verschwendet wird. (*Die Geschäfte*, S.178). Durch den systematischen

Verelendungs- und Verarmungsprozess werden Körper anderer Menschen unmenschlichen Bedingungen ausgesetzt. Der Punische Krieg wird geführt, weil man sich vor der afrikanischen Konkurrenz schützen will. In der Tat dient er als Strategie der Machtlegitimation. Denn nach diesem Krieg stellt sich heraus, dass Rom Karthago nicht seine Produkte und Zölle nahm, sondern seine Mauern und Schiffe, wobei festzuhalten ist, dass nicht das Korn, sondern der Pflug geholt wurde. Krieg und Kolonialismus gehen hier einher. Die Kolonisierung fremder Völker ist mit der inneren Kolonisierung eng verbunden. Beide Formen gründen auf der Verachtung der jeweiligen Völker. Nach innen fungieren Verelendung, die Aushungerung, Korruption und Gewalt als Strategien der Körperbesetzung, um dem Römischen Imperium seinen Weltmachtstatus zu sichern. Diese Suche nach einer Machtposition verwandelt das Imperium in ein totalitäres Regime und in ein Machtimperium des Bösen:

Unsere Feldherren sagen stolz: Wo meine Legionen hintreten, wächst kein Gras mehr. Aber worauf wir aus waren, das war eben dieses Gras: Sie wissen, aus einer dieser Grassorten wird Brot gebacken. Was im Punischen Krieg mit immensen Kosten erobert war, das waren Wüsten. Die Gebiete hätten gut und gern unsere ganze Halbinsel ernähren können, aber für den Triumphzug in Rom nahm man ihnen alles weg, was sie brauchten, um für uns arbeiten zu können, von den Ackergeräten bis zu Ackersklaven. Und nach solcher Eroberung kam eine ähnliche Verwaltung. (Ebd.)

Nach jedem Krieg gab es in Rom Konkurse und Zahlungseinstellungen. Jeder Krieg des Heeres war eine Niederlage der City. Die Triumphe der Feldherren waren Triumphe über das Volk. Das Wehegeschrei, das sich nach der Schlacht von Zama, die den Punischen Krieg beendete, erhob, war zweisprachig. Es war das Wehegeheul der punischen und der römischen Banken. Der Senat schlachtete die Milchkuh. Das System war durch und durch verfault. (Ebd.)

Der Krieg und die Eroberungen kommen nur dem Staatsmann Caesar und seiner politischen Clique zugute. Das römische Volk bleibt ausgeschlossen. Dass Caesar in Kriegs- und kolonialen Prozessen gegen das eigene Volk regiert, liegt auf der Hand. In den Aufzeichnungen des Rarus wird deutlich, dass Caesars Kolonialsiege mit neuen Sparmaßnahmen zusammengehen, während Arbeitslosigkeit im eigenen Staat herrscht. In einer solchen ökonomischen Lage haben nur Sklaven Zugang zum Arbeitsmarkt. So wird das Volk von Alltagsproblemen abgelenkt, da sich die Aufmerksamkeit auf Kolonialkriege richtet. Vom Wohlbefinden des Volkes ist nicht die Rede. Das dominierende Gesprächsthema stellt der Krieg im Osten dar. (Ebd., S. 206, 208 und 253). Caesar und seine Clique arbeiten der Entwicklung der eigenen Nation und den Volksinteressen entgegen, sofern sie das römische Staatsgut ungeniert plündern.

Der Triumphzug in Rom kann darum als ein Zeichen der totalitären Eroberung der Körper anderer Menschen angesehen werden. Eine derartige totalitäre Besetzung fremder Körper gewinnt eine moralisch-geistige Dimension, wenn der Imperator die Psyche seiner politischen Subjekte konstruiert. Korruption, Manipulation, Lüge stellen moralverderbende Momente dar, durch die die Objektivierung, die Ausbeutung und die Unterwerfung von Menschen auf die Spitze getrieben werden. Caesars Technologie der Macht gründet daher auf der Perfektionierung des Zynismus.

Brechts Äußerung zum geplanten *Caesar*-Stück lässt erkennen, welches Thema ihn dabei beschäftigte:

Der tragikomische Held des Stückes ist das Bürgertum, das unter der Führung seiner „creme,“ der Finanz-haifische, sich aus Hass gegen den Junker- und Finanzadel und aus Furcht vor Plebejern und Sklaven dem demokratischen Diktator an den Hals wirft.¹¹

Eine andere Aussage Brechts deutet darauf hin, dass in dem Romanfragment die politische Dimension in Zusammenhang mit Schattenseiten des Bürgertums und des Kapitalismus darzustellen war:

Der Roman schildert die Gründung eines Imperiums und die Etablierung einer Diktatur, übrigens auf streng historischer Grundlage, das ganze ist keine verkleidete Hitler Biographie. Für den heutigen Leser herauskommen wird, hoffe ich, außer einigem Wissenswerten über Kriege, Demokratie usw., ein Bild davon wie die Aufrechterhaltung der Sklaverei zu einer Versklavung allgemeiner Art, d.h. aller Klassen der Gesellschaft führt.¹²

Kriege, Demokratie, Diktatur, Versklavung bilden jene Leitbegriffe, die für eine Körperpolitik des Römischen Imperiums und der totalitären Staatssysteme von Hitler- und Mussolini zutreffen. Besonders der Begriff „allgemeine Versklavung“ verweist auf Momente des doppelten Kolonialismus. Caesars Wahrnehmung kolonisierter Körper ist mit Verachtung begleitet. Er droht ständig mit Mord, Martern und Zerstückelung solcher Körper. (Ebd., S. 182 und 280f) Selbst wenn er sich gegen Piraten wendet und dabei den Eindruck vermittelt, dass er sich für den Schutz der Menschenrechte einsetzt, stellt sich dies als unwahr heraus. Aus der Perspektive von Spicer ist zu erfahren, dass er die Piraten nicht nur gefangen nimmt, sondern auch ihren Tod anordnet. (Ebd., S. 182) Er lässt sie in Pergamos ans Kreuz schlagen und demonstriert damit abermals seine Macht als Diktator. Dabei schaltet er potentielle Gegner einfach aus. Die Eliminierung von Piraten kommt der Erlangung von neuer Beute und Reichtümern gleich, soweit die Versklavung dazu beiträgt, die ökonomische Blüte des Imperiums zu sichern.

4. Die allgemeine Versklavung als körperpolitische Macht- und Herrschaftsstrategie: Text und Kontext

Caesars Umgang mit der Sklavenschicht erregt Aufmerksamkeit. Gefangen genommene Sklaven dienen tatsächlich im Imperium als „Untermenschen,“ die deportiert und unterworfen werden. Ihnen wird nach Belieben ihre Freiheit geraubt. Der Sklavenhandel ist im römischen Staat zugelassen und stellt keine Verletzung der Menschenrechte dar. Spicer gibt zu verstehen, dass Caesar bei seiner Fahrt nach Rhodos eine Schiffsladung voll gallischer Sklaven im Besitz hat, weil er durch deren Handel Gewinn erzielen will (S. 182f.). Weil der Sklavenhandel mit Schmuggel verbunden ist, wird Caesar hier zum Schmuggler. Er kann mit jenen Staatsmännern verglichen werden, die durch vielseitigen Schmuggel Gewinne erzielen. Sklaven repräsentieren die kostenlose Arbeitskraft, die durch ihre Arbeit im Weinberg und in anderen Bereichen für das Wirtschaftswachstum sorgen. Ihr Körper wird zum Instrument politischen Regierens und des wirtschaftlichen Planens. Sie dienen als Mittel der inneren und äußeren Kolonisierung. Sie konstituieren aber zugleich eine besondere Klasse von Feinden, die im Krieg aufgeopfert werden. Wie auch das römische Volk werden sie zu Opfern von Hunger, Elend und Wohnungsnot. Die Sklavenfigur kann im Hinblick auf Kolonisierungsprozesse und auf totalitäre Regime verschiedene Dimensionen annehmen. Im Nachlass zum *Caesar*-Fragment wird diese allgemeine Versklavung des Volkes deutlich markiert. Brecht betrachtet die Sklaverei als Fessel einer weiteren Entwicklung der Produktivkräfte und wirft den Plebejern vor, passiv zu bleiben, weil sie ihre Privilegien Sklaven gegenüber verteidigen wollen. Doch in der Tat existieren solche Privilegien nicht mehr.¹³ Er mokiert sich über die Sklavenwirtschaft, wenn er sie als veraltet, überholt und blödsinnig bezeichnet. Seiner Meinung nach ziele die Sklavenwirtschaft darauf ab, Caesar und seinen Anhängern Gewinne zu bringen. Hinzu kommt, dass sie zur politischen Praxis werde:

Die Sklaverei, um ihre größte Entfaltung zu gewinnen, bemächtigt sich der Herren, nunmehr sind alle Sklaven. Der Senat, die Kaufmannschaft, das Volk, alles versklavt sich. Und der Alleinherrscher zeigt neben den Zügen des Befehlenden alle Züge des Sklaven. Am Ende steigt eine Staatsreligion, das Christentum auf und beseelt alle, den Caesar eingeschlossen.¹⁴

Brecht verdeutlicht nicht nur hier „die Funktion des Diktators für die Koalition der ökonomisch Herrschenden und für die Paralisierung von Volksbewegung,“¹⁵ sondern er versucht auch, Caesars politische Strategie als allgemeine Versklavung zu erfassen. Dabei wird der Imperator unbewusst einbezogen. Der Marxist Brecht begreift diesen Versklavungsprozess keineswegs als Determinismus oder Fatalismus, sondern als ein bewusst geschaffenes körperpolitisches System, mit dem man sich kritisch auseinanderzusetzen hat. Die Caesarismuskritik steht, wie Walter Busch

nachgewiesen hat, im Mittelpunkt von Brechts politischem Denken. Er macht darauf aufmerksam, dass das antike Sklaventum und die Diktatur als synonym erscheinen und dass Brecht nicht die Darstellung der Perspektive gemeiner Leute am Herzen lag, sondern das Bild des modernen Proletariers unter dem Faschismus. Die Form des antiken Arbeitssklaventums ist „bildlos und stumm“ und kaum physiognomisch zu erfassen. Tatsächlich bleibt ein solches Arbeitssklaventum ohne Identität, weil Arbeit und Leben versklavt werden.¹⁶

In der kolonialen Situation wird der Körper dressiert, manipuliert und deformiert. Hinzu kommt, dass die Mehrzahl der in europäischen Kolonien eingesetzten Arbeitskräfte aus Kolonisierten bestand. Sie wurden der Zwangsarbeit unterworfen und deportiert. Im Hinblick auf den in Deutschland und Italien existierenden Totalitarismus (Nazismus und Faschismus) fällt auf, dass die Figur des Sklaven, der aus anderen Ländern „eingeführt“ wird, immer auch ein Fremder ist. Man denkt hier sofort an den Juden, den Slawen oder den Afro-Deutschen, die im Dritten Reich zu „Sündenböcken“ gemacht wurden. Viele von ihnen wurden zur Arbeit gezwungen und vor dem Horizont der sog. „Rassenhygiene“ deportiert und sterilisiert. Sie repräsentierten daher, symbolisch gesehen, die Gruppe der Marginalisierten jenseits aller Zeiten und Kulturräume. Wie die Kolonisierten in Kolonialreichen stellen sie Objekte dar. Zur Beibehaltung des Weltmachtstatus des kolonialfaschistischen Imperiums trugen sie gezwungenermaßen bei. Brechts Antikapitalismus ist mit seinem Anti-Imperialismus gleichzusetzen. Nach seiner Lenin-Lektüre konnte er seine ästhetische Position mit dem Argument untermauern, dass sich der Imperialismus als letztes Stadium des Kapitalismus erwiesen hatte. Eine Erkenntnis, die er am imperialistischen England zur Zeit des Burenkrieges festmachte. Fritz Sternbergs *Imperialismus* war eine der zuverlässigen Quellen, auf die Brecht sich berufen konnte.¹⁷

5. Brechts Körperpolitik im Spiegel intertextueller Bezüge

Als Leser von Hitlers *Mein Kampf* und zuverlässiger Beobachter des Entstehens des nationalsozialistischen Staates war Brecht sich des Kults eines alleinbestimmenden Führers, der imperialen Ordens- und Gralsvorstellungen, der *Science-Fiction*-Romane im Dienste der deutschen „Weltmission“ und der Hoffnung auf ein „großgermanisches Reich“ im Osten bewusst.¹⁸ Jost Hermand verweist auf utopische Romane wie Stanislaus Bialowskis *Die Macht des unsichtbaren Sternes* (1936), W. F. Eickermanns *Großmacht Saturn: Eine Utopie* (1938), Walther Kegels *Feuer über dem Atlantik* (1939), um nur diese zu nennen. Es fehlte nicht an Romanen, die der Volksphantasie die Überlegenheit des Dritten Reiches oktroyierten, sei es gegenüber den USA, Afrika oder europäischen Nationen. Es stellt sich heraus, dass entgegen dem Willen des Autors das Romanfragment als Parabel anzusehen ist. Es verbindet Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Dafür sprechen intertextuelle Verweise, die aus Brechts Lektüre hervorgehen. Denn bei der Gestaltung des Romanfragments wie des *Caesarstücks* berief er sich,

wie Wolfgang Jeske eingehend dargestellt hat, auf zahlreiche Autoren und Bücher, die auf die eine oder andere Weise Teilaspekte der zur allgemeinen Versklavung der Menschheit führenden Weltbeherrschung thematisiert hatten.¹⁹ Brecht las Caesars *De Bello Gallico* und *bello civile*, Dio Cassius' *Römische Geschichte*, Plutarch Titus Livius' *Ab urbe condita condita* (römische Geschichte), Georg Brandes' *Cajus Julius Caesars* u.a.²⁰ Moderne Quellen verweisen auf Machiavellis *Vom Staat, Fürst* u. a. und Mommsens *Römische Geschichte*. Die Auseinandersetzung mit der „Omnipotenz der Geschichtsschreiber“ und der Wille, von anderen Historikern zu lernen, die Verfolgung der Umtriebe in Politik und Wirtschaft²¹ legitimieren Brechts Beschäftigung mit unterschiedlichen Schichten und Motiven der Geschichtlichkeit der in der Körperpolitik fokussierten Welteroberung. Zudem beschäftigte sich Brecht mit traditioneller Geschichtsschreibung. Man denke z.B. an seine Rezeption von Mommsen als Beispiel der „ungenügenden Darstellung von Geschichte,“ die Brecht richtig stellen wollte.²² An dieser Stelle sei daran erinnert, dass sich sein Romanfragment in der Verknüpfung der verstreuten und benutzten Andeutungen und in der Erhellung der politischen Hintergründe, der Darstellung der Geschäfte und Machenschaften handelnder Personen als Gegenentwurf zu Mommsens Vorlage erweist, wobei die Vorlage an keiner Stelle unbenesehen überkommen, sondern ständig ergänzt und korrigiert wird.²³ Brechts Ästhetik fokussiert auch darin:

Um von unseren Historikern etwas über die Geschichte zu erfahren, muss man immer zugleich mehrere von ihnen lesen. Und man muss solange blättern, bis man Polemiken findet, die sie gegeneinander spinnen. Um irgendeine dumme Auffassung einer historischen Begebenheit zugunsten einer ebenso dummen oder noch dümmeren zu bekämpfen, bringen sie nämlich mitunter Fakten. Um von einer Verdrehung zu einer andern Verdrehung zu kommen, drehen sie immerhin das Ding selber und so wird es, wenn man scharf zusieht, für Augenblicke sichtbar. Der Staub, den sie bei ihren Kämpfen aufwirbeln, das ist die wirkliche Materie.²⁴

Der Zynismus im Umgang mit dem Körper des Anderen lässt sich ferner im Bürgerkrieg beobachten. Der durch den Konflikt mit der Catilinafraktion und den Straßenclubs ausgelöste Bürgerkrieg erinnert an einen Schlachthof, in dem Massenmorde begangen werden. Dass die Vernichtung von Körpern anderer Bürger zum Ruhm herrschender Politiker beiträgt, liegt auf der Hand. Sklaven können unbesorgt als Ware angesehen, als Arbeitskraft in kolonisierte Provinzen deportiert und ihre Würde in einem vermeintlich demokratischen Regime verletzt werden. So konstituieren sich im römischen Unterwerfungssystem Körper der Subjekte als zu terrorisierende Räume. Terror fungiert als eine der Machttechnologien zur Besetzung fremder Körper und Territorien. Durch das politische Handeln herrschender Eliten wird das Volk zum Tod verdammt. Der geistige Tod wird als Ergebnis moralischer

Entartungsprozesse angesehen. (Ebd., S. 218f und 206) Der physische Tod artikuliert sich in der politisch vorbestimmten Verteilung von existierenden Ressourcen. Sie fordert in Bürger- und Kolonialkriegen zahlreiche Opfer. Auch in der Prostitution der Huren der Subura wird der Körperverkauf der Frauen als Zeichen der Entwürdigung angesehen. (Ebd., S. 220f und 257). Dabei kann die Prostitution als Ergebnis einer ungerechten Verteilung existierender Ressourcen angesehen werden.

6. Die imperiale Körperpolitik als Totalitarismustypen: von der epischen zur historischen Wahrheit

Wird die Psychologie des politischen Subjekts in Brechts Romanfragment näher betrachtet, stellt sich heraus, dass sich das von Catilina aufgestachelte Volk als träge erweist. Es kann keine politische Umwälzung voranbringen. Es wird daher für Sklavendienste missbraucht, weil es zu keinem innovativen und reformatorischen Denken fähig ist. Die konservative Rhetorik hebt sich jedoch ab von den vom Volk erlebten materiellen Bedingungen, die es zum Nachdenken bringen. (Ebd., S. 226 und 232f) In der Tat nähren sich Reflexionen des Volkes von denen des politischen Gegners. Der Volkspartei werden Agitation und Radikalismus vorgeworfen. Auch durch Kriegseroberungen in Asien wird die Wohnungs-, Ernährungs-, und Elendsituation nicht besser. Parteien erweisen sich als Plattform, auf denen um gesellschaftliche Interessen gerungen wird. Die Gesellschaft wird zu einem Wirtschaftsstaat, zum Kulturstaat, zum Wohlfahrtsstaat, und schließlich zum Fürsorge- und Versorgungsstaat,²⁵ der seinen Pflichten nicht nachkommt, aber von den Subjekten und Bürgern verlangt, dass sie ihre Pflichten erfüllen, gleichzeitig jedoch keinen Anspruch auf ihre Naturrechte erheben, sondern blindlings gehorchen und ihre Körper zur Verfügung stellen. Durch die Konstruktion solcher materieller Bedingungen ist der Tod des Volkes vorprogrammiert. Indem es inkriminiert und zum Feind erklärt wird, plant das Caesarregime einen Massenmord, dargestellt durch den Bürgerkrieg (Ebd., S. 247-251 und 94f). Körperdestruktionen und Körperdeformationen in Kriegsprozessen werden zum Ergebnis des politischen Handelns Caesars.

Auch hier mangelt es diesem „stummen Volk“ an Verkörperung. Gerade hier werden politische Subjekte zu politisierten Körpern gemacht, die sich, wie Peter Sloterdijk in seinem Buch *Eurotaoisimus* richtig erkennt, durch die Subtraktion ihrer Passionen gleichsam als Hohlkörper konstituieren, denen ihre Stimme nach Abstraktion des Wichtigsten zwar zurückbleibt, mit der aber sich nichts von dem ausdrücken lässt, was die Fülle und den Stachel des Lebens ausmacht.²⁶ Sloterdijk zufolge kann die Stimme eines solchen unterworfenen, verstümmelten und gemarterten Volkes nur von rigider Einsilbigkeit sein, soweit sie nur noch auf Wahlvorschläge reagiert. Es ist daher kein Wunder, dass den herrschenden Kräften ihr jeweiliger Anteil am politischen Geschäft vorbehalten wird und dass sie dabei divergierende Positionen vertreten. In der Tat sind sie sich darin einig, dass die Subjektivierungs- und Objektivierungsprozesse, in die die imperiale

Körperpolitik eingebettet wird, fortgesetzt werden sollen. Ihre jeweiligen Körper werden zu Räumen politischen Experimentierens und Phantasierens, zur Beute kolonialer Eroberungen. Die Politisierung des Körpers impliziert seine Konstruktion als Begehrungs- und Faszinationsobjekt. Machtphantasien werden hier hineinprojiziert und inszeniert. Er wird gleichsam sexualisiert, vom Moment an, wo er als unbesetzter und unerforschter Raum erobert wird. Den Eroberer stellt der Politiker dar, der im Eroberungsprozess die männliche Rolle innehat, während das politische Subjekt jenen Eroberten repräsentiert, der konsequent eine weibliche Rolle übernimmt.

Sofern die römische Staatsform zwischen Diktatur und Demokratie pendelt, kann man von einer ideologischen Erzählung reden, in der sich verschiedene Aussagenweisen und Diskurse herauskristallisieren. Dabei verwandelt sich die politische Semantik in Narrationen, die in einen kritischen Dialog miteinander versetzt werden. Mehr noch liegt hier eine Kritik der narrativen Ökonomie vor,²⁷ die eigentlich einer Tarnungspraxis entspricht. Darin werden ökonomische Muster und Prozesse gesteuert.²⁸ Parallelen lassen sich zwischen Brechts römischem Staat und Hitlers Deutschland ziehen. Ein Rückgriff auf die Entstehungsgeschichte des Romanfragments bringt mehr Licht, wenn es darum geht, die beiden Staatssysteme aufeinander zu beziehen. Immer wieder versuchte Brecht klarzumachen, dass sein Roman zwar eine Satire war auf das Vorbild vieler Diktatoren und den Gründer des ersten Imperiums, der dem Publikum als Geschäftsmann dargestellt wird. Dass bei Brecht weder das Hitler-Deutschland noch das Mussolini-Italien in Frage kamen, war selbstverständlich.²⁹ Die Vorgeschichte des Romanfragments lässt erkennen, dass Brecht infolge seiner Lektüre von Shakespeares *Caesar* unter der Mitwirkung von Erwin Piscator und Sternberg auf die Idee kam, das gelesene Stück zu inszenieren, aber gleichzeitig mit dem Gedanken spielte, einen Film zu machen, in dem er das frühe Rom sowie seine Entwicklung bis zum Imperium und zur Diktatur zeigen könnte.³⁰ Auch wenn Brecht mehrfach betont, dass er kein Anspielungsstück schreiben wollte und zwar im Hinblick auf die Gegenwart, liest sich das *Caesar*-Buch als Parabel. Offenbar war er mehr an der antiken Vergangenheit als an der Gegenwart interessiert. Er betont, dass er „keine verkleidete hitler- und mussolini-biographie“ schreiben wollte.³¹ Doch die Bezüge zum Zeitgeschehen, vor allem zum Faschismus, sind natürlich durch die Möglichkeit der Darstellung historischer und zeitgeschichtlicher Fakten im „römischen Gewand gegeben.“³² Die Verarbeitung historischer Fakten und Prozesse macht deutlich, dass auch Erfahrungen der Gegenwart einbezogen wurden, nicht nur aufgrund des Verfremdungseffekts, sondern auch wegen des antifaschistischen Engagements des Autors. Hinzu kommt, dass sowohl im *Caesar*-Stück-Projekt als auch im Romanfragment intertextuelle Verweise den Zeitbezug beleuchten.³³

7. Ein Blick auf *Flüchtlingsgespräche*

Ein Engagement, das in *Flüchtlingsgespräche* zum Ausdruck kommt. Im fünften Kapitel *Ziffels Memoiren I*) problematisieren die Protagonisten Kalle und Ziffel ganz offen den italienischen Faschismus.³⁴ Ziffel:

Sie stellen sich auch ganz ein auf die Mittellosen, das heißt das Volk. Die faschistischen Bewegungen bezeichnen sich überall als Volksbewegungen. Sie schlagen gegen die Reichen einen oft harten Ton an, besonders, wenn sie mit Unterstützung der Parteiklasse knickrig sein wollen und ihr eigenes Bestes nicht verstehen. Wenn ich auch überzeugt bin, dass gerade der kleine Betrag es schafft. Und je strenger sie gegen die Reichen reden, desto reichlicher fließt der kleine Betrag und desto reicher werden sie.³⁵

Diese Analyse des faschistischen Systems betrifft auch den Nazismus und Hitler. So macht Kalle darauf aufmerksam, dass Hitler „kein Rittergut und kein Bankkonto“ hat.³⁶

Die einen waren peinlich berührt, weil sie selber sich ein oder zwei Güter genommen haben, und die andern wollten sich die Konzentrationslager, die er für sie gebaut hat, nicht schenken lassen. (...) Man hat herausgefunden, dass er nicht viel braucht. Warum, in die Oper hat er eine Freikarte. Er hat das Gerede schließlich abstoppen müssen und einen Entschluss gefasst, welchen Beruf er ergreifen wollte. Er hat den Beruf eines Schriftstellers gewählt. Als Reichskanzler hat er befohlen, dass man ihm als Reichskanzler nichts zahlen darf, das war ihm ein Vergnügen, aber er hat zweitens befohlen, dass man ihm als Schriftsteller sein Buch „Mein Kampf“ abkauft, auf welche Weise sein Kampf ein voller Erfolg geworden ist. Von dem Honorar hat er sich die Reichswehr und das Reichskanzlerpalais gekauft und ganz anständig gelebt.³⁷

Kalle demaskiert die Figur Hitlers in ihrem politischen Handeln. Eine Verbindung zum Romanfragment lässt sich herstellen. Im achten Kapitel von *Flüchtlingsgespräche* (1991) stellt Kalle einige Werte dar, die nach ihm das nationalsozialistische Staatssystem gesteuert hatten: Die Rachsucht, die Rohheit, der Bildungshass, die Unterwürfigkeit, der Ehrgeiz, die Gerechtigkeit, die Wissensdurst, der Opfersinn, die Ordnung, die Sparsamkeit, die Kälte, der Hunger, die Unterdrückung und der Fleiß.³⁸ Auf ähnlichen Wertevorstellungen gründet Caesars Römisches Imperium. Dem Leser wird klar, dass sich das Naziregime als Fehldemokratie erwiesen hat. Noch deutlicher wird die Kritik an der so gebildeten Scheindemokratie, im 12. Kapitel *Über Demokratie* artikuliert.³⁹ Die Analyse der Demokratie durch Ziffel und Kalle lässt erkennen, dass Demokratie und Hungerleiden nicht zusammengehen. Die „nationalsozialistische Demokratie“ fungierte als Volksbewegung, mit gezielten Gleichschaltungsmaßnahmen und mit der Ermordung politischer Gegner. Die Ruinierung des Mittelstands durch die Inflation, der Bauern durch Tarif- und Zollpolitik zugunsten der ostelbischen Junker, die Durchrationalisierung der Wirtschaft durch von ausländischen Banken geliehene Milliarden hatten einen wesentlichen Teil

der Arbeiterschaft zu Bettlern gemacht. Die ruinierten Volksschichten bilden in der Tat die nationalsozialistische Volksbewegung, mit der der Weltkrieg vorbereitet wurde.⁴⁰ Die Fehldemokratie entwirft einen Volksbegriff, der unterschiedlich aufgefasst wird. Kalle stellt fest:

Das Wort „Volk ist ein eigentümliches Wort. (...). Es hat eine ganz andere Bedeutung nach Außen als nach innen. Nach Außen, nach den anderen Völkern hin, gehören die Großindustriellen, Junker, höheren Beamten, Generäle, Bischöfe usw. natürlich zum deutschen Volk, zu keinem anderen. Aber nach innen hin, wo es sich also um die Herrschaft handelt, werden sie diese Herrn immer vom Volk reden hören als von „Masse“ oder „den kleinen Leuten“ usw. Sie selber gehören nicht dazu. Das Volk täte besser, auch so zu reden, nämlich dass die Herren nicht dazugehören. Dann bekäme das Wort „Volksherrschaft“ einen ganz vernünftigen Sinn, das müssen Sie zugeben.⁴¹

Die hier dargestellten politischen Verhältnisse stellen keine demokratische Volksherrschaft, sondern eine diktatorische dar.⁴² Dem unterschiedlichen Volksverständnis liegt ein besonderer Umgang mit dem Körper des Anderen in der kolonialfaschistischen Scheindemokratie zugrunde. Die in der Körperpolitik fokussierte Scheindemokratie des Dritten Reiches ist nicht anderes als ein Polizeistaat. Ziffel bemerkt, dass man ohne starke Polizei und ständige Aufsicht aus einem Volk keine Herrenrasse machen kann. Denn der Staat muss in der Lage sein, Druck auszuüben. Er braucht den Leuten nicht unbedingt etwas zum Essen zu geben. Er verlangt daher vom Volk Opfersinn, um das Welteroberungsprojekt in die Tat umzusetzen:⁴³

Die Welteroberung beginnt mit dem Opfersinn, sie steht und fällt damit. Die einzigen Geschöpfe, die keinen Opfersinn kennen, sind Tanks, Stukas und überhaupt Motoren. Sie allein sind unwillig, Hunger oder Durst zu ertragen, und verschließen sich da allen vernünftigen Argumenten. Keinerlei Propaganda vermag sie dazu zu bewegen, zu arbeiten, ohne gespeist worden zu sein. Kein Versprechen einer paradiesischen Zukunft mit ganzen Meeren von Benzin kann sie zum Weiterkämpfen ohne Benzin bringen. (...) Sie haben keinen Glauben an den Führer und keine Furcht vor der Polizei. Ihren Streik kann keine SS brechen, und sie streiken sofort, wenn das Futter ausbleibt. Aus Freude allein gewinnen sie keine Kraft. Immerfort müssen sie geschmiert werden, das ganze Volk muss sich Extraentbehungen auferlegen, damit es ihnen niemals an etwas gebricht. Werden sie vernachlässigt, dann zeigen sie zwar keinen Zorn, aber auch kein Verständnis, sondern einfach Rost. Diesen Geschöpfen fällt es am leichtesten im Land, ihre Würde zu bewahren.⁴⁴

Wie in seinem Romanfragment thematisiert Brecht erneut die Politisierung der Körper in totalitären Ordnungssystemen. Wenn Kalle den Egoismus und die Weltherrschaft sowie den Opfersinn bekämpft, so artikuliert er zugleich eine für Brecht wichtige Position. Deutlicher als Kalle vertritt Ziffel einen humanistischen Standpunkt, wenn er meint:

Die Welt ist schon wieder voll von den wahnwitzigsten Forderungen und Zumutungen. Wir brauchen eine Welt, in der man mit einem Minimum an Intelligenz, Mut, Vaterlandsliebe, Ehrgefühl, Gerechtigkeitsinn usw. auskommt. Ich sage Ihnen, ich hab es satt, tugendhaft zu sein, weil nichts klappt, entsagungsvoll, weil ein unnötiger Mangel herrscht, fleißig wie eine Biene, weil es an Organisation fehlt, tapfer, weil mein Regime im Krieg verwickelt. Kalle, Mensch, Freund, ich habe alle Tugenden satt und weigere mich, ein Held zu werden.⁴⁵

Das Entstehen des Nationalsozialismus war nur durch die Konstruktion eines Diskurses, der Gegendiskurse hervorrief, möglich. Dass der nationalsozialistische Diskurs mit Unterdrückungs- und Ausschließungsmechanismen, mit der Ermordung von Oppositionellen, und Folter fungierte, ist augenfällig.

Ausblick

Das Arbeitsbeschaffungsprogramm und die heimliche Neubewaffnung tarnten die Finanzierung der Aufrüstung und des Weltkriegs. Beide lösten sich im Wirtschaftsaufschwung auf. Man kann die These wagen, dass Brecht in seinem *Caesar*-Romanfragment historische Prozesse der Weimarer Republik und des Dritten Reiches aktualisiert: Ein Staat mit einer instabilen Struktur und Form; ein Staat, der demokratisch schwach war und der schließlich im totalitären Chaos versank. Wie der nationalsozialistische Staat fungiert der römische mit Terror, Gewalt und Rassenkampf. Beide Staatsformen konkretisieren ihre kolonialen Ambitionen durch die gewaltige Eroberung fremdkultureller Räume, durch politische Manipulation und körperpolitischen Zynismus. Werden beide Staatsformen als demokratisch bezeichnet, so fällt auf, dass ihr demokratischer Charakter durch diktatorische Züge ihrer Herrscher zurückgenommen wird. In beiden Fällen wird offenkundig, dass es zum totalitären Staat, in dem die Wahlen nur noch zum Symbol werden, kommt. Die Feindbildung wird zur politischen Taktik, die auf beiden Seiten angewandt wird. Das Funktionieren beider Staatsformen konsolidiert eine konservative Revolution in Deutschland und Europa.

Jean Pierre Faye spricht von „totalitären Sprachen,“ um den ideologischen Standpunkt eines Staates zu bezeichnen, der zwischen Revolution und Konservatismus pendelt. Auf einer poetischen Ebene wird eine Dezentrierung markiert, soweit ein Prozess von mehreren Ebenen aufgedeckt wird.⁴⁶ War, wie Faye behauptet, die Deutsche Republik zwischen

den beiden Weltkriegen dieser geschlossene, aber durchlässige Ort, der von den großen Polaritäten von West und Ost durchquert wird, und wo der Prozess der Produktion und Zirkulation der ideologischen Erzählungen sich beschleunigt und dann verallgemeinert wird,⁴⁷ so fällt auf, dass Brecht nicht nur Diskurssedimente einiger Zeitgenossen wiederaufnimmt. So wird Hitlers politischer Diskurs dargestellt, problematisiert und parodiert. Daneben befragt er den politischen Diskurs der Weimarer Republik kritisch. Ein Diskurs mit mehreren Sprachstufen,⁴⁸ aus denen verschiedene Diskurssegmente renommierter Autoren wie Spengler, Machiavelli, Feuchtwanger, Ernst Jünger, Mommsen ablesbar sind. Brecht, der ein guter Karl Marx-Kenner war, war sich dessen bewusst, dass der Imperialismus das letzte Stadium des Kapitalismus darstellt.

Darum stellt seine antikapitalistische Lektüre der römischen Antike und des Nazi-Deutschlands einen postimperialen und postkolonialen Blick auf koloniale und totalitäre Prozesse dar, die er zeitlebens real erfahren hatte. In Bezug auf zeitgenössische Geschichtsprozesse schlagen hier der Indochina-Krieg und der daraus hervorgehende Antikolonialismus nieder. Das Romanfragment bietet einen Bindungspunkt mit Reflexionen erster antikolonialer Diskurse schwarzer Intellektueller wie Césaire, Senghor, Damas um die Négritude-Bewegung. Man denkt auch hier an zahlreiche Romane und Erzählungen, die das Europäische und das Außereuropäische gleichzeitig thematisieren und die neben Zeitprozessen dem Erfahrungsspektrum des Autors zuzurechnen sind. Brechts „Ästhetik des Widerstands“ (Peter Weiss) wird im Reflexionsprozess deutlich, wenn das Romanfragment zugleich als Reflexionsstoff betrachtet wird. Das utopische Moment wird in dem *Dreigroschenroman* materialisiert, wenn das zermürbte Volk gegen das totalitäre System rebelliert:

Nach Jahren des Elends kam der Tag des Triumphes. Die Massen erhoben sich, schüttelten endlich ihre Peiniger ab, entledigten sich in einem einzigen Aufwachen ihrer Vertröster, vielleicht die furchtbarsten Feinde, die sie hatten, gaben alle Hoffnung endgültig auf und erkämpften den Sieg. Alles änderte sich von Grund auf. Die Gemeinheit verlor ihren hohen Ruhm, das Nützliche wurde berühmt, die Dummheit verlor ihre Vorrechte, mit der Rohheit machte man keine Geschäfte mehr.⁴⁹

Eine solche Ästhetik verknüpft sich mit einer Ästhetik des Diversen.⁵⁰ Sie bezieht das „Zentrum“ und die „Peripherie“ dialogisch aufeinander. Die Thematisierung des Gleichzeitigen im Ungleichzeitigen wird an dem Punkt synchronisiert, wo Kapitalismus, Totalitarismus und Kolonialismus sich körperpolitisch und ideologisch zum Tod des Anderen jenseits aller Kulturgrenzen und in interkontextueller Mischung zusammenfügen.

Anmerkungen

¹ Jean Paul Sartre, *Les Mains Sales* (Paris: Gallimard, 1948).

² Bertolt Brecht, *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*. Romanfragment in: Ders: Prosa 2. Romanenfragmente und Romanentwürfe (Berlin /Weimar/Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag /Suhrkamp Verlag, 1989), S. 163-390. Das Romanfragment wird im Text mit der Abkürzung (Die Geschäfte) bezeichnet. Danach erfolgen die Seitenangaben in Klammern.

³ Vgl. Herbert Claas, *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts von Baal zum Caesar* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977); Wolfgang Jeske, *Bertolt Brechts Poetik des Romans* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967); Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition* (Pfullingen: Neske, 1961).

⁴ Carroll Smith- Rosenberg, „Körper-Politik oder der Körper als Politikum,“ in *Geschichte schreiben in der Postmoderne: Beiträge zur aktuellem Diskussion*, Hrsg., Christoph Conrad /Martina Kessel (Stuttgart: Reclam, 1994), S. 310-350; hier S. 310.

⁵ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1994), S. 174.

⁶ Ebd., 174.

⁷ Ebd., 37 und 175.

⁸ Michel Foucault, *Analytik der Macht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005), S. 174.

⁹ Bertolt Brecht, *Flüchtlingsgespräche*, in Ders., *Werke: Prosa 3, Sammlungen und Dialoge* (Berlin/Weimar/Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag /Suhrkamp Verlag, 1995), S. 195-327; hier S. 201.

¹⁰ Wolfgang Jeske, „...die Leute kennen die Novelle im Merkur,“ in Brecht, *Prosa*, a. a O, S. 556.

¹¹ Wolfgang Jeske, *Brechts Poetik des Romans*, S. 233. Notiz im Nachlass von Brecht zitiert bei Wolfgang Jeske.

¹² Ders, „...die Leute kennen alle die Novelle im Merkur,“ S.554. Brecht zitiert bei Jeske.

¹³ Herbert Claas, *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts*, S. 204. Herbert Claas zitiert Brecht.

¹⁴ Ebd., S. 205 und *Bertolt Brecht: Archiv Betsandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*. Bearbeitet von Herta Ramthun, (Berlin/Weimar: Aufbau 1969-1973), S. 187-188.

¹⁵ Ebd., S. 203.

¹⁶ Walter Busch, *Cäsarismuskritik und epische Historik: Zur Entwicklung der politischen Ästhetik Bertolt Brechts 1936-1940* (Frankfurt am Main/Bern: Peter Lang, 1982), S. 287-288.

¹⁷ Jeske, *Brechts Poetik*, S.128f.

¹⁸ Jost Hermand, *Der alte Traum vom neuen Reich: Völkische Utopien und Nationalsozialismus* (Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag, 1988), S. 279-321.

¹⁹ Jeske, *Poetik des Romans*, 239-275.

²⁰ Ebd., S. 226-284. Brecht las als Vorlagen zum Roman folgende Werke: Plutarchs *Lebensbeschreibung*, Shakespeares *Cäsar*, Max Webers *Römische Agrargeschichte*, Suetons *Die zwölf Cäsaren*, Theodor Mommsens *Römische Geschichte*, Dio Crassius' *Römische Geschichte*, Livius' *Ab urbe conditio (Römische Geschichte)*, Georg Brandes' *Cajus Julius Caesar* u. a.

²¹ Jeske, *Poetik*, S. 265.

²² Ebd., S. 269.

²³ Ebd., S. 271.

²⁴ Jeske, *Die Poetik des Romans*, S. 287. Jeske zitiert hier Brecht.

²⁵ Jean Pierre Faye, *Theorie der Erzählung: Einführung in die „totalitären Sprachen“—Kritik der narrativen Vernunft, Ökonomie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), S. 71.

²⁶ Peter Sloterdijk, *Eurotaoismus: Zur Kritik der politischen Kinetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), S. 228.

²⁷ Faye, *Einführung in die „totalitären Sprachen,“* S. 53.

²⁸ Ebd., S. 59.

²⁹ Jeske, *Poetik des Romans*, 220 und 221. Jeske erwähnt folgende Briefe: Brief an Karl Korsch April 1938, und Brief an Margarete Steffin vom 30.05.1938.

³⁰ Ebd., 228.

³¹ Jeske, *Bertolt Brechts Poetik*, S. 231.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 232.

³⁴ *Flüchtlingsgespräche*, a.a.O., S. 227-232.

³⁵ Ebd., S. 231.

³⁶ Ebd., S. 232.

³⁷ Ebd.

³⁸ Bertolt Brecht, *Flüchtlingsgespräche*, in Ders., *Werke: Prosa II*, (Frankfurt am Main/Wien: Suhrkamp/Büchergilde Gutenberg, 1991), S. 462-464. In der späteren Frankfurter und Berliner Ausgabe wird das achte Kapitel und genau die zitierte Textstelle gekürzt. Vgl. Bertolt Brecht, *Flüchtlingsgespräche*, in Ders., *Werke: Prosa 3, Sammlungen und Dialoge* (Berlin/Weimar/Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag /Suhrkamp Verlag, 1995), S. 241-247.

³⁹ Ebd., S. 278-282.

⁴⁰ Ebd., S. 279f.

⁴¹ Ebd., S. 280.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., S. 514.

⁴⁴ Ebd, S. 293f.

⁴⁵ Ebd., S. 303.

⁴⁶ Faye, *Einführung in die „totalitären Sprachen,“* S. 142.

⁴⁷ Ebd., S.145.

⁴⁸ Ebd., S. 147.

⁴⁹ Bertolt Brecht, *Dreigroschenroman*, in Ders., *Werke: Prosa II*, (Frankfurt am Main/Wien: Suhrkamp/Büchergilde Gutenberg, 1991), S. 11-410; hier S. 398.

⁵⁰ Victor Segalen, *Ästhetik des Diversen: Versuch über den Exotismus*. Aus dem französischen von Uli Witmann (Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1994).

Die auffällige Unsichtbarkeit des Todes in *Furcht und Elend des Dritten Reiches*

Der Tod ist ein bedeutender Untertext in Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, obwohl er selbst kaum sichtbar innerhalb der 24 Szenen des Stückes ist. Gleich den Anhangszenen aus Heinrich Manns Roman *Der Hass*, der vermutlich Brecht inspirierte, kommen Tod und Mord nur hinter den Kulissen wenn überhaupt vor. Dieser Aufsatz behauptet, dass obwohl er mit diesem Stück eine bedeutende Darstellung der Furcht und des Elends im Alltagsleben unter Hitler lieferte, er trotzdem die Möglichkeit des deutschen Widerstands gegen das nazistische Regime optimistisch betonen wollte. Daher hat Brecht den Tod und den politisch-ideologisch motivierten Mord nicht ganz in den Vordergrund des Stückes gestellt.

Death contributes to a significant subtext of Brecht's *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, although death itself is hardly visible within the play's twenty-four scenes. Similar to the appendix scenes in Heinrich Mann's 1933 novel *Der Hass*, an apparent literary inspiration for Brecht, death and murder in *Furcht und Elend* occur primarily offstage, if at all. This essay argues that although the play provided a striking portrayal of the fear and misery of everyday life under Hitler, Brecht was able to stress the optimistic possibility of German resistance against the regime by not placing death and politically-ideologically motivated murders in the foreground.

Death's Remarkable Invisibility in *Furcht und Elend des Dritten Reiches*

Jennifer Marston William

For readers and audiences familiar with the 24 scenes which comprise Brecht's *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, it may seem erroneous to speak of death's "invisibility" in the play. The very title *Furcht und Elend* evokes associations with death, and some of the play's most striking scenes certainly thematize death. Yet a close look at individual scenes reveals that while it is undoubtedly implied, foreshadowed, and present as a subtext in the play, death is, proportionately speaking, hardly visible. The first three-quarters of Brecht's play hardly touch on the topic of death at all. In the latter scenes which do so, death is for the most part still not visible, as the deceased are discussed from a distance—introduced to the audience via a letter, for example, in the play's last two scenes. Why did Brecht downplay death to a noticeable extent in a play with such a graphic title as *Furcht und Elend*, written during and about such a murderous regime? Granted, he wrote the play before the so-called Final Solution, and before the death camps were in full force. But it is curious that the topics of death and state-sponsored murder do not appear more prominently in the play's foreground, given that the murder of the state's opponents was a practice established early in the regime (e.g. the "Night of the Long Knives" of 1934, an article about which Brecht clipped and saved while in exile).¹ This lack of visible fatalities may have prompted Max Frisch to remark in 1947 that *Furcht und Elend* "failed to offer post-war audiences the release [*Erleichterung*] that Carl Zuckmayer's ... *The Devil's General* provided."² Yet considering when Brecht wrote the play—beginning in 1937, when anti-Semitic and political terror was as severe as ever, and war was seeming inevitable—we can presume that the playwright consciously decided not to focus on death in order to leave room for a glimmer of hope and optimism, and to highlight the possibility of resistance. In this essay I will outline and speculate on Brecht's treatment of death in *Furcht und Elend* by examining its representation in the play, and particularly its frequent invisibility.³ While Brecht may have left death largely hidden in part to reflect the Nazis' own cover-ups of casualties, his emphasis on acts of resistance suggests a desire to direct attention primarily to possibilities for stopping the regime's murderous violence.

Even where Brecht incorporates death into *Furcht und Elend*, it is often obscured from us. In the play's first scene, "Volksgemeinschaft," an elderly man is presumably hit by a drunken SS-officer shooting randomly and wildly, yet we can only speculate as to the man's ultimate fate when we read about his scream in the stage directions. This mode of presentation contrasts starkly with the real account on which "Volksgemeinschaft" was apparently based. The violence in the story published in the *Berlin 12 Uhr Blatt* on 7 February 1933 is clear and visualizable, describing how an SA-man shot a Communist in the stomach without warning.⁴ The scene as Brecht depicts it, however, is representative of the play as a whole, in that

we as readers or audience members are given no closure, and no direct access to the event: the death of the man is possible, even probable, but we only hear it rather than see it. A mere six other scenes deal somewhat more directly with death and/or dying. The most blatant are scene 14, "Die Kiste," in which the SA delivers a zinc coffin to the woman whose husband allegedly died of pneumonia, and scene 19, "Der alte Kämpfer," in which a butcher is seen hanging in his shop window with a sign around his neck proclaiming "Ich habe Hitler gewählt!" In these two scenes, death is "visible"—although notably, the coffin in "Die Kiste" remains unopened, and the hanging butcher at the end of "Der alte Kämpfer" is only described by witnesses as they stand in front of the shop window reporting what they see to the butcher's wife behind them. In performances of the play, the hanging butcher may be obstructed by these witnesses and thus only heard about, and not actually seen, by the audience. Likewise, a reader of the play receives no details beyond the witnesses' brief observations.⁵

We are given even less of a glimpse in the other four scenes dealing with death: scene 20, "Die Bergpredigt"; scene 21, "Das Mahnwort"; scene 23, "Arbeitsbeschaffung"; and the final scene, "Volksbefragung." In "Die Bergpredigt," a fisherman lies dying as he questions the intentions of the state in front of his son, who is clad in an SA-uniform. The man, referred to as "Der Sterbende," clearly becomes agitated during the conversation, in which his son defends Hitler while the priest standing by has little of substance to contribute.⁶ Because the priest is present, we can assume the man is approaching his final moments, yet Brecht does not allow us to witness his passing; the scene ends with the wife wiping off the man's sweaty brow after he sinks back into his bed with exhaustion. The scene "Das Mahnwort" presents a Hitler Youth having difficulties remembering his motto, which contains the line "Sei ein Deutscher, ohne Klage; Dafür stirb und dafür gib."⁷ The boy finally comes up with it, to which the *Scharführer* responds sneeringly, "Als ob das schwer wäre!"—a remark that can be read not only as the *Scharführer's* assessment that the motto should be easy to say, but also as the ironic implication "As if *that* [i.e. dying for one's country] would be difficult." The man in "Arbeitsbeschaffung" embodies the commonplace covering up of death during this time when he tries to prevent his wife from mourning the death of her brother, a pilot who presumably died during the German bombing of Almeria during the Spanish Civil War. In the final scene, "Volksbefragung," a woman reads aloud a letter from a father written to his son on the day before the father's execution. The scene, and thus the play as it stands in this particular form of 24 segments, ends on a positive note (oddly, through the negative exclamation "Nein!"), as I will discuss later, but it is important to mention at this point that the man's personal struggle against National Socialism does not end with his death, as the letter encourages his young son to continue the fight. The man does not dwell on his impending death or on his past suffering in the letter, but concentrates instead on the future, exemplifying Brecht's tendency in the play to show glimpses of hope in the midst of extreme despair.

Other scenes evoke associations of death and violence without actually depicting them. For example, in "Winterhilfe," the daughter of the elderly woman who accidentally betrays her daughter is taken away by the SA-men who had come to deliver a Winter Aid package. Again here, the audience can only speculate on what becomes of her. In cases like this one, it seems that Brecht was calling attention to the furtiveness with which Hitler's henchmen often carried out their violence, behind closed doors. But in other cases, the invisibility of death in the play serves another purpose: that of retaining a certain optimism in the face of evil. I will explore this notion further after a brief excursus into a likely precursor text to Brecht's play from Heinrich Mann.

A comparison of *Furcht und Elend* with the six scenes from Mann's 1933 *Der Hass* (in the appendix titled "Szenen aus dem Nazileben"), which James Lyon argues was a likely influence on Brecht's play, is helpful in situating the topic of death within the specialized genre of dramatic scenes that expose slices of life in Nazi Germany. The scenes of both authors certainly share common characteristics; as Lyon says of the correspondences, "circumstantial evidence seems too strong to be coincidental."⁸ Each scene has only a few characters; the focus is on dialogue over action; both authors address the themes of degrees of guilt and the corruption of youth's innocence; both Mann and Brecht tend to use general types or descriptions rather than proper names for their characters, such as *Der Wirt*, *Die Witwe*, *Der Jüngere*, *Der Ältere*, etc. (although some scenes from Mann also feature Hitler himself and other major players like Goebbels and Hindenburg). The two works are also comparable in terms of their portrayal of death, in that both restrict it to offstage.

Mann's first scene in the appendix of *Der Hass*, called "Auf der Strasse," is reminiscent of Brecht's "Volksgemeinschaft" in that the violence occurs out of the audience's sight. A man has been accused of spitting on the swastika of an SA-uniform. A Jewish dentist tries to explain that the man couldn't help doing so, because of his dentures. The accused man escapes, while the dentist is hauled off by the SA. The last line of the scene is the narrative/directorial comment, "Während der Platz sich leert, dringt aus einer anliegenden Straße sein furchtbares Geschrei."⁹ The spectator or reader "hears" but does not "see" the violence. The Jewish dentist may be beaten to death, but we never know for sure. In Mann's final scene, "Der Zeuge," we see something similar: a witness is called to testify in a murder case in which an SA-man and *Schupo* were supposedly killed by Communists. The witness testifies instead that Nazis were in fact to blame for the shooting of this unpopular SA-man. Outside the court a vicious crowd is gathering and singing the Nazi anthem, the Horst-Wessel song. It is clear that the judge does not *need* to arrest the witness, relying instead on vigilante (in)justice for his punishment. After the witness leaves the building, the judge hears "einen Aufschrei und den Fall eines Körpers."¹⁰ In addition to thematic and character similarities with Brecht's scene "Rechtsfindung" from *Furcht und Elend*, Mann's scene "Der Zeuge" also leaves details of the punishment up to the imagination, like in Brecht's "Volksgemeinschaft."

In the longest of Mann's scenes, "Die Vermissten," we see the dead, but do not witness their deaths. First, a café proprietor dies of an apparent heart attack when Nazis are harassing his customers and disturbing his business. Someone notices him on the ground and asks for help, when the SA-man says casually, "Das ist ja der Wirt! Komisch, der ist tot."¹¹ Later in the scene, two men (identified only as a "younger" and an "older") are burying bodies of men killed by the SA. Among them is the Jewish astrologist Hanussen, who was interrogated earlier in the scene. As he is escorted out by an SA-man, the chief of police gives the SA-man a silent order ("einen stummen Befehl"¹²) and the SA-man had replied, also silently, that he understood. The next time we see Hanussen, he is already dead, with his face shot off. Unlike in the other two scenes from Mann discussed above, not only do we not see the murder here, we also do not hear anything (nor do we in the cases of the other twelve bodies being buried). Through the silence in this scene Mann seems to be emphasizing the clandestine nature of many of these senseless politically and ideologically motivated murders. In both Mann's and Brecht's scenes of life in the Third Reich, then, there are times when we see no evil, times when we hear no evil, but there is never a time when evil is not present. The particular treatments of death and the dead in these scenes underscore this sometimes hidden, but always ready-to-surface, state-sponsored criminality in the early years of Hitler's reign.¹³

With my remarks thus far I have intended to demonstrate how death often recedes into the background of Mann's "Szenen aus dem Nazileben" and Brecht's "(Schreckens-)Szenen," as the latter referred to them in 1938.¹⁴ Nonetheless, we cannot fail to recognize the important role that death plays as a subtext in both pieces. Jan E. Olsson reminds us that "the not unduly exaggerated comment that the Nazis are preparing for the big war is frequently repeated" in Brecht's scenes.¹⁵ War implies death, and a "big war" means death on a large scale. Yet despite this implication, *Furcht und Elend* does not present a fatalistic vision, in part because small-scale resistance is a major leitmotif—and this is where Brecht diverges from Mann. Brecht's play is neither about organized antifascist resistance nor specifically about class struggle; here, resistance is a necessity and not an occupation.¹⁶ In a letter meant to reassure Slatan Dudow that the production would not be too depressing if performed in Paris,¹⁷ Brecht gave examples of everyday resistance in the play, thereby indicating what Arnold Blumer describes as "Brecht's incredibly optimistic attitude:"¹⁸ among other acts of resistance, Brecht lists the farmer who feeds his pig even though it's forbidden to do so; the fact that a man being beaten continues to sing "The International" in the scene of the same name;¹⁹ that the judge in "Rechtsfindung" does not come up with a verdict; and even that the old woman in "Winterhilfe" vomits up the apple when her daughter is taken away.²⁰ These instances may seem quite insignificant when taken individually, and in cases like the apple incident in "Winterhilfe" it is even questionable to what extent they can be considered true acts of resistance, despite Brecht's insistence (after all, she still says "Heil Hitler!" while vomiting). Nonetheless, when the collection of scenes is taken as a whole, it becomes clear that Brecht was placing emphasis in the play on the possibilities for the so-called *Kleinbürger* to rebel

against the totalitarian system; he was suggesting that while the situation was undoubtedly bleak, it was not hopeless, a guiding principle that was of utmost importance, considering Brecht's intended original audience.²¹ As Blumer surmises, "Brecht reckoned quite correctly that a play about the fear and misery of the Third Reich could only succeed before an audience of exiles if it showed how this fear and misery could be overcome, namely by resistance—and by humour."²²

Resistance is crucial even in those scenes which do deal with death: the scenes "Die Kiste" and "Volksbefragung" serve as reminders that confronting the system was not without peril and sometimes fatal consequences, but they also highlight the very presence of such resistance. The father on death row who is quoted in the letter in "Volksbefragung" encourages his son to eventually take up the cause of resistance and to remain true to his class and to his beliefs. The woman in "Arbeitsbeschaffung" insists on wearing black to mourn the death of her brother, calling the Nazis "Schwerverbrecher" and ignoring the pleas of her neighbor and husband to keep her voice down: "Dann sollen sie mich doch abholen! Die haben ja auch Frauen-Konzentrationslager."²³ Significantly, the play ends with a female voice of reason asserting an exclamatory "NEIN" to the question of supporting the regime's annexation of Austria. While Brecht's early title for the play, *Seelischer Aufschwung des deutschen Volkes unter dem Naziregime*,²⁴ likely has ironic overtones, it nonetheless hints at the hope for future resistance that this final scene conveys. The title *Furcht und Elend*, as well as another original title, *Die Angst*,²⁵ sound less idealistic to be sure, but ultimately they do not allude directly to death either, thus allowing for the possibility of triumph over the fear and the misery. As Helen Fehervary notes,

The political tendency of the play is apparently intended to undermine the implications of its title, for, although the content of the play presents us with fear and misery, its dialectical composition engenders in us hope which arises out of a rational understanding of fear and misery.²⁶

The eventual title plays with our expectations: the fear referred to appears to be less that of punitive death, as one might expect, than of the more immediate fears of ostracism, imprisonment, and betrayal. While death may well be implied as an ultimate consequence of these actions, Brecht chose not to focus primarily on that abstract possible outcome, but on the concrete circumstances and moral dilemmas people faced on a daily basis during that time. Doing so enabled him to depict those acts of resistance, however small, that lend the play an unexpected ray of hope.

Exile for Brecht did not mean the death of writing, but the opposite: an opportunity to elicit change through writing. Kuhn remarks that "[f]or Brecht the experience of exile was not inhibiting, but productive."²⁷ As Eric Bentley summarizes the playwright's outlook, Brecht believed that each scene in a play "implies either praise or blame" and "moves history along,

if only by a minute, invisible step, toward a different future."²⁸ Bentley likewise reminds us of Brecht's optimism as he recounts that when "little more than a year before his death, Brecht was asked: 'Can the world of today be represented on a stage?' he replied in the affirmative—'but only if it [the world] is regarded as transformable.'"²⁹ The attitude reflected in this quotation is one Brecht had maintained for decades, as evident in his theoretical and literary writings, and not least in *Furcht und Elend*.

The scenes in *Furcht und Elend* microcosmically reflect the circumstances of Nazi Germany during the mid to later 1930s, when death—especially the murder of political dissenters by state forces—was becoming more prevalent, but not necessarily more publicly visible. At the same time, Brecht ultimately comments on the increasing number of state-instigated killings by making death a somewhat more prominent subject in five out of his last six (loosely) chronologically-ordered scenes.³⁰ Moreover, a few of the epigrammatic verses that open each scene reflect more openly on death than does the dialogue within the scenes, and can be overtly critical, for instance in the verse preceding "Das Mahnwort":

Sie holen die Jungen und gerben
Das Für-die-Reichen-Sterben
Wie das Einmaleins ihnen ein.
Das Sterben ist wohl schwerer.
Doch sie sehen die Fäuste der Lehrer
Und fürchten sich, furchtsam zu sein.

Such epigrams confirm that Brecht was not downplaying death within the majority of scenes out of any naivety for what was actually happening in Nazi Germany while he was in exile.³¹ As Lyon notes, "In a significant number of articles, Brecht read of the mass arrests, internment in concentration camps, torture, and death of innocent victims—usually workers—and of those who openly resisted."³² It is this last element that Brecht chose to foreground over death itself, and he did so while still conveying to the audience a sense of the utter fear and misery that characterized life in the Third Reich.

Notes

¹ James K. Lyon, "Brecht's Sources for *Furcht und Elend des III. Reiches*: Heinrich Mann, Personal Friends, Newspaper Accounts," *Brecht Yearbook* 26 (2001), pp. 294-305, here pp. 300-301.

² Hugh Rorrison, "Introduction to *Fear and Misery of the Third Reich. 24 Scenes*," in Bertolt Brecht, *Plays: Two*, Transl. John Willett (London: Methuen, 1991), pp. xv-xxxvii, here p. xxix. See also Erdmut Wizisla, "Unmögliche Schlußszene: Typoskript zu *Furcht und Elend des III. Reiches* entdeckt," *Brecht Yearbook* 22 (1997), pp. 3-6, p. 6.

³ Unless stated otherwise, I refer in the following to the more well-known Suhrkamp version of the play, with its 24 scenes: Bertolt Brecht, *Furcht und Elend des Dritten Reiches: 24 Szenen* (Berlin: Suhrkamp, 1957). The additional four short scenes which appear in the 1988 *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, in *Stücke 4* do not deal with the topic of death, except for its implication in the scene "Was hilft gegen Gas?": Bertolt Brecht, *Furcht und Elend des Dritten Reiches: 27 Szenen*, in Werner Hecht, ed., *Werke, Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 4* (Frankfurt am Main/Berlin, Weimar, 1988). Henceforth *BFA*.

⁴ Lyon writes of the newspaper article that "the account describes how a group of six S.A. men—'an ihren Parteiformen erkenntlich'—were standing on a street corner. Suddenly one who was wearing a military overcoat left to follow two young men who were headed for a local pub on the Galvanstrasse known to be frequented by Communists. Just before reaching the pub, the Brownshirt pulled out a revolver and, without warning, shot one of them in the stomach. The young man's companion tried to stop the gunman, who then fired five more times at him, but only grazed his head. At this point the S.A. man fled in a taxi" (Lyon, "Brecht's Sources," p. 302).

⁵ Tom Kuhn speculates on one possible reason for the priority Brecht gives to the verbal over the visual here: "Some of the shorter scenes from *Furcht und Elend* (and there are at least eighteen which might take less than six minutes to perform) could well have been written with radio broadcast rather than stage production foremost in mind. This might account for the lack of visual action or of stage directions in some of the pieces, where the 'Gestus' at issue is definitely verbal—or audibly perceptible—rather than visual." Tom Kuhn, "The Politics of the Changeable Text: *Furcht und Elend des III. Reiches* and the New Brecht Edition," *Oxford German Studies* 18-19 (1989-90), pp. 132-49, here p. 140.

⁶ As Kuhn points out, there have been various versions of Brecht's play, emphasizing different aspects for different intended audiences. He illustrates that fact through the scene "Die Bergpredigt": "In the familiar version the priest entirely fails to meet the demands of the occasion. He avoids the threatening glances of the Nazi son in his SA uniform, and offers only a cowardly 'Gebt Gott, was Gottes ist, und dem Kaiser, was des Kaisers ist' (GW3, 1173). In earlier versions the scene had a rather different emphasis, and at one point even bore a different title, 'Die Frage des Pfarrers.' Here the fisherman raises the same question and the priest upholds the words of the Sermon on the Mount (again), 'Es heisst, selig sind die Friedfertigen', and so puts himself clearly on the side of the opposition front: 'Es steht in der Schrift.' He also exposes himself to considerable personal danger by this statement of faith" (Kuhn, "The Politics of the Changeable Text," p. 144). Kuhn notes that this version, broadcast by the BBC in 1940, was "more palatable to liberals and to Christians" (*Ibid.*).

⁷ Brecht, *Furcht und Elend*, p. 108.

⁸ Lyon, "Brecht's Sources," p. 296.

⁹ Heinrich Mann, *Der Hass: Deutsche Zeitgeschichte* (Amsterdam: Querido, 1933), p. 200.

¹⁰ *Ibid.*, p. 235.

¹¹ Ibid, p. 208.

¹² Ibid, p. 210.

¹³ See Lyon, "Brecht's Sources," pp. 296-299 for more similarities between the two works by Mann and Brecht.

¹⁴ Günter Glaeser, ed. *Bertolt Brecht: Briefe* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), p. 361.

¹⁵ Jan E. Olsson, "Brecht, Schweyk and the Military Review Motif," *Communications from the International Brecht Society* 15.2 (April 1986), pp. 28-36, here p. 35.

¹⁶ As Robert Cohen writes of the play, "Brechts Figuren sind nicht Antifaschistinnen oder Antifaschisten, weil die die 'richtige' Ideologie haben, schon gar nicht, weil sie der 'richtigen' Partei angehören. Nicht der Antifaschismus in den Köpfen bringt den Widerstand hervor, sondern der Faschismus auf der Strasse." Robert Cohen, "Brechts Furcht und Elend des III. Reiches und der Status des Gestus," *Brecht Yearbook* 24 (1999), pp. 192-207, here p. 203.

¹⁷ "Im ganzen glaube ich nicht, daß die Aufführung deprimieren wird. So wenig und noch weniger als ein Gemälde des Brueghel oder ein Zyklus von Daumier-Zeichnungen. Es kommt dabei allzu sehr heraus, eine wie brüchige Basis eben Furcht und Elend für ein Reich bedeuten, auf wie wenig Anhänger die Nazis ernstlich rechnen können, wie wirkungslos ihr Terror bleiben muß, ja wie er unfehlbar den Widerstand erzeugen muß, selbst in Schichten, die ihm anfänglich entgegenjubelten" (Glaeser, *Briefe*, p. 363).

¹⁸ Arnold Blumer, "Some thoughts on Brecht's *Fear and Misery of the Third Reich*," *South African Theatre Journal* 3.1 (May 1989), pp. 39-54, here p. 41.

¹⁹ This scene is not in the Suhrkamp edition; see *BFA*, Band 4, p. 410.

²⁰ Brecht wrote, "Der Widerstand, und zwar der wachsende Widerstand, wird deutlich gezeigt, und das in allen Schichten und in allen Graden. Der Bauer *füttert* eben die Sau (scheu über die Schulter blickend); der Physiker *benützt* eben Einstein (laut über die jüdische Physik schimpfend); der Arbeiter wirft die Gasmaske in die Ecke; die Soldaten geben dem Jungen, der *nicht* 'Heil Hitler' sagt, zwei Schlag Essen; der Patient (in "Die Berufskrankheit") *erinnert* den Chirurgen an die Forderungen der Wissenschaft; der Geprügelte *singt* die 'Internationale'; der Richter findet *nicht* den Rechtsanspruch; die von der Winterhilfe beschenkte Frau erbricht den Apfel; der alte Kämpfer *erhängt* sich demonstrativ; der Bäcker verfälscht auch einmal *nicht* das Brot; die Schwester des in Spanien Gefallenen läßt sich *nicht* den Mund zuhalten; und die Partei (am Schluß) *gibt den Kampf nicht auf*. Die Nazis üben nicht nur Gewalt aus, sie *müssen* auch Gewalt ausüben" (Glaeser, *Briefe*, p. 362).

²¹ Eric Bentley mentions how the writer Hermann Kesten wrote anonymously some criticisms of Brecht in Thomas Mann's journal *Mass und Wert*, one of which being "That actually *Fear and Misery of the Third Reich* is defeatist." Eric Bentley, "The Private Life of the Master Race," in Siegfried Mews, ed. *Critical Essays on Brecht* (Boston: Hall, 1989), pp. 107-13, here p. 109. Under this understanding of the play, it provides no hope. But as Bentley points out, Kesten's first criticism—that Brecht's work is "propaganda for propaganda's sake"—cancels the second one out, as how can leftist propaganda be defeatist? (Ibid 110).

²² Blumer, "Some thoughts," p. 42. But as Blumer also reports, Brecht wasn't as optimistic-sounding about the play in his letter to the American Guild for German Cultural Freedom, in which he stresses the dangers and suffering of a nation under such a system as the national-socialist dictatorship (Ibid, pp. 45-46; Glaeser, *Briefe*, p. 376).

²³ Brecht, *Furcht und Elend*, p. 114.

²⁴ Blumer, "Some thoughts," p. 40.

²⁵ Werner Hecht, *Brecht Chronik: 1898-1956* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), p. 515. Hecht also notes the Soviet film based on some of the scenes from *Furcht und Elend* (p. 688). Interestingly, the film's title, *Die Mörder machen sich auf dem Weg*, emphasizes death and murder much more than the original play.

²⁶ Helen Fehervary, "Enlightenment or Entanglement: History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller," *New German Critique* 8 (Spring 1976), pp. 80-109, here p. 81.

²⁷ Kuhn, "The Politics of the Changeable Text," p. 149.

²⁸ Bentley, *Bertolt Brecht*, pp. 15-16.

²⁹ Eric Bentley, *Bertolt Brecht: A Study Guide* (New York: Grove Press, 1981, 1995), p. 15.

³⁰ As Rorrison asserts, the chronological ordering which Brecht attempted in his final version indicates time's passage rather than simultaneity (Rorrison, "Introduction," p. xxvii).

³¹ See also in the Suhrkamp edition the first two lines of the verse before "Die Kiste": "Sie kommen mit zinnernen Särgen/Worinnen sie verbergen/Was sie aus Menschen gemacht" (85). In the *BFA* edition, see the verse before scene 26, "Was hilft gegen Gas?" which proclaims, "Sie wissen, das Gas wird siegen/Und mit Raubzügen und mit Kriegen/Kommt das Gas über sie" (438).

³² Lyon, "Brecht's Sources," p. 301.

Friend or Foe? Brecht and Death in American Exile

On the basis of two autobiographically-oriented poems, this essay addresses various aspects of Brecht's approach to death during his years of exile in America. The poem "Ich, der Überlebende" uses a dream as a method of achieving the truth; it reflects on both death and survival. In contrast to the poem on which it was based, Brecht's text asserts that not "fate" but rather "luck" determines survival. In this poem Brecht describes the phenomenon of "survivor guilt," something that was not otherwise recognized and diagnosed until after the end of the war. The second poem is the previously neglected "Einst," which Brecht wrote in 1945, shortly before the end of the war. This is a rhymed poem and is formally rather different from other poems that Brecht wrote at the time. In this poem the lyrical voice remembers his approach to death in youth. He then uses various themes and formal elements from this period which illustrate his contradictory approach to death; and in the last line of the poem he refers to "Gevatter Tod," a figure that comes from German fairy tales and literature. This form of address demonstrates familiarity with an old enemy who, over the course of many years, has almost become a friend. This poem is thus a summary of Brecht's reflections on death at a time when the war and thus the immediate danger of death for him and his friends was over.

An Hand von zwei deutlich biographisch orientierten Gedichten behandelt dieser Aufsatz verschiedene Aspekte von Brechts Umgang mit dem Tode z. Zt. seines amerikanischen Exils. Das Gedicht "Ich, der Überlebende" benutzt den bei Brecht in den 30er Jahren häufig vorkommenden Zustand eines Traumes als Wahrheitsvermittler, um Reflexionen über Tod und Überleben anzustellen. Im Gegensatz zu seiner Vorlage von einem unbekanntem Verfasser behauptet das dichterische Ich bei Brecht, dass nicht "Schicksal," sondern "Glück" das Überleben angesichts des Todes bestimmt. Damit beschreibt er auch vor dem Kriegsende das Phänomen der "Überlebensschuld" ("survivor guilt"), das erst nach dem 2. Weltkrieg von Psychologen erkannt und genannt wurde. Das zweite Gedicht, worin er Gedanken über den Tod registriert, ist das bis jetzt missachtete "Einst," das 1945 kurz vor dem Ende des 2. Weltkrieges entstand. In einem gereimten Gedicht, das auch wegen seiner formalen Komposition für diese Zeit ungewöhnlich ist, erinnert er sich an seine Beschäftigung mit dem Tode während der Jugendzeit. Dann verwendet er mehrere Themen und formale Strukturmittel aus dieser Zeit, die seine damalige widersprüchliche Haltung zum Tode veranschaulichen, um erst in der letzten Zeile die aus Märchen und Literatur bekannte Gestalt des "Gevatter Tod" anzurufen. Diese Anrede zeugt von einer Vertrautheit mit einem alten Feind, der zugleich durch die Jahre hindurch fast zum Freund geworden ist. Somit wäre dieses Gedicht eine Zusammenfassung seiner Überlegungen zum Thema Tod, nachdem der Krieg, und damit die unmittelbare Lebensgefahr für ihn und seine Freunde zu Ende war.

Freund oder Feind? Brecht und der Tod im amerikanischen Exil

James K. Lyon

Es dürfte bekannt sein, wie stark der Tod Margarete Steffins Brecht im amerikanischen Exil erschütterte. Mehrere Monate, nachdem er davon erfahren hatte, notierte er, er könne ihren Verlust noch immer nicht verschmerzen: "Manchmal habe ich sogar einen Schluck Whisky getrunken, wenn ihr Bild vor mir aufstieg. Da ich das selten tue, wirkt schon ein Schluck stark auf mich. . . ich kann keine innerliche Lösung dieses Problems sehen. Der Tod ist zu nichts gut."¹

Im Lichte dieser Äußerung sollten zwei Gedichte aus der Zeit 1942-1945 betrachtet werden, in denen Brechts Umgang mit dem Thema Tod deutlich dargestellt wird, eine Auseinandersetzung, die bis zum Ende seines amerikanischen Exils anhielt. Bei einem davon handelt es sich um das bekannte Gedicht "Ich, der Überlebende"² das eine neue Dimension in Brechts frühere literarische Darstellungen vom Tode einführt, obwohl es nur indirekt mit dem Tod zu tun hat.

ICH, DER ÜBERLEBENDE

Ich weiß, natürlich einzig durch Glück
Habe ich so viel Freunde überlebt. Aber heute nacht im
Traum
Hörte ich diese Freunde von mir sagen: "Die Stärkeren
überleben"
Und ich hasste mich.

In diesem Gedicht geht es nicht um das Nachdenken über den eigenen Tod oder den Verlust eines anderen, wie das für die Gedichte an und über Margarete Steffin charakteristisch ist. Das Neue an diesem Gedicht ist die literarische Darstellung des Begriffs "Überlebensschuld," der das Verhältnis zum Tode gegenüber seiner früheren Lyrik entschieden verändert. In der traditionellen Todeslyrik haben Dichter u.a. den Tod angeklagt, den Verstorbenen gelobt, Klage über den Verlust eines geliebten Menschen erhoben oder die eigenen Schmerzen zum Ausdruck gebracht. Davon ist hier nichts zu hören, sondern nur Schuldgefühle seitens des Sprechers, der seine verstorbenen Freunde ohne eigenen Verdienst überlebt hat. In diesem Gedicht werden Klage, Schmerz und Verlust durch subjektive Schuld am Überleben ersetzt.

Laut Salka Viertel besprachen sie und Brecht im Frühjahr 1942 Zeitungsberichte über den Mord an mehr als 7000 Zivilisten durch deutsche Besatzungstruppen in der sowjetischen Stadt Kerch. Im Laufe des Gesprächs erwähnte Viertel das von ihr empfundene Schuldgefühl, da tausende von Unschuldigen dort umgebracht wurden, während sie in gesicherten Verhältnissen in den USA überlebt hatte. Am nächsten Morgen fand sie das

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

erwähnte Gedicht Brechts, das er ihr unter der Tür geschoben hatte, und sie meinte, er hätte es am selben Abend auf Grund ihres Gesprächs verfasst.³ Inzwischen wissen wir, dass die Entstehungsgeschichte etwas komplizierter war.

Als Vorlage für "Ich, der Überlebende" hatte Brecht schon ein fünfzeiliges, englischsprachiges Gedicht von einem unbekanntem Verfasser bekommen, das er als Vorstufe zu seinem Gedicht benutzte. Z. Zt. ist es nicht eindeutig zu klären, wie lange er das anonyme Gedicht schon besaß, ob ihm das Gespräch mit Salka Viertel den Anstoß zu seiner Neubearbeitung gab oder ob er in diesen Tagen das Gedicht schon unabhängig von ihrem Gespräch als Reaktion auf die Kriegsergebnisse im Allgemeinen verfasst hatte, besonders in Hinblick auf "die endlosen Verlustlisten" von Kriegssopfern in Europa, wie er sie in einem Brief Ende 1941 nannte.⁴

Obwohl man den Verfasser von Brechts Vorlage noch nicht ermittelt hat, ist dessen Identität weniger wichtig als die Frage danach, was Brecht aus einem anonymen Gedicht gemacht hatte, das ihn offensichtlich angesprochen hat und ihm wohl auch einen Aspekt des Todes eröffnete, der in seinen früheren Werken nicht zu finden war. Das anonyme Gedicht lautet:

I know not to what strange and mystic ends
Fate willed that I survive my friends;
Though in dream I seemed to hear them say
"Only the strong survive—the strong may stay"—
And I awoke to hate my living day.⁵

Einige Elemente übernimmt Brecht direkt aus dieser Vorlage. Beide Gedichte beginnen mit dem Wort "ich," womit ein autobiographischer Ton angeschlagen wird. In beiden berichtet das lyrische Ich von einem Traum, in dem verstorbene Freunde den Dichter anreden. In beiden ist diese wörtliche Anrede der Toten zugleich eine Anklage, die dem Sprecher einen impliziten Sozialdarwinismus unterstellt—nur weil er zu den Starken gehört, hat er überlebt. Schließlich enden beide Gedichte damit, dass der Sprecher, von Schuldgefühlen übermannt, sich schämt oder sogar hasst. Allerdings zeichnen Brechts Gedicht auch subtile Unterschiede gegenüber der Vorlage aus.

Der größte ist wohl das Ersetzen des Begriffs "Schicksal" im Original durch das Wort "Glück." Brecht, der glaubte, das Schicksal des Menschen sei der Mensch selbst, lehnte den in seiner Vorlage als "mystisch" bezeichneten Begriff "Schicksal" und die damit verbundene Vorstellung von der Wirkung einer höheren Macht eindeutig ab. Gemäß seinem Gedicht entscheiden keine übermenschlichen Kräfte über Tod, Leben und Überleben, sondern reines Glück. Der logische Aufbau der Vorlage mit regelmäßigem Reim und fünfzügigen jambischen Zeilen gehört zu einer für Brecht fragwürdigen lyrischen Tradition, die häufig ein allwaltendes, von unsichtbaren Kräften bestimmtes Schicksal häufig in Anspruch genommen hatte. Im Gegensatz

zu dieser Vorlage sind Brechts unregelmäßige Verse und Rhythmen nicht nur als Ausdruck einer neuen Denkweise zu lesen, sondern auch als Bild für die Willkür des Glücks, das sich weder literarisch noch biographisch in festgesetzte, regelmäßige Formen zwingen lässt.

Andere subtile Änderungen sind zu bemerken. Der Sprecher in der Vorlage meint, "Though in dream I **seemed to hear** them say." Bei Brecht ist der Traum nicht als Illusion, sondern als vollgültiges Erlebnis aufzufassen: "Aber heute Nacht im Traum/**hörte ich** diese Freunde von mir sagen." Im Gegensatz zur Vorlage gilt der Traum hier und anderswo bei Brecht als ein Zustand, in dem man die wahren Verhältnisse sieht und versteht. Man denke z.B. an *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* oder *Simone Machard*, wo die Hauptfiguren im Traumzustand Totenstimmen hören und dadurch die Wahrheit begreifen. Die Aussagen dieser Toten machen etwas deutlich, was die Hauptfiguren im wachen Zustand nicht verstehen oder wahrhaben wollen. Ebenfalls im Traum finden die Gespräche mit verstorbenen Poeten im Gedicht "Besuch bei den verbannten Dichtern"⁶ statt und gelten nicht als Illusion, sondern als Wirklichkeit. Gegenüber der Vorlage kürzt die Schlusszeile in Brechts Gedicht das Erlebnis nicht nur ab (vom Erwachen ist keine Rede), sondern macht es präziser. Die Zeile "And I awoke to hate my living day" drückt nur eine etwas vage Unzufriedenheit mit sich selbst und den Zuständen in seiner Umwelt aus, die möglicherweise als Selbsthass gedeutet werden könnte. Dagegen ist die einfache aber direkte Aussage bei Brecht vollständig auf Selbsthass bezogen: "Und ich hasste mich." Gerade diese subjektive Aussage, die einem Schuldbekennnis gleichkommt, ist nicht nur ungewöhnlich, sondern tritt, soweit ich es überblicken kann, erstmalig in den autobiographischen Schriften oder autobiographisch angelegten Gedichten Brechts bis zu dieser Zeit auf.

Hier stellt sich natürlich die bekannte Streitfrage über die Identität des lyrischen Ichs und deren Verhältnis zum Dichter auf. Inwiefern kann oder darf man die lyrischen Aussagen eines Dichters autobiographisch auffassen, besonders wenn ein Dichter, wie es hier der Fall ist, fremdes Gut verarbeitet? Hatte Brecht selbst die Überlebensschuld empfunden, die er in der fremden Vorlage fand und dann im Gedicht präziserte? Ohne eine direkte Antwort zu geben, öffnet die Rezeptionsgeschichte dieses Gedichts eine interessante Einsicht in diese Frage. Tatsache ist, dass dieses Gedicht schon 1942 ein Phänomen voraussah und beschrieb, das eigentlich erst nach dem 2. Weltkrieg von Psychologen erkannt und mit dem Fachnamen "survivor guilt" (Überlebensschuld) versehen wurde.⁷ Der Begriff entstand nachdem viele Überlebende des Holocaust über enorme Schuldgefühle berichteten, da ihre Familien und Verwandten alle umgekommen waren, während sie selbst unerklärlicherweise der Vernichtung entgingen. Ob Brecht eine ähnliche Überlebensschuld persönlich gespürt hat, ist wahrscheinlich nicht endgültig zu beantworten. Wichtiger ist, dass er dieses Phänomen erkannt und auf überzeugende Weise dichterisch dargestellt hatte, bevor Psychologen den Begriff überhaupt entdeckten. Dass englische Übersetzungen dieses Gedichtes in den 90er Jahren in mindestens zwei amerikanische Anthologien von der Holocaustliteratur, die fast ausnahmslos

aus Beiträgen von jüdischen Dichtern bestehen, aufgenommen wurden, zeugt dafür, dass Brechts Gedicht schon früh einen Ton getroffen hatte, den Holocaustforscher und -überlebende als authentisch empfunden haben. In diesem Fall scheint Autobiographie also weniger wichtig zu sein als Authentizität.

In "Ich, der Überlebende" ist es auch auffallend, dass der Tod unerwähnt bleibt und nur indirekt vorhanden ist. Mit einer Ausnahme dürfte diese Feststellung für die meisten Gedichte im amerikanischen Exil zutreffen. Diese Ausnahme ist ein bis heute wenig beachtetes Gedicht aus dem Jahre 1945 mit dem einfachen Titel "Einst":

Einst schien dies in Kälte leben wunderbar mir
Und belebend rührte mich die Frische
Und das Bittere schmeckte, und es war mir
Als verbliebe ich der Wählerische
Lud die Finsternis mich selbst zu Tische.

Frohsinn schöpfte ich aus kalter Quelle
Und das Nichts gab diesen weiten Raum.
Köstlich sonderte sich seltne Helle
Aus natürlich Dunklem. Lange? Kaum.
Aber ich, Gevatter, war der Schnelle⁸

In diesem aus mehreren Gründen ungewöhnlichen Gedicht scheint mir die dichterische Stimme den Tod direkt anzureden.

Den ursprünglichen Titel, der "Erinnerung" lautete, formulierte Brecht später in den Titel "Aus der Jugendzeit" um. Eine letzte Umbenennung ergab den endgültigen Titel "Einst."⁹ Alle drei Titel deuten an, dass es sich hier um ein Nachdenken über frühere Zeiten handelt, jedoch besteht das Gedicht aus viel mehr als einer Reihe spontaner lyrischer Reflexionen. Im Gegensatz zu seiner Behauptung 1944, seine "Gedichte im Exil" seien in einer Art von "basic German" geschrieben,¹⁰ ist diese Ausnahme ein strukturell kompliziertes, fast verkünsteltes Gedicht und hat in Sprache und Struktur nicht die geringste Ähnlichkeit mit einem Deutsch für die Grundstufe.

Die ungewöhnliche 5-zeilige Strophenform, die Wolfgang Kayser eine "verkannte Schönheit" in der deutschen Lyrik nennt,¹¹ ist zwar bekannt, kommt aber viel seltener in der Geschichte des deutschen Verses vor als etwa drei-, vier-, sechs- oder achtzeilige Strophen. Das von der Strophenform abhängige Reimschema ababb in der ersten Strophe ist ebenfalls ungewöhnlich, ganz davon abgesehen, dass Reime bei Brecht seit den 30er Jahren außer in Balladen und Liedern nur noch selten vorkommen. Mit Ausnahme des sechsfüßigen Trochäus in der ersten Zeile besteht der Rest des Gedichts aus fünffüßigen Trochäen, einer Versform, die bei Brecht selten vorkommt und die er schon längst nicht mehr benutzte. Die strenge Durchkomponierung zeugt auch von einem Form- und Gestaltungswillen,

den man zwar aus Brechts früherer Lyrik kennt, der aber seit seinem Bekenntnis zur reimlosen Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen nur selten zu erblicken war. Insofern setzt sich dieses Gedicht von vielen anderen aus dem amerikanischen Exil auffallend ab.

Mir scheint es, dass Brecht diese streng formalistischen Mittel im Rahmen des Erinnerungsgedichts verwendet und dazu Sprache, Themen und Inhalte aus früheren Zeiten hier integriert, um im Jahre 1945 einige Hauptelemente jener Jahre in dieses Gedicht aufzunehmen und sie nachzuahmen. Zurückgreifend auf ein Strukturprinzip aus jener Zeit baut er diese Reflexionen als Paradoxe oder Widersprüche auf, z.B. Kälte, die wunderbar ist; Bitteres, das gut schmeckt; Frohsinn, der aus kalter Quelle kommt und Helles, das sich von Dunklem sondert. Auch bekannte Vokabeln und Begriffe aus der früheren Lyrik bestimmen diese Reflexionen—die Kälte ("und die Kälte der Wälder/ Wird in mir bis zu meinem Absterben sein"¹²), die Finsternis ("Lobet die Nacht und die Finsternis, die euch umfängen!"¹³), das Nichts, das Dunkle, usw. Rückblickend scheint das lyrische Ich diese Aspekte der damaligen Existenz nicht als negativ zu betrachten, sondern als Teile einer Dialektik, woraus es u.a. Appetit, Kraft und Frohsinn schöpfte. Die Anspielung auf die biblische Schöpfungsgeschichte mit den Worten "Köstlich sonderte sich seltn Helle/Aus natürlichem Dunklem" spiegelt auch die auffallende Präsenz von Sprache und Begriffen aus der Bibel in seinen früheren Werken wider. Schließlich weist die mehrdeutige Wendung "seltn Helle" auf seine früh entwickelte Fähigkeit hin, aus konventioneller Sprache Neues herauszuholen.

Dennoch ist dieses Gedicht keine genaue Wiedergabe von den Eigenschaften, die man im Frühwerk findet, denn es erzeugt eine relativ positive Stimmung. Die hohe Zahl von hellen Vokalen in der ersten Zeile und im Gedicht überhaupt geben einen Ton an, der alles andere als düster ist, und Wörter wie "wunderbar," "belebend," "schmeckte," "Frohsinn" und "köstlich" passen nicht zum Bild eines nihilistischen, negativen jungen Brecht. Ist es möglich, dass er rückblickend im Jahre 1945 in diesem Gedicht bekennt, dass die negativen Elemente seiner früheren Werke wenigstens teilweise eine Maske oder ein Spiel waren, ein Ausdruck von dem harten Bravado eines jungen Mannes, der manches stilisierte und wenig fürchtete? Die Aussage dieses Gedichts gibt den Eindruck, dass der Sprecher diese Elemente schon damals meisterte und sogar dichterische Möglichkeiten daraus schöpfte, statt daran zu leiden oder sich durch sie lähmen zu lassen.

Dass der Sprecher trotz der thematisierten Finsternis und Kälte in seinen damaligen Werken die Freiheit besaß, selbst zu bestimmen und zu entscheiden, bestätigt eine Aussage in der dritten Zeile: "und es war mir/ Als verbliebe ich der Wählerische/ Lud die Finsternis mich selbst zu Tische." Hier spricht das lyrische Ich ein Selbstbewußtsein aus, frei wählen zu können, wenn die Finsternis es eingeladen hatte. Aber zu was soll die Finsternis eingeladen haben? Zur Verzweiflung? Zur Depression? Zu Brechts vielzitiertem jugendlichem Nihilismus? Die Antwort in den nächsten Zeilen deutet darauf, dass der Sprecher nicht nur Frohsinn aus einer Kälte schöpft,

die wohl mit der Finsternis gleichzusetzen ist, sondern auch, dass dieser Frohsinn mehr als genug Platz in seiner Welt hatte, mit dem Nichts gut zusammenleben zu können.

Das bringt uns zur letzten Zeile, wo zum ersten Mal das Wort "ich" vorkommt und die Reflexionen plötzlich in die Gegenwart gebracht werden. Wichtiger als das "Ich" aber ist die Identität des "Gevatters," den das Ich anredet und der während der vorangehenden Reflexionen als stiller Partner zu verstehen ist.

Im Laufe der Jahrhunderte hatte das Wort "Gevatter" einen Wandel durchgemacht, der die ursprüngliche Bedeutung "Taufpate" langsam erweiterte, zunächst als Anrede für Verwandte, dann für enge Freunde und Nachbarn (z.B. in der Bezeichnung "Gevattersleute"), dann für Kameraden oder Arbeitskollegen, und schließlich (und heute oft scherzhaft) für beliebige Bekannte. Da das Wort "Gevatter"—soweit ich es übersehen kann—in Brechts ganzem lyrischen Schaffen nur an dieser einen Stelle vorkommt, hat man keinen Vergleichspunkt für dessen Gebrauch. Aber aus inhaltlichen Gründen sowie auf Grund einer Interpretation dieses Gedichts im Jahre 1962—die einzige, die in der ganzen Sekundärliteratur aufgezeichnet ist¹⁴—darf man schließen, dass Brecht das Wort hier als Abkürzung für den Begriff "Gevatter Tod" benutzt.

Es ist anzunehmen, dass Brecht das bekannte Grimmsche Märchen mit dem Titel "Der Gevatter Tod" kannte. Dort nimmt ein verarmter Vater zur Taufe seines jüngsten Kindes die allegorische Gestalt des Todes buchstäblich zum Gevatter. Der Tod verspricht, das Patenkind reich zu machen, und als es dann älter geworden ist, hilft ihm der Tod, ein berühmter und reicher Arzt zu werden, der als einziger den Tod am Krankenbett sehen kann. Steht der Tod zu Füßen eines Kranken, gehört er dem Tode, und nichts kann ihn retten. Steht er aber am Kopf des Kranken, soll der Arzt dem Kranken ein Kraut geben, und dieser wird genesen. Alles läuft gut, bis der Arzt seinen Gevatter zweimal um sein Eigentum betrügt. Einmal handelt es sich um einen sterbenden König, das zweite Mal um dessen sterbende Tochter, die dem Arzt als Gemahlin versprochen wurde.

Bei Brechts Gebrauch des Wortes "Gevatter" ist die Handlungslinie des Märchens weniger wichtig als das intime Verhältnis, das zwischen dem Taufkind und dessen Gevatter herrscht. Da sie lange miteinander herzlich zusammengearbeitet hatten, war der Arzt seinem Gevatter eng vertraut, was auch in Brechts Gedicht angedeutet wird. In diesem Zusammenhang ist es nützlich und instruktiv, intertextuelle Beziehungen über Vertrautheit und sogar Freundschaft mit der Gestalt des Todes in Betracht zu ziehen. Zunächst denkt man an zahlreiche Holzschnitte und Kupferstiche aus dem Spätmittelalter und der frühen Neuzeit, die die allegorische Gestalt des Todes als ständigen Begleiter aller Menschen darstellen. Andere Bilder aus dem 16. Jahrhundert zeigen weitere Aspekte dieses Verhältnisses, die für Brechts Gedicht relevant sind.



(Diese und die drei folgenden Abbildungen sind der Sammlung *The Illustrated Bartsch* entnommen.¹⁵⁾

Ein Holzschnitt von Albrecht Dürer deutet darauf hin, dass der Soldat in seinen besten Jahren den Tod als Begleiter oder wenigstens als Bekannten hat, auch wenn er es nicht will.



Ein Kupferstich aus Wien stellt den Tod im Schachspiel mit dem Kaiser als ebenbürtigen Gesellschafter mit dessen Hofleuten dar, was auf seine Allgegenwart in der Gesellschaft deutet. Im Laufe des 16. Jahrhunderts kann man eine Änderung in der Darstellung des Todes erkennen, wobei der Knochenmann langsam in eine menschliche Gestalt verwandelt wird.



Ein französischer Stich z.B. zeigt einen jungen Mann, der unerwartet von einer Todesfigur erfasst wird, die eine dürre menschliche Gestalt mit Haut und Haar ist.



In Dürers berühmtem Kupferstich "Ritter, Tod und Teufel" hat der Tod, der den Ritter begleitet, eine zwar hässliche, aber dennoch menschliche Gestalt.

Intertextuelle Beziehungen zwischen Kunst und Literatur weisen auch auf diese langsame Verlagerung der Darstellung vom Tode als Skelett zur anthropomorphisierten Menschenform hin. Sie hängt wahrscheinlich mit dem aufkommenden Begriff vom "Gevatter Tod" zusammen, der im *Grimms Deutschen Wörterbuch* erstmals um 1600 in einem Werk von Jakob Ayer (um 1543-1605) belegt wird.



Ayrer, der letzte bedeutender Nürnberger Dichter in der Nachfolge von Hans Sachs, hat um die Wende vom 16. ins 17. Jahrhundert ein Fastnachtspiel mit Titel *Der Baur mit sein Gefatter Todt* verfasst,¹⁶ in dem der Tod, der “Mors” genannt wird, in Menschengestalt auftritt. Auf Wunsch eines armen Vaters, einen Paten zu finden, der ihn und seinen neugeborenen Sohn namens Claus Gerngast reich macht, steht der Tod dem Bauernsohn Pate. Ähnlich wie im Grimmschen Märchen macht der Tod diesen zum berühmten Arzt, der heilen kann, wenn er den Tod am Kopf eines Kranken stehen sieht. Aber wenn der Tod zu Füßen des Kranken steht, kann der Bauernsohn den Kranken jedoch nicht heilen. Anders als im Grimmschen Märchen holt ihn der Tod am Ende nicht wegen Betrugens um einen sterbenden Patienten, sondern vermutlich auf Befehl Gottes, weil Gerngast zu reich geworden und sein ewiges Heil gefährdet ist. Obwohl Brecht dieses Werk höchstwahrscheinlich nicht gekannt hat, gibt es eine Gemeinsamkeit hinsichtlich der Verwendung des Wortes “Gevatter” in seinem Gedicht. In beiden Texten ist der angesprochene Gevatter der Tod, und in beiden ist das Verhältnis vertraulich und lange Zeit freundlich, was für die Deutung von Brechts Gedicht vom Belang ist.

Noch eine intertextuelle Verbindung zu dem “Gevatter” bei Brecht ist ein wenig bekanntes, riesiges Versdrama (250 Druckseiten) aus dem Jahre 1873 von Otto Fouquette (1824-1896) mit dem Titel *Gevatter Tod*.¹⁷ Wieder ist es unwahrscheinlich, dass Brecht es gekannt hat, aber verschiedene Elemente machen einen Vergleich ertragreich. Zunächst ist der Tod dort keine allegorische Gestalt mehr, sondern eine rein dramatische Figur. Dieses Drama, das im Spätmittelalter oder am Anfang der Neuzeit spielt und viele Elemente aus Goethes Faustdichtung übernimmt oder nachahmt, beschreibt einen jungen Studenten namens Faramund, der Medizin studiert und den Wunsch hat, Menschen vor dem allzufrühen Tod zu retten.

Erst als Erwachsener entdeckt dieses Waisenkind, dass sein Ziehvater und Meister der Tod ist. Auch hier heißt der Tod Hans Mors. Mit dessen Hilfe wird auch er zum berühmten Arzt, aber als der Gevatter dessen Geliebte holt, macht er aus Zorn einen Pakt mit dem Teufel, damit er Kraft über den Tod gewinnen kann. Im Laufe von zwanzig Jahren versöhnt er sich

langsam mit seinem Meister und äußert am Ende seine Bereitschaft, den Tod herzlich zu empfangen, wann auch immer er kommt.

Was diese Darstellung vom Tode mit Brechts *Gevatter Tod* im Gedicht "Einst" lose verbindet, ist nicht nur die Vorstellung von einem verträglichen, zeitweise engen Verhältnis des Subjekts zum Tode, der ein lebenslanger Begleiter ist, sondern auch die Andeutung auf fast eine Art Freundschaft, die sich im vertrauten Umgang im Laufe der Jahre langsam entwickelt hat. Nach dem positiven Ton des Gedichts könnte man meinen, dass die Anrede "Gevatter" keine Spur von Angst aufweist, sondern eher Vertrautheit, die vielleicht an Freundschaft grenzt. Auch wenn man den Tod in diesem Gedicht nicht als Freund oder Vertrauten auffassen will, ist seine Benennung mit dem Vertrauenswort "Gevatter" zumindest eine Trivialisierung der Bedrohung durch den Tod, denn gewöhnlich redet man einen Feind nicht mit dieser durchaus freundlichen Bezeichnung an, es sei denn, dass es ironisch gemeint ist.

In der Suche nach einem englischen Äquivalent für "Gevatter" findet man einen interessanten intertextuellen Bezug auf die Wörter "buddy" oder "chum," die im Zusammenhang mit dem Krieg ein ähnliches vertrautes Verhältnis zum Tode ausdrücken. Als Offizier in der englischen Armee im I. Weltkrieg wurde der begabte junge Dichter Wilfried Owen (1893-1918) 1917 in Frankreich verwundet. Nach seiner Genesung kam der Fünfundzwanzigjährige im August 1918 wieder an die französische Front, wo er eine Woche vor dem Kriegsende den Tod fand. Kurz vor seinem Tod schrieb er an der Front ein Gedicht mit dem Titel "The Next War," das ein ähnliches Verhältnis zum Tode aufweist wie ich es in der Schlusszeile von Brechts Gedicht zu finden glaube. Einige Zeilen aus Owen's Gedicht beschreiben diese vertraute Beziehung:

Out there, we've walked quite friendly up to Death;
Sat down and eaten with him, cool and bland,—
.....
He's spat at us with bullets and he's coughed
Shrapnel. We chorused when he sang aloft;
We whistled while he shaved us with his scythe.
.....
Oh, Death was never enemy of ours!
We laughed at him, we leagued with him, old chum.¹⁸

Diese Beschreibung eines ironisch-freundschaftlichen Verhältnisses zum Tode ist noch deutlicher als in Brechts Gedicht, und die Vertrautheit, die die Wendung "old chum" beinhaltet, steht Brechts Gebrauch von "Gevatter" als Bezeichnung für den Tod sehr nahe.

In Jakob Ayrers obenerwähntem Fastnachtspiel vom "Gevatter Tod" entflieht am Ende ein Freund des Arztes, bevor auch ihn der Tod erfassen kann. Der Tod ruft dem Freunde aber nach:

Zeuch hin ich will dich wol erschleichen
 Du und dein Pfert seit nicht so gschwind
 Das ich euch nicht erschleichen künd¹⁹

Diese Vorstellung, dass der Tod auch den Schnellsten endlich "erschleicht," deutet an, dass das Verhältnis des Menschen zum Tode ein Laufen, ein Weglaufen oder Wettlaufen ist. Ähnliches scheint auch in der Schlusszeile von Brechts Gedicht angedeutet zu sein. Schnelligkeit bei einem Menschen hat gewöhnlich mit Gehen, Laufen oder Fahren zu tun. Dass der Sprecher im Gedicht den Gevatter Tod anredet und sich selbst dann "der Schnelle" nennt hängt wohl damit zusammen, dass ihn der Tod noch nicht geholt oder eingeholt hat. Aber warum nicht "der Schnellere," wenn der Sprecher schneller als der Tod läuft? Dass es kein reiner Trochäus mehr wäre und die Versform dadurch gestört worden wäre, mag ein Grund sein, aber die vorangehenden Zeilen bieten eine andere Erklärung.

Das "natürlich Dunkle," das die Existenz des Sprechers in der zweiten Strophe kennzeichnet, erinnert an die "finsternen Zeiten," eine Wendung mit der Brecht sein Leben im Exil in dem Gedicht "An die Nachgeborenen" charakterisierte ("Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!"²⁰). Bei der "seltnen Helle," die sich nur kurze Zeit von diesem "natürlich Dunklem" sondert, denkt man an die wenigen glücklichen Lichtblicke während der dunklen Exiljahre wo Brecht den Nazis knapp entkommen war und in fremden Ländern unerwartet Freunde fand. Im Gegensatz zu der Deutung von Pavel Trost, der meint, "in diesem Gedicht brüstet sich B.B., den Tod überlistet zu haben," und "den Triumph des Schnellen, d.h. des Gescheiten herausgestellt zu haben,"²¹ lese ich die Schlusszeile des Gedichts etwas anders. Dort heißt es nicht, dass er den Wettlauf mit dem Tode gewonnen hat, sondern nur, dass er, im Gegensatz zu mehreren Freunden, schnell genug war, in diesen dunklen Zeiten nicht vom Tode eingeholt zu werden. Und damit wären wir wieder beim Gedicht "Ich, der Überlebende," denn einzig durch Glück konnte er schnell genug sein, im Wettlauf mit dem Tod noch am Leben zu bleiben.

In einem Brief an Ruth Berlau Mitte oder Ende April, 1945 schickte ihr Brecht eine Kopie des Gedichts "Ich, der Überlebende," das laut einer Notiz in der großen Berliner/Frankfurter Ausgabe für Berthold Viertel Geburtstag gedacht war.²² Da Viertel aber erst zwei Monate später Geburtstag hatte, vermute ich eine andere Ursache für die Übersendung des Gedichts "Ich, der Überlebende" gerade zu dieser Zeit, die mit der Entstehung des Gedichts "Einst" zusammenhängt. Wir wissen, dass Brecht es irgendwann im Jahre 1945 verfasste. Der größere Zusammenhang scheint darauf hinzudeuten, dass das Gedicht "Einst" entweder im April oder Mai 1945, also kurz vor oder, wie ich vermute, gleich nach dem Ende des 2. Weltkrieges entstand. Am 16. April begann die sowjetsche Offensive gegen Berlin, worüber Brecht gut informiert war. Da der Krieg somit in die Endphase getreten war und die Kapitulation bevorstand, lag es ihm wohl nahe, eine Bestandsaufnahme zu machen. Darum wäre der Versand des Gedichts "Ich, der Überlebende" an Berlau als persönliches Zeugnis

aufzufassen, dass er und sie den Untergang des Dritten Reichs überlebt hätten. Und damit wäre die Niederschrift des Gedichts "Einst" im Mai 1945 eine Zusammenfassung weiterer Überlegungen zum Thema Tod, nachdem der Krieg zu Ende war.

Mit diesem Gedicht hat er rückblickend in die Jugendjahre einige Hauptthemen aus seinem Leben und Werk Revue passieren lassen. Dass er zuletzt den Tod selbst anspricht und ihm meldet, dass er überlebt habe, impliziert, dass der Tod kein Unbekannter war. Seine Gegenwart in früheren Zeiten wird sogar in der ersten Strophe des Gedichts mit der Aussage angedeutet, dass der Sprechende, wenn "die Finsternis mich selbst zu Tische" einlud, "der Wählerische" blieb. Damit scheint er auf Freundschaft und auf Distanz zugleich zu deuten, denn Einladungen bekommt man gewöhnlich nicht von Fremden.

Dass das Gedicht "Einst" für Brecht offensichtlich wichtig war bestätigte seine Aufnahme 1950 in die *Hundert Gedichte*, denn aus einer Gesamtproduktion von fast 2000 Gedichten bis zu dieser Zeit hatte er Wieland Herzfelde veranlasst, gerade dieses Gedicht in diese kleine Auswahl aufzunehmen, die nur 5% seiner Gesamtyrik umfasste. Dieser Stellenwert des Gedichts deutet auf eine mögliche Antwort auf die Frage, ob der Tod hier als Freund oder Feind aufzufassen ist. Schon die Verwendung des Wortes "Gevatter" spricht für einen Freund, oder wenigstens einen guten Bekannten oder Vertrauten, a "chum." Trosts Behauptung, der Tod wird in dieser Schlusszeile verhöhnt, scheint weder zur Anrede noch zum Ton der Aussage am Ende zu passen.²³

Im Gegensatz zu den zwei zitierten intertextuellen Belegen endet Brechts Gedicht nicht mit dem Sieg des Todes, aber auch nicht mit einem unqualifizierten Sieg des Sprechers. Das dichterische Ich scheint mit seinem Überleben höchstens eine vorläufige Pause im Wettlauf mit dem Tod erwirkt zu haben.

Brechts Beschäftigung mit dem Phänomen Tod im 2. Weltkrieg erreicht in diesem Gedicht einen Höhepunkt. Sein anhaltender Umgang damit führte zu einer Vertrautheit, die dialektischerweise zugleich Freundschaft und Feindschaft zum Inhalt hat. Bevor er den Verlust Margarete Steffins verschmerzt hatte, war ihm der Tod "zu nichts gut." Aber die Kriegserfahrungen, einschließlich seines eigenen Überlebens, scheinen ihn langsam aus diesem uncharakteristischen Selbstmitleid in seine gewohnte dialektische Denk- und Darstellungsweise zurückgeholt zu haben, wobei er durch die Stilisierung des Todes als sein "Gevatter" zugleich Nähe und Distanz gewann. Aus Schmerzen wurde eine Vertrautheit mit dem Tode, die aber trotzdem ambivalent blieb. Man könnte fast sagen, dass der Tod ihm zum freundlichen Feind oder zum feindlichen Freund geworden war. Und was könnte für einen Dialektiker charakteristischer sein?

Anmerkungen

¹ Zitiert nach Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlet Müller, Hrsg. (Berlin/Weimar/Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag/Suhrkamp, 1987-2000); 27, S. 353 (im Folgenden abgekürzt:BFA).

² BFA, Bd 12, S. 125.

³ Berichtet in James K. Lyon, *Bertolt Brecht in Amerika* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), S. 65.

⁴ BFA, Bd. 29, S. 219.

⁵ BFA, Bd. 15, S. 355

⁶ BFA, Bd. 12, S. 35.

⁷ Siehe z.B. den Artikel "Survivors, Psychology of" in *Encyclopedia of the Holocaust*, ed. Israel Gutman, vol. 4 (New York: Macmillian), S. 1426-1435.

⁸ BFA. Bd. 15, S. 162.

⁹ Ebd., S. 408.

¹⁰ BFA, Bd. 27, S. 215.

¹¹ Wolfgang Kayser, *Kleine deutsche Versschule* (München: Dalp, 1958), S. 44.

¹² BFA, Bd. 11, S. 119.

¹³ Ebd., S. 77.

¹⁴ Pavel Trost, "Interpretation eines Gedichtes von Brecht," *Germanistica Pragensia II* (1962), S. 75-77.

¹⁵ *The Illustrated Bartsch, 36 Bände* (New York: Abaris Books, 1980). Die jeweiligen Nummern der hier gedruckten Abbildungen beziehen sich auf die in dieser Ausgabe benutzten Katalognummern.

¹⁶ "Der Baur mit seim Gefatter Todt," in Jakob Ayrer, *Opus thaeatricum [microform]: Dreissig Auszbündtige Schöne Comedien vnd Tragedien von allerhand denckwürdigen alten Römischen Historien vnd andern Politischen geschichten vnd gedichten: Sampt noch andern Sechs vnd dreissig schönen lustigen vnd kurtzweiligen Fasznacht oder Possen Spiten* (Nürnberg: Balthasar Scherffen, 1618), S. 26-31.

¹⁷ Otto Roquette, *Gevatter Tod* (Stuttgart: Cotta, 1873).

¹⁸ Wilfred Owen, *The Collected Poems of Wilfred Owen, with an Introduction and Notes by C. Day Lewis* (New York: New Directions, 1964), S. 86.

¹⁹ Jakob Ayrer, "Der Baur mit seim Gefatter Todt," S. 31.

²⁰ BFA Bd. 12, S. 85.

²¹ Trost, S. 76.

²² BFA, Bd. 29, S. 352, 700.

²³ Trost, S. 76.

**Vom “Aufbau einer Rolle: Laughtons Galilei”
zum “Nachruf für Ch.L.”: Geburt und Tod der Brecht/
Laughton Kollaboration**

Brecht and Laughton's version of *Leben des Galilei* gehört zu den erfolgreichsten Brecht-Theaterstücken, die je in englischer Sprache produziert wurden. Im Jahre 1952 erschien Laughton auf der Titelseite der Zeitschrift *Time*. Jedoch im begleitenden Bericht über seine Karriere gibt Laughton keinerlei Hinweise darauf, dass er mit Brecht das Theaterstück übersetzt und sogar selbst Galilei—einmal in Hollywood und einmal auf Broadway—gespielt haben soll. Warum? Die IBS-Webseite schließt Laughton in der Liste der Verbindungen zu den Mitarbeitern Brechts aus. Warum? Bentley gibt an, dass Laughtons Name auf der Brecht-Familie “Liste der Feinde” verzeichnet ist. Warum? Brecht schrieb ein Epitaph für Laughton zwölf Jahre vor seinem Tod. Warum? Der vorliegende Artikel schlägt Antworten auf diese Fragen vor, indem auf folgendes eingegangen wird: 1) Theatersucht: Geburt der Zusammenarbeit; 2) Gegenseitige Bewunderung: Die Pacific Palisades und eine paradisiische Zusammenarbeit; 3) Hollywood-Produktion: Der Zenit der Zusammenarbeit; 4) Broadway und Zerstörung: Tod der Kollaboration.

Brecht and Laughton's version of *The Life of Galileo* is among the most successful of Brecht's plays produced in English. Yet when Laughton appeared on the cover of *Time* in 1952, he did not acknowledge in the article, which was a review of his career, that he had, with Brecht, translated the play and played Galileo once in Hollywood and once on Broadway. Why? The IBS webpage excludes Laughton in the list of links to Brecht's collaborators. Why? Bentley states that Laughton's name is on the Brecht family “Enemies List.” Why? Brecht wrote an Epitaph for Laughton twelve years before his death. Why? This paper will suggest answers by focusing on: 1) Theater Addiction: Birth of the Collaboration; 2) Mutual Admiration: The Pacific Palisades Paradisiacal Collaboration; 3) Hollywood Production: The Zenith of the Collaboration; 4) Broadway and Bust: Death of the Collaboration.

From “Building up a Part: Laughton’s Galileo” to “Epitaph for Ch.L”: Birth and Death of the Brecht/Laughton Collaboration

George Neilson

During Brecht’s exile in America, his collaboration with Charles Laughton on *The Life of Galileo* was the one from which he received the greatest pleasure and satisfaction. According to Ruth Berlau, “For both it was as intensive as it was enjoyable.”¹ Brecht’s admiration for Laughton was articulated in his very significant essay “Galilei—Aufbau einer Rolle” (“Building Up a Part: Laughton’s Galileo”), which panegyricized Laughton by paying “tribute to the pains a great actor is prepared to take”² on the preparation and rehearsal of a role.

Brecht and Laughton’s version of *The Life of Galileo* has been widely produced in America. Yet, when Laughton’s face appeared on the cover of *Time Magazine* on March 31, 1952, he did not acknowledge in the article “The Happy Ham,” which was a review of his career, that he had, with Brecht, translated the play and also played Galileo once in Hollywood and once on Broadway.³ Why? Nor are these performances referenced in the list of Laughton’s roles in Simon Callow’s biography of Laughton.⁴ Why? The International Brecht Society webpage does not include Charles Laughton in their list of links to Brecht’s collaborators.⁵ Why? According to Eric Bentley, Laughton’s name is in the Brecht family “enemies’ list”⁶ along with Bentley and Odetts. Why? Brecht wrote an Epitaph for Laughton (Nachruf auf Ch.L.) twelve years before his actual death.⁷ Why? What caused the collapse of the collaboration that had been a labor of love for both?

In an attempt to answer these questions this paper will focus on:

1. Theater Addiction: Birth of the Collaboration.
2. Mutual admiration: The Pacific Palisades Paradisiacal Collaboration.
3. Hollywood Production: The Zenith of the Collaboration.
4. Broadway and Bust: Death of the collaboration.

Theater Addiction: Birth of the Collaboration

Brecht began his exile in America when he disembarked from the SS Annie Johnson at San Pedro, California on July 21, 1941. Brecht had opted to stay in Los Angeles instead of New York City. The day after arriving in California he wrote in his journal that “it is cheaper than in New York and...there are more opportunities for earning.”⁸ He had chosen to go where the money was rather than where the theater was. He knew that “Broadway” meant theater in America, and his goal for his exile was theatrical success on Broadway.

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

After four relatively unsuccessful years in Hollywood he sent a letter to Ruth Berlau stating "I still hope to get Galileo on its legs in New York, which is important in many regards."⁹ Brecht tolerated Hollywood because it was a means to his desire to see his works produced on Broadway. In his poem "Hollywood Elegies" he provides his perception of Hollywood:

The Village of Hollywood was planned according to the
notion
People in these parts have of heaven. In these parts
They have come to the conclusion that God
Requiring a heaven and a hell, didn't need to
Plan two establishments but
Just the one: heaven. It
Serves the unprosperous, unsuccessful
As hell.¹⁰

Brecht being "unprosperous" skulked around this "hell," seeking a living. His poem "Hollywood" describes his daily routine:

Every day, to earn my daily bread
I go to the market where lies are bought
Hopefully
I take up my place among the sellers.¹¹

According to the 1942 poem "Deliver the Goods," he was told by Hollywood types, "Again and again...Deliver the goods." The poem ends on a sobering note as the showbiz players tell Brecht to:

Play our game, we'll share the loot
Deliver the goods! Be straight with us!
Deliver the goods.

To this, Brecht responds:

When I look into their decomposing faces
My hunger disappears.¹²

During his years in Hollywood, Brecht was often asked "Spell your name!" to which he laments, "And oh, that name was once accounted great."¹³ Determined to restore greatness to that name, Brecht kept his eyes on Broadway.

Brecht's initial experience of theater in New York had been the 1935 production of *The Mother*. It had been a disaster. Brecht had traveled to New York to attend rehearsals of the Theatre Union and was extremely disruptive. His behavior was compared to Hitler. George Sklar described it as "the same apoplectic indulgence, the same ranting and shrieking

associated with the German dictator."¹⁴ This was only the first of many failed efforts to have a play successfully produced on the American stage. During his exile, he continued to negotiate with various producers for a production of one of his plays to open on Broadway. His journal entry entitled "Mid-November 43 to Mid-March 44" is focused on the negotiations taking place for productions of three of his works. Of the three, only *The Life of Galileo* was actually produced.¹⁵ His obsession with Broadway continued, and he desperately needed a hook to catch a benefactor.

Laughton also had an appetite for Broadway. He had not acted on stage since 1936, when he played Captain Kid in *Peter Pan*.¹⁶ He too was lured by the money of Hollywood. At this time he was receiving around \$100,000 a film. However, his four most recent films had not met with any critical success. He confided to Brecht that movies provided comfort and a luxurious lifestyle, but the theater was his passion. In his journal for the 29th of April 1944, Brecht notes that Laughton told him that in Hollywood "they don't have any esteem to offer, but at least they have money, where else could an actor live like this he asks, pointing to the antique furniture, the park with its lawn and it's Mexican granite snake's heads."¹⁷ When he met Brecht in March, 1944, Laughton was at a turning point in his career. According to Ronald Hayman, "[Laughton] was depressed both about his career and about his personal cowardice."¹⁸ This opinion is shared by Charles Higham, another Laughton biographer, who also believed that Laughton was trying to "overcome his guilt at not having gone back to the English stage at the beginning of the war."¹⁹ Laughton believed that the right role could get him to star on Broadway and would lead to a return to London's West End. He needed a juicy role to chew on and Brecht's Broadway-or-bust obsession needed a star to provide marketability. So, they formed a mutual admiration club. Brecht's hook had a whale on it!

Mutual Admiration: The Pacific Palisades Paradisiacal Collaboration

They first met on a Sunday afternoon in March, 1944, at Salka Viertel's salon in Mayberry Road, Santa Monica. The meeting is described by Otto Friedrich,

...when Brecht first encountered the elephantine figure of Charles Laughton. He had seen and admired Laughton's best prewar films—*Rembrandt* and *The Private Life of Henry VIII*—so he was ready to treat the actor seriously, and, of course, to make use of him. Laughton ... felt a hunger to be taken seriously, even to be used."²⁰

These salons were attended by many luminaries, including John Houseman, who was impressed by Brecht's "sharpness and the intransigence of his views."²¹ Houseman, recalling Brecht's behavior at these salons, writes that Brecht would shout in German "'folk art is a lot of *shit!*' and then very

forcibly and convincingly explain himself without interruption for the next forty minutes."²² According to Higham, "Charles became intrigued by Brecht, this thin, crop-haired, starved-looking little man in shapeless coveralls like prison fatigues, who always smoked very long and evil-smelling cigars and walked about with loose shambling movements."²³ One can hardly imagine more unlikely collaborators than Laughton and Brecht, except perhaps Laurel and Hardy. Friedrich states that they were "the most implausible partners, aliens from two countries at war: one fat, one thin; one rich and famous, the other penniless and obscure; one a guilt-ridden homosexual, the other a shameless philanderer; one a connoisseur, indifferent to politics, the other a radical in all things."²⁴ However, the two men had theater in common. Lyon states, "Each had the ability to bully people, and each had an explosive temper. Yet they treated each other with almost courtly deference."²⁵ In Simon Callow's biography of Laughton, he states, "Certainly they fell on each other with the passion of two people who want something only the other can give, something desperately desired and long lacked: in Brecht's case, a production, in Laughton's a role."²⁶

Laughton had been extremely impressed when he read Brecht's version of *Schweyk*, and the more he was in contact with Brecht the more he came under his spell. Brecht describes Laughton as sitting "cross-legged on a white sofa in front of a magnificent bavarian baroque long-case clock so that all you can see is his buddha-like belly, and he reads the play from a little book."²⁷

Laughton was convinced that Brecht's *Galileo* was the vehicle he had been looking for. His admiration for Brecht is displayed by the comments he made in his correspondence with Eric Bentley regarding Brecht. In it, Laughton stated, "I believe him to be the most important living dramatist... There is Shakespeare, and then Brecht."²⁸ They worked on the English translation, Brecht with very little English and Laughton with no German, at Brecht's modest home at 1063, 26th Street, Santa Monica, and at Laughton's Pacific Palisades palace. The process is described vividly in Brecht's "Letter to the Actor Charles Laughton" which reported the way they worked and is a touching memorial to their collaboration. It concludes with

Again and again I turned actor, demonstrating
A character's gestures and tone of voice, and you
Turned writer. Yet neither I nor you
Stepped outside his profession.²⁹

In "Building up a Part: Laughton's *Galileo*," Brecht comments that the "awkward circumstances that one translator knew no German and the other scarcely any English compelled us, as can be seen, from the outset to use acting as our means of translation."³⁰

During this period they became more and more dependent on each other, and Brecht described it as "ein zweijähriger Spass" (two years of fun). It resulted not only in their translation of *The Life of Galileo* but also resulted

in other literary achievements, like Brecht's "Garden in Progress" describing Laughton's garden which was in danger of falling into the ocean. Some of it actually did fall and blocked Pacific Coast Highway. The poem ends with the somewhat prophetic lines which might also be used to describe their collaboration,

Alas, the lovely garden, placed high above the coast
Is built on crumbling rock. Landslides
Drag parts of it into the depths without warning.
Seemingly
There is not much time left in which to complete it.³¹

Another poem from this period is "Ode to Laughton's Belly" in which Brecht extols Laughton's handling of his stomach. It begins with

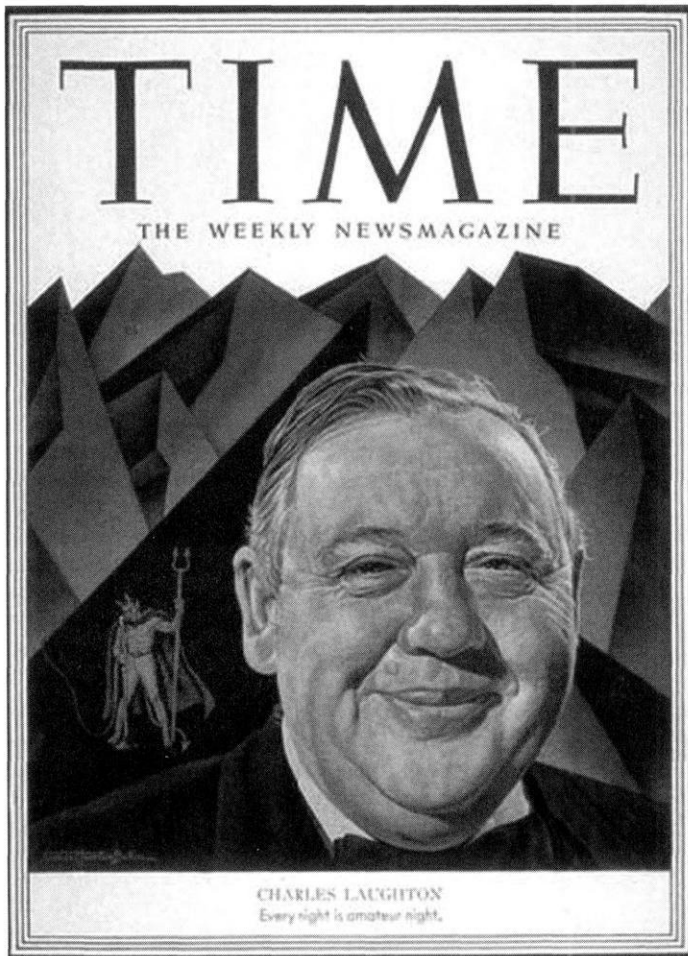
All of them, the way they carry their bellies around
You'd think it was swag with someone in pursuit of it
But the great man Laughton performed his like a poem
For his edification and nobody's discomfort.³²

Yet another example of Brecht's affection for Laughton is the "collage Brecht made to serve as the cover of a collection of his unpublished poems which he gave to...Laughton for Christmas 1945 or 1946."³³ It has pictures of Brecht and Laughton pasted in, and Brecht writes in it, "Playwright Brecht Humbly Submits Some of His Subversive Thoughts to the Most Honorable Laughton."³⁴ But the most significant example of Brecht's admiration for Laughton is found in "Building up a Part: Laughton's Galileo."³⁵ It is a lengthy piece, listing the points they agreed upon and commenting on Laughton's choices. Here are some of the words that Brecht uses to describe Laughton's portrayal of Galileo: "enchanting"; "lightness and elegance"; "vulnerable softness"; "soberly"; "succeeded brilliantly"; "indicated... spiritual discomfort"; "taste."³⁶

For those of us who have seen only Laughton's movies, these complements seem to be atypical descriptions of Laughton as an actor. We are more likely to agree with Thomas Pryor critic for the *New York Times*, who wrote of Laughton's performance in the film *Because of Him*, "His performance is magnificently expansive. In less polite society it might be whispered that Mr. Laughton is hamming all over the screen."³⁷

After all of these gushing descriptors, Brecht in his summary reflects on Laughton's contribution to the production of the *Life of Galileo*, stating "the whole thing remained a private operation by a great artist."³⁸ John Houseman dismisses Brecht's recollection of the endeavor as not much more than "affectionate admiration." He goes on, "That lyrical memoir, published years later in Berlin, is in contrast to what I remember of Brecht's attitude during the Los Angeles production of *Galileo*."³⁹

As they continued their refinement of the script, there were many distractions, including cross country trips by Brecht, and Laughton's involvement in movies to help finance their project. In fact, Laughton made five movies from the start of the collaboration to the opening of *Life of Galileo* on Broadway (*Captain Kid*; *The Big Clock*; *Because of Him*; *Arch of Triumph*; *Paradine Case*).



Hollywood Production: The Zenith of the Collaboration

As they worked on the translation, Brecht and Laughton were seeking producers. Michael Todd and Orson Welles were involved at one point, but because of contractual disputes they were eventually rejected. Eventually Laughton and T. Edward Hambleton each put up \$25,000 to produce the play in Hollywood. Hambleton was a wealthy producer who according to John Houseman had “an astonishing record of creating and supporting some of the American theatre’s most daring and valuable projects.”⁴⁰ The production was to be included in John Houseman’s initial season of Pelican Productions at the Coronet Theatre in Hollywood. In searching for a director, the names of Welles, Clurman, and Kazan had been mentioned. Eventually they settled on the relatively inexperienced Joseph Losey, whom Brecht had known from the 1930s. Losey had also worked as the stage manager in two productions that Laughton had acted in. Brecht knew he could manipulate him. Houseman writes, “It was clearly understood from the start that Laughton and Brecht would be in complete control...Laughton and Brecht were the final arbiters in all matters relating to the production.”⁴¹ The rehearsals were a nightmare, with Brecht making demands that led to the eventual postponement of opening. Houseman reflected that

The horror stories I had heard of his theatrical behavior in Europe and America were confirmed and surpassed. Even allowing for the tension that was inevitable before the opening of his first major play in many years, for his ignorance of the language and for the unhappy memories of his previous American theatrical experience, his attitude was consistently objectionable and outrageous. In his determinations to impose the precise style and interpretation he wanted (which, he realized, was in direct opposition to the then-current American theatrical mode) he was harsh, intolerant and, often, brutal and abusive. The words *Scheiss* and *shit* were foremost in the vocabulary with which he voiced his complaints and objections.⁴²

On the other hand, Houseman recalls Laughton’s behavior in a more complimentary manner.

[Laughton] had a reputation in films for being “difficult” to deal with, but in *Galileo*, throughout his own rehearsals and in his relations with members of his cast, he was consistently modest, sensitive and understanding. He appeared in every scene but two of the play; his preoccupation with his own enormous role did not prevent him from spending hours of patient, unselfish work with his fellow actors.⁴³

Eventually the gala opening took place on July 30, 1947. It was attended by many Hollywood luminaries, including Charlie Chaplin, Charles Boyer, John Garfield, Ingrid Bergman and Anthony Quinn. According to Callow, it was so hot that Laughton brought trucks of ice "against the theatre walls, and [asked that] fans be set in motion 'so that the audience can think.'"⁴⁴ The excessive heat and the opening night stress caused Brecht to rush from the auditorium just before the curtain went up, muttering "Ich muss ein 7-up haben." ("I must have a 7-Up"). Brecht was not the only one experiencing opening night stress; Laughton received a telegram from Orson Welles deliberately scheduled to arrive minutes before curtain informing Laughton that Welles intended to "reveal him as a fraud."⁴⁵ According to Welles, Laughton was a plagiarist because two of Welles' associates, Brainerd Duffield and Emerson Crocker were responsible for the translation, not Laughton. Eric Bentley in his introduction to the Grove Press edition of the play states that he has not seen this translation. Bentley writes,

So far, I have not been able to inspect the documents. Mr. Duffield no longer has a copy of his version. Mr. Crocker is nowhere to be found. The Brecht archive in...Berlin claims to have a copy...but when I asked a young scholar to look up this and other points at the Archive, he was turned away empty-handed.⁴⁶

While researching for this paper, a copy was discovered in the Laughton papers at UCLA.

So in the midst of all this hoopla, *The Life of Galileo* opened. Reviews were mixed. Even those that were favorable were somewhat bewildered by the style of the production. Callow summarizes some of the reviews:

"An arresting footlight event" (*L.A. Times*). The *Los Angeles Examiner* found it "a juvenile fussy harangue." *Variety* said "There is a symbolic bit of business in the final scene of Bertolt Brecht's new play. Galileo, investigating the laws of motion, rolls a small metal ball down an incline and measures its ability to roll up the other side of the U-shaped chute. It doesn't make the grade. Neither, unfortunately, does the script."⁴⁷

Houseman provides other review headlines:

...the *L.A. Times* referred to *Galileo* as..."a rich new experience"; "Good theatre, exciting theatre, provocative theatre," said the [*Los Angeles Daily*] *News*. "It will start as many theatre discussions as has anything paraded across the state in years." The *Citizen-Press* found it "professional and provocative" while the *Hollywood Reporter* described it, "Erudite but dubious drama."⁴⁸

Nevertheless it was going to Broadway. It is unlikely that Brecht could have imagined when the production at the Coronet opened on July 30, 1947 that he would not be in the audience when it opened on Broadway on December 7th. However, the House Committee on Un-American Activities (HUAC) hearings occurred before the Broadway opening. The day after Brecht gave his testimony to the committee he was on an Air France Airlines flight out of New York, never to return. He left Ruth Berlau to keep an eye on rehearsals, which leads us to the reasons for the death of the collaboration and the premature Epitaph for Charles Laughton.



Brecht's House



Laughton's House

Broadway and Bust: Death of the Collaboration

Ruth Berlau was unintentionally a major reason for the demise of the collaboration. Her devotion to Brecht is well known, and her memoir *Living for Brecht* details the trials and tribulations she faced as she literally lived for him. She was the cause of Brecht's trips to New York that interrupted the early part of the collaboration. She states, "I continued to live in New York until 1948, when I left America. I traveled to Santa Monica, by land or air, only when I wanted to do some writing with Brecht, just as he traveled to New York only when his stay could be combined with some kind of work."⁴⁹ At one time during the collaboration she was living near Brecht's house in Santa Monica and according to her, Brecht gave her "the task of photographing the Californian production." She goes on,

It was a terrible job, for Laughton was in such a state of hysteria that every click of the camera would upset him. More than once he simply abandoned a rehearsal on account of it. I then had a glass partition built into the wall of the lighting director's room, so that Laughton could not hear when I pressed the shutter.⁵⁰

Although Berlau does not mention an "explosion" by Laughton at one of the dress rehearsals, John Houseman remembered it like this:

It was Ruth Berlau who provoked the explosion that shook the theatre during one of our final dress rehearsals. With or without Brecht's permission she had installed herself in our small balcony, from which she had a perfect view of the stage and from which she was busy snapping the series of photographs of Laughton in the role of Galileo... [At one point] Laughton broke off in the middle of a scene and came slowly down to the edge of the stage. He glared up at the balcony, his face twisted into a strange grimace that made him look as though he were about to burst into tears. Then he started to howl at her. He accused her of violating him as an artist, of trying to ruin his performance and to destroy him as a man. The more he raged, the wilder he became: he threatened to smash her cameras; he said he would kill her if he ever saw her again in the theatre. He was still yelling long after she had fled into La Cienega Boulevard.⁵¹

From Laughton's point of view, that was the first strike against Berlau. Strikes two and three were to come in New York. Berlau recalls, "five weeks before the play opened in New York—Brecht left America. I remained at my post in order, at Brecht's request, to keep an eye on the production."⁵² What a faithful spy and what an omnipotent eye. Laughton was nervous about the

script, he was nervous about being live on stage, he was nervous about being back on Broadway, he was nervous about the political situation in the country, he was nervous about Brecht appearing before HUAC, he was nervous about the FBI surveillance of Brecht, but nothing made his nerves tingle as much as reliable Ruth at her post with her Orwellian “eye.” Laughton kept tinkering with the script. According to Berlau, “Laughton and Brecht had a very great respect for each other. Laughton acted for Brecht’s benefit, but in New York Brecht was no longer there.”⁵³ With Brecht gone, Laughton thought he could do as he wished. Not so, with intrepid Ruth at rehearsals. She recalled,

I sat there trying to keep records of as much of the work as I could, in order to report to Brecht in Switzerland. The many alterations made me uneasy, but all the same there were perhaps things that might be used. Unfortunately, however, most of the changes arose from Laughton once again getting cold feet—not only on account of the epic style of acting but also from the excitement aroused by Brecht’s appearance before the Committee on Un-American Activities.

At last I became fed up with the many changes, and I asked Laughton to write to Brecht himself, telling him about them. Laughton refused, on the grounds that Brecht never wrote directly to him. I then suggested that he make some phonograph recordings on which he could explain to Brecht what he was altering and why. I dragged him by the nose into the studio and arranged for the recordings to be made.⁵⁴

Berlau dragging Laughton by the nose! Strike two.

The BBC has a copy of the recording. At the beginning, Laughton jokingly warns Brecht about the process of the recording. He states that the recording omits certain sections of the script because there are no changes. Laughton explains that he mentions this “Lest you have heart failure so far away.” He goes on, “I thought if you heard the record before I said this, you might lose your temper and shout.” Laughton follows that facetious comment with a giggle. Of the recording Simon Callow has this to say,

At the end of his recorded message to Brecht, Laughton says that he can’t wait to start work on another play [of Brecht’s]. He never did, of course, which is a great shame for him and for Brecht...His students never did perform a Brecht play. He never read any story or poem by Brecht in his reading tours. He omitted Galileo from his list of roles. Brecht seemed to vanish.⁵⁵

Ruth continued to report on what was happening at rehearsals. She states:

After I had taken three thousand photographs, most of which I sent to Switzerland, Brecht wrote to me: "There are still two pictures missing in the first scene, four in the seventh scene, and three in the eleventh." In despair, I bought an 8-mm movie camera with what was left of my money, and with that I filmed the entire production. Again Laughton intervened, insisting that neither photographs nor films be made. Before it had been the click of the shutter that had put him off; now it was the whirring of the movie camera. Luckily I had already completed my work by then. I was told that Laughton tore his hair when he heard I had filmed all the changes.⁵⁶

Ruth causing Laughton to tear out his hair! Strike three. But she went down swinging! And we have her to thank for the visual record.

The other woman to factor into the demise of the collaboration was Laughton's wife, Elsa Lanchester. According to Houseman, "the only memory [Elsa] had of the man who spent so many hours working with her husband in her house was that he had 'stunk up' the place with his cheap cigars."⁵⁷ Was Elsa absolutely forthcoming to Houseman about "the only memory"? In fact she had many more memories of Brecht that she included in her autobiography, *Elsa Lanchester, Herself* published in 1983. Her first mention of Brecht occurs on page 175. She recalled, "Brecht said that I was the only person he had seen who filled in the frame of the proscenium arch the same way the Japanese did in a print. I was enchanted with his observation."⁵⁸ Apparently compliments remove the smell of "cheap cigars." She had more memories as the autobiography continues. "Several times I have been asked to remember my first meeting with Bertolt Brecht. It's not an occasion that I can recall; you only remember meeting people for the first time when they appeal to you. And Brecht didn't appeal to me particularly."⁵⁹ At least she remembers he didn't appeal to her. And that is more than his "cheap cigars." But she isn't finished there. Memories come flooding back. "He hadn't many teeth and his mouth opened in a complete circle, so you'd see one or two little tombstones sticking out of this black hole. A very unpleasant sight."⁶⁰ This, however, did not make Brecht unattractive to the opposite sex. She recalls, "Brecht had a coterie of mistresses, but I never saw him with a pretty woman. More your stolid spinsters."⁶¹ Her memory is clear on that point. Another item she recalls is that

Brecht came to our house, but we'd occasionally go [to theirs]. I just remember a few things, like the toilet not working—and two or three weeks later it still wasn't working...I don't think they bothered about food very much. There were always a few very good chess sets around. Brecht obviously played a lot of chess with his European friends.⁶²

There are still more memories to come. According to her, "Brecht was notorious for being a fiend incarnate in the theatre. Whenever anything of his was done in this country, he was an absolute devil at rehearsals."⁶³ Finally she recalls, "Brecht was anti-everything. The moment he became part of a country he was anti that country. He lived in America but he was not a gracious guest."⁶⁴ And Houseman would have us believe that she could only recall his "cheap cigars." Clearly she remembered more of Brecht than she admitted to Houseman, and those memories were unpleasant.

Her autobiography does, however, provide us with information on a situation that might have been very significant in the break-up. She refers to an "unauthorized" biography of Laughton by Kurt Singer. It is called *The Laughton Story: An Intimate Story of Charles Laughton*. It contains some inflammatory statements that reputedly were reported to Brecht in Berlin. One passage that did not sit well is:

The trouble [for Laughton] lay in the political affiliations of the playwright. Bertolt Brecht...was a dyed-in-the-wool Communist...Laughton...had, more or less, been "kidnapped" by the Communists...The tone of the production reeked of Communist influence...When the facts of the matter were put before Laughton by his Manager, Charles saw that he was playing into the Communist hands. He had fallen into bad company.⁶⁵

Elsa Lanchester says that was all "nonsense." But she goes on to report that the circumstances did come up in an article in *The Los Angeles Times* dated March 9, 1975. Joe Losey was being interviewed for the article, and he was asked who could have turned his name in to the committee. He answered, "'Charles Laughton turned my name in to the FBI. He went to them and denounced Brecht and me.' He was then asked 'But why would Laughton do such a thing?' He replied 'Why did anybody talk to the FBI? To save their own necks.'"⁶⁶ About the situation, Simon Callow has this to say, "How this piece of nonsense came to Brecht's attention is not clear: it may have been through Joe Losey [who] accused Laughton of possibly betraying Brecht to HUAC." Callow quickly adds, "a grotesque thought."⁶⁷

Did Laughton turn informant? What could he have added that the FBI did not already know? If he did, was it, as Losey says, to save his own neck? We do know that Laughton was in contact with the FBI on at least one occasion about Brecht. Elsa Lanchester wrote:

When Brecht died on August 14, 1956, someone sent a telegram asking Charles to prepare a message to be read at the funeral ceremony. But since the funeral would take place in East Germany, Charles didn't feel safe—that is, he didn't feel it would be the right thing to do—to send a message of good will or sympathy in response to the

telegram, under the political circumstances. Our lawyer called up the FBI and informed them. The FBI said, "As you've told us of the whole thing, go ahead. You had the good sense to report it to us, so there will not be any repercussions." So Charles sent the telegram to Germany.⁶⁸

The political climate was certainly a factor in the break-up. In his biography of Laughton, Charles Higham writes, "During the rehearsals and both during and after the first night, the political atmosphere surrounding the production was dark and threatening."⁶⁹ Higham continues on the subject of Laughton's attorney, Lloyd Wright, who was

by no means happy that Charles was involved in the production at all, [Wright] had occasion more than once to warn him that despite his total lack of commitment to any political party, he might well be investigated himself. In view of his association with Brecht, the attorney warned, Charles must be scrupulously careful not to make any public statement which might be open to question, not to attend any political meeting whatsoever, and not to accept any pamphlet, book, or other document through the mail. The problem was aggravated by the fact that Joseph Losey was being accused of being a communist sympathizer, and in fact subsequently was compelled to leave for Europe.⁷⁰

Another major factor leading to the demise of the collaboration was the pressure both men were under during the rehearsal period. It is one thing to be leisurely developing a script; it is something quite different to be practically working on a production. The idyllic meetings in Laughton's exquisite garden wrestling with the adaptation were completely free of stress for both men. Brecht described it in pastoral images. "Often L. would come and meet me in the garden, running barefoot in shirt and trousers over the damp grass and would show me changes in his flowerbeds.... The gaiety and the beautiful proportions of this world of flowers overlapped in a most pleasant way into our work."⁷¹

However, the pressure on them as they toiled in the stress-filled days of rehearsals was intense. While they continued to treat each other with the utmost respect, the rehearsal period revealed aspects of both personalities that strained the relationship. For example, Brecht's abrasiveness and perfectionism wrought havoc for the producers and the creative staff. Houseman recalls, "In his determination to achieve the precise style and interpretation he wanted, he was harsh, intolerant and often brutal and abusive."⁷² Brecht's demands for changes in the production elements "entailed...surprising extravagancies."⁷³ These led to the postponement of the opening. An example of Brecht's behavior that was, according to

Houseman, “consistently objectionable and outrageous,”⁷⁴ is how he treated the choreographer Anna Sokolov, the unanimous choice of the producers. “From the first day, because she was not wholly pliable and subordinate to his ideas, Brecht insulted and vilified her. Declaring that he had no use for ‘a lot of Broadway commercial shit,’ he insisted on her dismissal”⁷⁵ While Laughton attempted to distance himself from the fracas, he could not help but be affected by it. Rehearsals were overwrought and difficult. Laughton was overcome with first-night jitters as the night approached on which he was to make his first stage appearance in fifteen years. On stage Laughton’s panic manifested itself in a rather peculiar way which Houseman describes:

During our first preview he spent what seemed like several minutes of the opening scene with his hands in his pockets scratching his scrotum and buttocks. On the following night it was discovered just before curtain time that his trouser pockets had been sewn up. We never found out who did it: the prime suspect was Heli Weigel, Brecht’s devoted wife, who was working in the wardrobe department at the time.⁷⁶

Another factor that affected the relationship was that during the rehearsal period the reality of Laughton’s homosexuality could not have escaped Brecht who, according to John Fuegi, had a “homophobic undercurrent”⁷⁷ in his work. Laughton had been instrumental in the casting of his soon-to-become lover Bill Phipps in the role of Andrea. Simon Callow notes, “Eric Bentley for one, reckons he was overparted.”⁷⁸ Bentley writes,

Charles had got his boyfriend cast as Andrea—the second-best part in *Galileo*. The boyfriend didn’t deserve the part as I pointed out to Ruth Berlau. She agreed. She told me everyone agreed, including the nominal director, Joseph Losey. “Then why isn’t he replaced?” “Because,” Ruth told me, “Brecht doesn’t want to hear about such things.” “But you – you could talk to him!” “No, no!” “Surely he wants the best actor for the part?” “No. This is a subject that cannot be brought up in Brecht’s presence.”⁷⁹

The closet was open even if Brecht refused to acknowledge it publicly. It is amazing what theater people will go along with just to get a show to open. What happens afterwards is a different story. The comparative success in the Hollywood and Broadway productions satisfied their egos. Each had achieved his principal goals; Brecht had his Broadway opening and Laughton was the intellectual toast of the town. What more could they want? They met for the last time on October 31, 1947, on the afternoon following Brecht’s appearance before HUAC just before Brecht boarded a flight for Paris, and thirty-seven days prior to the opening of their *Life of Galileo* on Broadway. Brecht recorded the event in his journal, “...in the

morning i meet LAUGHTON who is already going around in his Galileo beard and is pleased that it isn't going to take any special courage to play Galileo, there being, as he says, no headlines about me. —in the afternoon i take off for paris."⁸⁰

The rest was silence.

This paper has attempted to explain the need that Brecht and Laughton had for the collaboration, and how that need was satisfied with the opening on Broadway. But on the road to the great white way there were many extenuating circumstances that led to the demise of the collaboration: the strained rehearsals in Hollywood which displayed objectionable aspects of their personalities; the influences of the women in their lives; and the rumors and innuendo that were part of the menacing political climate that led to the death of many associations. After the Broadway opening they no longer needed each other. Brecht would not be returning to America. Laughton had served his purpose and was now on the "enemies' list." The relationship was over. Indeed Bentley maintains that the "friendship was all public relations."⁸¹ Just as Laughton eradicated Brecht and Galileo from his résumé, so too Brecht erased Laughton from his life with his "Epitaph for Ch. L.":

Speak of the weather
Be thankful he's dead
Who before he had spoken
Took back what he said.⁸²

Notes

¹ Ruth Berlau, *Living for Brecht* (New York: Fromm International Publishing Corporation, 1987), p. 137.

² Bertolt Brecht, "Building Up a Part: Laughton's Galileo," in John Willett & Ralph Manheim *Life of Galileo* (London: Methuen Drama, 1993) pp. 131-161.

³ "The Happy Ham," *Time Magazine* LIX.13 (March 31, 1952).

⁴ Simon Callow, *Charles Laughton: A Difficult Actor* (London: Methuen, 1987), pp. 300-305.

⁵ International Brecht Society webpage <http://german.lss.wisc.edu/brecht/>

⁶ Eric Bentley, *The Brecht Memoir* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1990), p. 66.

⁷ Bertolt Brecht, "Obituary for Ch.L.," in John Willett & Ralph Manheim *Poems 1913-1956* (London: Minerva, 1994), p. 418.

⁸ Bertolt Brecht, "22 Jul 41," in John Willett, *Bertolt Brecht Journals* (London: Methuen, 1993), p. 156.

⁹ James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America* (New Jersey: Princeton University Press, 1980), p. 175.

¹⁰ Brecht, "Hollywood Elegies," in Willett & Manheim *Poems*, p. 380.

¹¹ *Ibid.* "Hollywood," p. 382.

- ¹² Ibid. "Deliver the Goods," pp. 378-379.
- ¹³ Ibid. "Sonnet in Emigration," p. 366.
- ¹⁴ Lyon, *Brecht in America*, pp. 11-12.
- ¹⁵ Brecht, "mid-november 43 to mid-march 44," in Willett, *Journals*, p. 308.
- ¹⁶ Callow, *Charles Laughton*, p. 304.
- ¹⁷ Brecht, "29 apr 44", in Willett, *Journals*, p. 309.
- ¹⁸ Ronald Hayman, *Brecht. A Biography* (New York: Oxford University Press, 1983), p. 298.
- ¹⁹ Charles Higham, *Charles Laughton: An Intimate Biography* (New York: Doubleday & Co, Inc., 1976), p. 139.
- ²⁰ Otto Friedrich, *City of Nets: A Portrait of Hollywood in the 1940's* (New York: Harper & Row, 1987), p. 292.
- ²¹ John Houseman, *Front and Center* (New York: Simon and Schuster, 1979), p. 229.
- ²² Ibid.
- ²³ Higham, *Charles Laughton*, p. 134.
- ²⁴ Friedrich, *City of Nets*, p. 293.
- ²⁵ Lyon, *Brecht in America*, p. 168.
- ²⁶ Callow, *Charles Laughton*, p. 165.
- ²⁷ Brecht, "29 Apr 44," in Willett, *Journals*, p. 309.
- ²⁸ Bentley, *Brecht Memoir*, pp. 28-29.
- ²⁹ Brecht, "Letter to the Actor Charles Laughton," in Willett & Manheim *Poems*, p. 405.
- ³⁰ John Willet, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (New York: Hill and Wang, 1996), p. 165.
- ³¹ Brecht, "Garden in Progress," in Willett & Manheim *Poems*, p. 397.
- ³² Ibid. "Laughton's Belly," p. 393.
- ³³ Lyon, *Brecht in America*, p. ix.
- ³⁴ Ibid.
- ³⁵ Brecht, "Building Up a Part," in Willett & Manheim *Life of Galileo*, pp. 131-161.
- ³⁶ Ibid. pp. 141-159.
- ³⁷ Callow, *Charles Laughton*, p. 176.
- ³⁸ Brecht, "Building Up a Part," in Willett & Manheim *Life of Galileo*, pp. 131-161, here p. 160.
- ³⁹ Houseman, *Front and Center*, p. 235.
- ⁴⁰ Ibid. p. 232.
- ⁴¹ Ibid. pp. 232-233.
- ⁴² Ibid. p. 235.
- ⁴³ Ibid. p. 237.
- ⁴⁴ Callow, *Charles Laughton*, p. 188.
- ⁴⁵ Ibid.
- ⁴⁶ Eric Bentley, "English Translations of Galileo," in Bertolt Brecht, *Galileo* (New York: Grove Press, 1966), pp. 153-155, here p. 154.

- ⁴⁷ Callow, *Charles Laughton*, p. 188.
- ⁴⁸ Houseman, *Front and Center*, p. 241.
- ⁴⁹ Berlau, *Living for Brecht*, p. 130.
- ⁵⁰ Berlau, *Living for Brecht*, p. 155.
- ⁵¹ Houseman, *Front and Center*, p. 238.
- ⁵² Berlau, *Living for Brecht*, p. 156.
- ⁵³ *Ibid.* p. 155.
- ⁵⁴ *Ibid.* p. 157.
- ⁵⁵ Callow, *Charles Laughton*, p. 196.
- ⁵⁶ Berlau, *Living for Brecht*, p. 157.
- ⁵⁷ Houseman, *Front and Center*, p. 231.
- ⁵⁸ Elsa Lanchester, *Elsa Lanchester Herself* (New York: St. Martin's Press, 1983), p. 175.
- ⁵⁹ *Ibid.* p. 193.
- ⁶⁰ *Ibid.*
- ⁶¹ *Ibid.*
- ⁶² *Ibid.* pp. 193-194.
- ⁶³ *Ibid.* p. 195.
- ⁶⁴ *Ibid.* p. 196.
- ⁶⁵ *Ibid.* p. 198.
- ⁶⁶ *Ibid.*
- ⁶⁷ Callow, *Charles Laughton*, pp. 195-196.
- ⁶⁸ Lanchester, *Herself*, p. 197.
- ⁶⁹ Higham, *Charles Laughton*, p. 140.
- ⁷⁰ *Ibid.* pp. 140-141.
- ⁷¹ Willett, *Brecht on Theatre*, p. 166.
- ⁷² John Houseman, *Unfinished Business* (New York: Applause Theatre Books, 1989), p. 291.
- ⁷³ Houseman, *Front and Center*, p. 236.
- ⁷⁴ *Ibid.* p. 235.
- ⁷⁵ *Ibid.* p. 236.
- ⁷⁶ *Ibid.* p. 240.
- ⁷⁷ John Fuegi, *Brecht & Co.* (New York: Grove Press, 1994), p. 170.
- ⁷⁸ Callow, *Charles Laughton*, p. 185.
- ⁷⁹ Bentley, *Brecht Memoir*, p. 28.
- ⁸⁰ Brecht, "31 Oct 47," in Willett, *Journals*, p. 372.
- ⁸¹ Bentley, *Brecht Memoir*, p. 27.
- ⁸² Brecht, "Obituary for Ch.L.," in Willett & Manheim *Poems*, p. 418.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Brecht in Buckow, 1954

Epigramme aus dem Fegefeuer: *Die Hollywood Elegien*

Brecht schrieb, dass der Komponist Hanns Eisler mit enormer Genauigkeit seine Gedichte gelesen habe. Für Brecht war eine Eisler-Vertonung ein "Test" eines Gedichtes, genauso wie für ihn eine Aufführung der Test eines Stückes war. Für die 46 Lieder seines *Hollywooder Liederbuchs*, vertonte Eisler 28 Brecht-Gedichte. Nur sieben davon wurden von Brecht besonders für dieses Liederbuch geschrieben. Dieser Aufsatz behandelt den Text und die Musik der fünf Lieder, die Eisler als "Fünf Elegien" zusammengestellt und betitelt hat. Eine Untersuchung aus Eislers Perspektive erfüllt einen von Brecht ausgesprochenen Zweck, nämlich dass man durch diese Vertonungen zu einem studierenden Lesen angehalten wird. Für jedes Gedicht schafft Eisler eine vollkommene Vertonung, welche die Ironie, Bitterkeit und Komik des Textes erhöht. Durch Eisler gewinnt man Einblick in den damaligen Zustand der schöpferischen Kraft Brechts.

Brecht wrote that the composer Hanns Eisler read his poems with enormous precision, and that Eisler's musical settings were the test of a poem, as a performance is the test of a play. Of the 46 songs in Eisler's *Hollywood Songbook*, 28 have texts by Brecht, but only seven of those poems were written specifically for the songbook. This essay discusses the five that Eisler grouped together and called the *Fünf Elegien*, focusing on both the words and music. Examining the poems through Eisler's lens serves a purpose articulated by Brecht, who wrote that these particular compositions "force people to study them [the elegies] . . . , and to study them closely." For each short poem, Eisler finds an ideal musical setting that heightens the irony, bitterness, and humor of each text. Through Eisler, one gains considerable insight into the state of Brecht's creative spirit in Hollywood.

Epigrams from Purgatory: *The Hollywood Elegies*

David S. Steinau

Within two weeks of his arrival in Los Angeles in 1941 Bertolt Brecht described the city as a “mausoleum of easy going.”¹ Over the next few years his contemptuous descriptions of Southern California would include frequent references to hell on earth, to the uneasy relationship between heaven and hell in Hollywood, to the lifelessness and artificiality of his surroundings, and to the loss of his creative spirit. Life and the afterlife had converged to create a meaningless California existence, one that was to be suffered without the relief of death. On April 21, 1942, he wrote, “for the first time in 10 years, I am not working seriously on anything, with the results one might expect. I don’t remember a single breath of fresh air in all these months. It is as though I were sitting one kilometer below ground.”²

The arrival that month of the composer Hanns Eisler brought some minor relief. Like Brecht, Eisler was unable to know if his stay in California would last months or years. The experience of living in unfamiliar and possibly inhospitable surroundings for an uncertain period of time was described by the playwright Carl Zuckmayer, another colleague from Berlin:³

Some weeks after “happiness” had come to me in the form of a contract and a weekly paycheck, I happened to be attending a Sunday afternoon party at Max Reinhardt’s house [in the Hollywood Hills]. Almost the entire German colony was present. “I’m not staying here long,” I remarked. “This is no life for me.” Those words provoked roars of laughter. Everybody, I was told, had said the same thing after three weeks, everybody in this room, but they were all still here—some of them had been here for many years.

Almost immediately Eisler had the idea of creating a songbook that would record his impressions of life in Hollywood, a task that had the potential to relieve the monotony and to express some degree of the despondency he and many of his fellow exiles were experiencing. At the composer’s suggestion, Brecht provided one new set of poems, the *Hollywood Elegies*, written specifically for this *Hollywood Songbook*. In these short poems, Brecht synthesized the principal themes of his subsistence in Hollywood: peddling, transience, impoverishment, distrust, and the absurdity of this man-made Southern California paradise serving as his personal living hell. He began by making a list of his impressions of Hollywood under the title *Die Hölle*. Many of these ideas found their way into the final versions of the elegies, but a few interesting ones did not, among them: “My brother Shelley said that hell is a place just like the city of London, for he lived in the

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

city of London. But I say that hell is a place just like the city of Los Angeles, for I live in the city of Los Angeles."⁴

Eisler had said of Los Angeles, "This is the classic place for people to write elegies." He drew a comparison to Goethe's Roman elegies and continued, "We must do something of the sort. You don't go unpunished in Hollywood. You just have to describe it."⁵ Eisler claimed that Goethe's *Roman Elegies* were among his favorite works and that Brecht also admired them.⁶ In the context of the elegies that Eisler and Brecht ultimately produced, it may at first seem curious that Eisler, and perhaps also Brecht, had Goethe as a model. The Goethe elegies extol the virtues of Rome, as in this excerpt:⁷

O wie fühl' ich in Rom mich so froh!
Gedenk' ich der Zeiten,
Da mich ein graulicher Tag hinten
Im Norden umfing.

[Oh how happy my feelings in Rome!
To think what I lived through,
When the days held me in grayness enclosed,
Back there up north.]

Eisler does not use as his model the variety of elegies that are customarily filled with melancholy.⁸ He was more likely thinking of the classical definition of an elegy as a poem with political and philosophical themes. Unlike traditional elegies, which tend to be lengthy and elaborate, those of Brecht are short and crisp, a style he had commented upon in his journal on August 19, 1941, when he was still living in Finland: "At this time I can only write these small epigrams, eight-liners and now only four-liners."⁹ Now in the uninspiring atmosphere of Southern California, this was once again all he could manage, but he later asserted that the elegies were, "full-scale poems. The fact that they are laconic does not mean they contain any less than a long poem."¹⁰

Of the ten elegies Brecht wrote for the *Hollywood Songbook* Eisler chose to set seven.¹¹ This paper discusses the five that Eisler grouped together and called the *Fünf Elegien*, focusing on both the poems and their musical settings. Brecht said that Eisler read his poems with enormous precision and that his musical settings were the test of a poem, as a performance is the test of a play.¹² An argument for examining the poems through Eisler's lens was articulated by Brecht, who wrote that these particular musical settings "force people to study them [the elegies] while reading, and to study them closely."¹³

In musical terms, each elegy is built upon a very small amount of material: a chord or two or a scale, a repeating rhythmic pattern, or a rhythmic or melodic motive. With absolute economy of means, Eisler finds an ideal setting that heightens the irony, humor and bitterness of each text.

The elegies have been described as “terse, angular, and venomous” by John Willett.¹⁴ Eisler tends to suppress the venom in favor of the tragicomic elements and irony in each text. But the elegies are definitely terse, and it may be this aspect that draws from Eisler correspondingly minimal musical material. That is not to say that the musical invention is minimal, as the following discussion demonstrates.

First Elegy: Unter den grünen Pfefferbäumen

Unter den grünen Pfefferbäumen
Gehen die Musiker auf den Strich, zwei und zwei
Mit den Schreibern. Bach
Hat ein Strichquartett im Täschchen. Dante schwenkt
Den dürrn Hintern.

[Under the green pepper trees
The musicians walk the streets, two by two
With the writers. Bach
Has a quartet in his little pocket. Dante wriggles
His shriveled behind.]

The first of the elegies that Eisler groups together as *Fünf Elegien* is *Unter den grünen Pfefferbäumen*, which depicts Eisler and Brecht at work in Hollywood, or prostituting themselves, as they saw it. The scherzo-like piano prelude is quick, with crisp rhythmic figures that tend to obscure some standard Eisler harmonic material beneath. The music displays a certain artificial quality of mechanical craftsmanship, but with Eisler’s more typical compositional traits lurking under the surface. This is the “street walking” music, of course: Eisler and Brecht suppressing their true qualities and peddling their wares, repackaged in a form that Hollywood might be willing to consume, the musician and the writer hand in hand. To earn a living in the film industry they realize they must make themselves more palatable to the buyers, and this spirited, seemingly carefree music is the synthetic result.

The poetry is full of sexual metaphors, beginning with the pepper trees, most likely symbolizing male sexuality.¹⁵ The writers and musicians walk the streets—*auf den Strich gehen*—in pairs. Bach has a *Strichquartett* in his pocket, not a *Streichquartett*. There can be no doubt that Eisler and Brecht are represented by Bach and Dante in the poem. The chords under the name “Bach” are highly characteristic of Eisler. The B-A-C-H motive is heard clearly in the piano, representing not J.S. Bach personally, although Bach’s passions in particular were models for Brecht’s ideas of epic theater and specifically for *Die Maßnahme*.¹⁶ Rather the B-A-C-H motive may be symbolic of all German culture, alive in so many artists of the Los Angeles exile community, but so profoundly suppressed or simply unwelcome in Hollywood.¹⁷ Brecht casts himself as fellow political exile Dante, who in 1302 was banished from Florence, his birthplace, and was never allowed to

return. The composer paints himself as Bach with the chords and syncopated rhythm so typical of Eisler, strikingly different from the musical material in the song up to this point, and portrays Brecht with distinctly unmusical and rather crude and abrasive chords in the piano part under the name “Dante.” Eisler said how impossible it was to convince Brecht of the worth of composers such as Beethoven and Brahms and claimed that Brecht never went to concerts because smoking wasn’t allowed.¹⁸ These chords seem to be a jab at his general musical stubbornness.

Second Elegy: Die Stadt ist nach den Engeln genannt

Die Stadt ist nach den Engeln genannt
Und man begegnet allenthalben Engeln.
Sie riechen nach Öl und tragen goldene Pessare
Und mit blauen Ringen um die Augen
Füttern sie allmorgendlich die Schreiber in ihren
Schwimmpfählen.

[The city is named after the angels
And you meet angels on every hand.
They smell of oil and wear golden pessaries
And, with blue rings around their eyes
Feed the writers in their swimming pools every morning.]

Here Brecht creates the fascinating phrase *in ihren Schwimmpfählen* to suggest the English *in their swimming pools*, avoiding direct translations such as *Schwimmbad* or *Schwimmbecken*. The German word *Pfuhl*, which means a kind of swamp and is related to the English words *pool* and *puddle*, describes not only the impurity of the water but also the moral condition of those who are doing the swimming, namely the writers of screenplays. Brecht uses as a plural form not the expected *Pfuhle*, but *Pföhle*, which has the poetic meaning of pillows or cushions, resulting in murky swamps that double as pillows where the *Engeln* entertain the writers, a juxtaposition that adds a sexual dimension to the water.

Brecht makes several other references to prostitution and promiscuity in this poem. The angels, who are most likely aspiring actresses, smell of oil, which could be suntan oil—a contrivance of a pleasure-seeking lifestyle—or crude oil—the definitive symbol of wealth and power that also carries a suggestion of grime and pollution and could serve as a metaphor for Hollywood itself. The angels wear golden pessaries, another reference to decadence and also to birth control and promiscuity, and they have blue rings around their eyes, presumably from long nights of self-indulgent behavior.

The musical setting is marked “Mit finsterem Schmalz vorzutragen” (“To be performed with dark [or ominous] schmaltz”) and offers a rare example of Eisler actually specifying an approach or point of view for

performance. After a disjointed introduction a slow, ingratiating waltz melody is introduced by the piano and taken up by the voice. A series of especially sonorous chords combined with syncopated rhythm against the waltz tune creates a lavish and appropriately sinister atmosphere for the description of the angels.

The Hollywood lifestyle Brecht portrays is quite ironically romanticized by Eisler in one of his most beautiful and quietly dramatic passages. With melodic and harmonic overindulgence, Eisler perfectly conveys the excesses of the society Brecht describes. Eisler's seductive waltz and lush chords create an attractive veneer that barely manages to conceal the decadence beneath. This is an example of Eisler using elements he called "falsche Tonfülle," by which he meant musical devices that are bloated and empty.

Third Elegy: *Jeden Morgen, mein Brot zu Verdienen*

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
 Fahre ich zum Markt, wo Lügen gekauft werden.
 Hoffnungsvoll
 Reihe ich mich ein unter die Verkäufer.

[Everyday, to earn my bread
 I go to the market where lies are bought.
 Full of hope
 I take my place among the sellers.]

The third elegy is a setting of what would become the best-known poem of the group, *Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen*—just four lines long. Brecht despised the need to enter the marketplace where film scripts were bought and sold. The word *Hoffnungsvoll* is given a line unto itself, emphasizing the irony of hoping to succeed at something one detests. Eisler uses an appropriately practical technique: four-part imitation, suggestive of a fugue, with the entrance of each musical voice depicting a vendor entering the market. The first three notes of the theme traverse the same intervals as the first three notes of the B-A-C-H motive. The repetition of these three notes throughout the song, along with the obvious presentation of the B-A-C-H motive in the first of the five elegies, suggests that the association with Bach is deliberate. Here again the motive most likely refers to German culture in general, but now suppressed (less easily recognized), cut short (since only the first three notes of the B-A-C-H motive are used), transposed (now in a different key, so no longer authentic), and sold by the exiled artists in this watered-down form to anyone who will buy. Just a month before Eisler's arrival, Brecht had written about the estimation of art as a commodity in Los Angeles: "Mercantilism produces everything, but in the form of saleable goods, so here art is ashamed of its usefulness, but not of its exchange value."¹⁹ In musical terms, the B-A-C-H motive has been adapted

to meet the needs of the market.

The fugue-like setting paints a picture of a down-trodden, awkward march: one person after the other pounding the Los Angeles pavement looking to make a sale. The strongest indication that Eisler sees the dramatic situation as a march is the fact that he changes Brecht's original "Jeden Morgen . . . fahre ich zum Markt" (Every morning I drive or ride to the market) to "Jeden Morgen . . . gehe ich zum Markt" (Every morning I walk to the market), which appears to be a deliberate and meaningful alteration.²⁰ The four musical parts of the fugue-like material are not identical: each retains its individuality despite obvious commonality, just as with the exiled artists themselves. The imitation begins in the voice, with the second, third, and fourth parts in the piano.

Fourth Elegy: Die Stadt Hollywood hat mich belehrt²¹

Die Stadt Hollywood hat mich belehrt
Paradies und Hölle
Können *eine* Stadt sein: für die Mittellosen
Ist das Paradies die Hölle.

[The city Hollywood has taught me
Paradise and hell
Can be *one* city: for the destitute
Paradise is hell.]

The text is taken largely from Brecht's original sketches, where he describes Hollywood as his living hell. The musical setting of this fourth elegy makes use of the most basic harmonic materials in the piano part, with a clear influence of blues on the rhythm and pitches of the voice part. For most of the song alternating major and minor intervals (the distance between two notes) seem to represent the presence of heaven and hell in Los Angeles, as Brecht describes.²² Even more telling, however, is the fact that many of these intervals do not constitute complete chords, which leaves their quality—major or minor—ambiguous. This appears to be a comment on the shadowy division of heaven and hell as they uncomfortably co-exist in Hollywood. In fact the song ends ambiguously—neither definitively major nor minor—which leaves open the question of where heaven ends and hell begins, as the poem suggests: "Für die Mittellosen ist das Paradies die Hölle."

Syncopation and blue notes in the voice give the song a distinctly popular, American sound. Employing elements of American popular music, like jazz or blues, is not an original idea, as Eisler described in a paper near the end of the war:²³

Obviously all German popular music within the past twenty years borrowed or stole from American jazz. Even the grandpa of the Viennese operetta, Lehar, began to swing a little. The statements and decrees of the Nazi authorities, forbidding all jazz music as the product of lower and degenerate races, broke like a thunderbolt over the amusement market. But there were two alternatives. You could color jazz with a fake folk-lore dress, or, as Hitler was a close friend of Franco and has some friends in the Argentine too, Latin rhythms were permitted. Heaven alone knows how many foxtrots were dressed as tangos and rhumbas—no one had told Goebbels about the African origin of the rhumba. So American jazz in sheep's clothing has survived in the Hitler regime.

Blues in particular is identified as the music of the underclass, and it is in this elegy that Eisler most strongly expresses his empathy for their condition.²⁴

Fifth Elegy: In den Hügeln wird Gold gefunden

In den Hügeln wird Gold gefunden
An der Küste findet man Öl.
Größere Vermögen bringen die Träume von Glück
Die man hier auf Zelluloid schreibt.

[In the hills gold is found.
On the coast you find oil.
Greater fortunes come from the dreams of happiness
That people here inscribe on celluloid.]

Here Brecht describes the transitory nature of existence in Hollywood, for the lucky ones a land of plenty where gold is found in the hills, and crude oil, source of wealth and pollution, is found off the California coast. The only kind of happiness to be found, whether by filmmakers or spectators, is fragile, for it exists on celluloid, the highly degradable material used to make film.

This fifth setting typifies what all five elegies have portrayed in varying degrees: mindless distractions, empty values, and pointless repetition. To some degree, each musical setting calls to mind dance rhythms, like the waltz, or other diversionary musical forms, like the scherzo. Everything about this last setting appears innocuous enough, but it may be this uneasy sense of contentment and the seductive comforts of California that trouble Brecht and Eisler most. The first line of the song, with its pleasing harmonies, singable tune, and elegant rhythmic figures, suggests the artistic compromise that results from complacency or that success in Hollywood simply demands.

The wide variety of the elegies, joined together by a few common threads, creates a montage, as Albrecht Dümling describes it—a moment in time, a collection of experiences preserved. Dümling calls the *Hollywood Songbook* a piece of *Flaschenpost*, a message in a bottle, which is an especially poignant description for a work of art since, as Dümling points out, quoting Brecht, the sender never knows if his message will be received.²⁵

This synthesis of disparate elements appears to be a literary and musical metaphor for the experience of the exile. The divergent musical styles in particular express a clash of strong and contradictory emotions that might be experienced by a person who has been uprooted: fear of the immediate future combined with hope for a new world and a new life; longing for home combined with hatred of the present state of affairs there; a longing to succeed in a new land combined with a harsh assessment of the new society's values; and finally, as with the classic figure of the Wanderer, a desire to belong combined with a desire to be left alone. These elegies are their creators' expression of complicated and conflicted feelings about their lives in exile.

Notes

¹ Bertolt Brecht, *Journals 1934-1955*, John Willett, ed., Hugh Rorrison, trans. (New York: Routledge, 1993), p. 157. Brecht wrote "easy going" in English.

² *Ibid.*, p. 223.

³ Carl Zuckmayer, "A Part of Myself," Richard and Clara Winston, trans., in *Hitler's Exiles*, Mark K. Anderson, ed. (New York: The New Press, 1998), pp. 274-279, here p. 275.

⁴ Bertolt Brecht, *Bertolt Brecht: Werke; Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 12: *Gedichte 2, Sammlungen 1938-1956*, Jan Knopf, ed. (Berlin and Weimar: Aufbau and Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), p. 399.

⁵ Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Bertolt Brecht* (Leipzig: Verlag für Musik, 1975), p. 43.

⁶ *Ibid.*

⁷ Johann Wolfgang von Goethe, *Selected Poems*, trans. John Whaley (Evanston: Northwestern University Press, 1998), pp. 58-59.

⁸ Fritz Hennenberg, "Das Hollywooder Liederbuch: Struktur und Interpretation," *Musik und Gesellschaft*, vol. 33 (July 1983), pp. 413-417, here p. 414.

⁹ Bertolt Brecht, *Journals 1934-1955*, p. 88.

¹⁰ *Ibid.*, p. 258.

¹¹ It is impossible to know in what order Brecht intended for the elegies to appear. Further, the *BFA* includes nine elegies under the *Hollywoodelegien* heading, but in the critical notes mentions the elegy that would be the tenth, namely the poem beginning, "I saw many friends," which has survived only in an English translation. See Brecht, *BFA*, vol. 12, p. 401.

- ¹² Bertolt Brecht, *Journals 1934-1955*, p. 249.
- ¹³ *Ibid.*, p. 258.
- ¹⁴ John Willett, *Brecht in Context: Comparative Approaches* (New York: Methuen, 1983), p. 168.
- ¹⁵ Bertolt Brecht, *Journals 1934-1955*, see p. 249 for mention of fig and pepper trees.
- ¹⁶ Bach's name happens to spell a musical motive since, along with the notes A and C, B is B-flat and H is B-natural in the German system. As a tribute to J. S. Bach, many composers have made use of this motive.
- ¹⁷ Albrecht Dümling, *Laßt euch nicht verführen: Brecht und die Musik* (Munich: Kindler Verlag, 1985), p. 477.
- ¹⁸ Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Bertolt Brecht*, p. 54.
- ¹⁹ Bertolt Brecht, *Journals 1934-1955*, p. 211.
- ²⁰ Eisler also changes "gekauft" (bought) to "verkauft" (sold), but it is hard to say whether this is a deliberate change or merely a mistake in copying. The critical edition of Eisler's works makes no mention of this particular alteration. See Hanns Eisler, *Gesammelte Werke, Band 16: Lieder für eine Singstimme und Klavier*, Manfred Grabs, ed. (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976), pp. 233-234.
- ²¹ Eisler changed "Die Stadt" to "Diese Stadt" and deleted the word "Hollywood" from his musical setting, almost certainly for considerations of rhythm and meter.
- ²² Hanns-Werner Heister, "Hollywood and Home," in *Hanns Eisler: A Miscellany*, David Blake, ed. (Luxembourg: Harwood Academic Publishers, 1995), pp. 203-250, here p. 209.
- ²³ Hanns Eisler, *Musik und Politik Schriften 1924-1948*, Günter Mayer, ed. (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973), p. 492. According to the editor, the citation is from a paper Eisler wrote in English probably near the end of World War II, but its exact date and purpose are unknown.
- ²⁴ Albrecht Dümling, "Die Hollywoodelegien," in *Brecht Handbuch, Band 2*, Jan Knopf, ed. (Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2001), pp. 358-364; here p. 363.
- ²⁵ Dümling, *Laßt euch nicht verführen: Brecht und die Musik*, p. 469.

Das Berliner Requiem und Vom Tod im Wald: Musik und Lyrik verbinden sich um die Idee des Todes

Dieser Artikel analysiert die Beziehungen zwischen Wort und Musik in der Zusammenarbeit zwischen Brecht und Weill, besonders im Hinblick auf die Todesproblematik. Zwischen 1927 und 1929 schrieben Bertolt Brecht und Kurt Weill zwei Werke, die überhaup bedeutend für eine materialistische Weltanschauung sind: *Vom Tod im Wald* und die Radio-Kantate *Das Berliner Requiem*. Weills Schriften erlauben uns, diese Werke als Teil eines breiteren Kompositionsentwurfs zu beschreiben, der sehr eng mit der Todesproblematik zusammenhängt. Nachdem ich die Relevanz dieser Werke im Kontext des Schaffens beider Künstler aufgezeigt habe, erforsche ich einige wesentliche Verbindungen zwischen Text und Musik. Besonders wichtig ist die Art, wie Weill den Sinn von Brechts Text deutet: anstatt bloß zu illustrieren, betont Weills Musik die kritischen und ironischen Hintergedanken Brechts. In dem dritten Teil befasst sich der Artikel mit der Kantate *Vom Tod im Wald* und beachtet die Beziehungen zwischen Text und Musik, die auf eine strukturelle Verbindung hinauslaufen. Weills musikalische Struktur erweitert die reale Bedeutung von Brechts Dichtung: der Tod des Individuums.

This essay examines the relationship between music and lyrics concerned with the idea of death in the Brecht-Weill partnership. Between 1927 and 1929, Bertolt Brecht and Kurt Weill wrote two works that are extremely relevant to a purely materialist *Weltanschauung*: *Vom Tod im Wald* and the radio cantata *Das Berliner Requiem*. Weill's writings enable us to describe these works as part of a more extensive project of composition directly connected to the idea of death. After showing the importance of these pieces within the production of both authors, this paper studies some particular cases of the conjunction between music and lyrics. The cooperation between music and lyrics occurs through the way that Weill interprets Brecht's texts: rather than illustrating the text in a straightforward way, the music underlines the ironic and critical innuendoes of the text. In the third part, the essay focuses on the cantata *Vom Tod im Wald*, and examines the relationship between music and text on a structural level. Musical structures emphasize the final sense of Brecht's poem, which deals with a specific idea of death: the murder of individuality.

***Das Berliner Requiem* and *Vom Tod im Wald*: Music and Lyrics Fusion around the Idea of Death**

Jean-François Trubert

Several works from the Brecht-Weill partnership are concerned with the idea of death. Of course the well-known works such as *Dreigroschenoper* and *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*—where death is omnipresent, especially in *Mahagonny*—deal with death, but there are also a number of less major works that deal with death. Their genesis started at the very beginning of the Brecht-Weill collaboration, in 1927.

After meeting Brecht in 1927, Weill started to work on *Mahagonny-Songspiel*, a short *Songspiel* based on the *Hauspostille's* poem-cycle called *Mahagonnygesänge*.¹ But shortly after the premiere of this *Songspiel*, on 17 July 1927, Weill was already working on a new poem from Brecht's *Hauspostille*: *Vom Tod im Wald*, a cantata about which Schebera was later to write that "the dark colors of the wind writing corresponded to Brecht's lyrics."² Then, in 1928, Weill also composed a cantata based on several Brecht poems. On 22 May 1929, the audience of Radio Frankfurt got to listen to the *Berliner Requiem*,³ a work that signifies a materialist *Weltanschauung*.⁴ Later, Weill gave an explanation of the work: "Der Gesamteindruck der Aufführung muß ergeben, ob wir recht gehabt haben mit unserer Behauptung, daß es sich hier um ein ernstes unironisches Werk handelt, um eine Art von weltlichem Requiem, um eine Äußerung über den Tod in Form von Gedenktafeln, Grabschriften und Totenliedern."⁵

In the first part of this essay I will explore, within the context of the two authors' entire production, the interrelationship between Brecht's poems and Weill's compositions associated with the problem of death. In the second part of the essay, I will examine specific parts of the work with particular attention to the ideas being conveyed: the materialist point of view as well as social commentary. In the final part of the essay, I will focus on the structure of *Vom Tod im Wald* and on the way in which music and text work together.

A. Genesis and Context of *Vom Tod im Wald*

At the end of the fifties, David Drew—with Lotte Lenya and Georges Davis' support—began to collect Weill's material and elaborated different volumes for Universal Edition.⁶ A glance at the collection shows four works directly involved with the death. These are, with copyright annotations: *Vom Tod im Wald* (1927) UE 16854 © 1968, *Zu Potsdam unter den Eichen* (1929) UE 31711 © 1967 (Arr. by Walter Goehr), *Die Legende vom toten Soldaten* (1929) UE 9986 © 1930 (not revised in the sixties), and *Das Berliner Requiem* (1928) UE 16630 for the revised version of 1976. These works are not particularly well known within the Brecht-Weill partnership. Nevertheless, they can be considered to be fundamental in the history of the two men's

collaboration. Moreover, as the concept of death permeates all these works, a focus on the genesis of the works—which can be considered as a whole—is absolutely necessary. Although these four pieces appear to be separate works, examination of Weill's papers and Drew's critical apparatus shows they are ultimately different parts of a larger composition project whose title would have been *Das Berliner Requiem*. These different works are all based on a cycle of Brecht's songs and ballads, for which Weill composed music during 1927 and 1929. These poems are "Vom Tod im Wald"; "Können einem toten Man nicht helfen," which would ultimately become part of *Mahagonny*;⁷ the poem "Vom ertrunkenen Mädchen"; "Marterl"; the two "Gesänge über den unbekanntten Soldaten unter dem Triumphbogen"; "Die Legende von toten Soldaten," "Zu Potsdam unter den Eichen"; and the chorale based on the poem "Großer Dankchoral." Shortly after the premiere of *Vom Tod im Wald*, Weill decided to compose an extended radio cantata, commissioned by the Reichs-Rundfunkgesellschaft.⁸ Hence the contents of *Das Berliner Requiem* can be seen as a work in progress during the Brecht-Weill collaboration between 1928 and 1930, as David Drew remarked: "Although the commission was fulfilled and the Cantata performed, subsequent borrowings and insertions left the work in some disarray."⁹ Nevertheless, Weill's first plan was to play all these parts together, as he explained five days before the premiere, on 17th May 1929, in *Der deutsche Rundfunk*:

Die einzelnen Teile des Stückes sind folgende: Eine Ballade *Vom Tod im Wald* für eine Baßstimme und zehn Bläser, ein Lied *Können einem toten Mann nicht helfen*, das dem Finale der *Mahagonny*-Oper entnommen ist, ein Gesang *Vom ertrunkenen Mädchen* und ein *Marterl* für den Grabstein dieses Mädchens, zwei *Gesänge über den unbekanntten Soldaten unter dem Triumphbogen*, der erste für mehrere Stimmen und Orchester, der zweite für Bariton und Orgel, und zum Schluß ein *Dankchoral* für Männerchor und Orchester.¹⁰

David Drew reported that Weill decided, shortly before the premiere, to substitute *Zu Potsdam unter den Eichen* for *Vom Tod im Wald*. In a letter to Universal Edition,¹¹ Weill showed his will to change the content of the work, and gave the following order:¹²

- 1) *Grosser Dankchoral*
- 2) *Vom ertrunkenen Mädchen*
- 3) *Marterl*
- 4) *Die Legende vom toten Soldaten*
- 5) *I. Gesang von dem unbekanntten Soldaten unter dem Triumphbogen*
- 6) *II. Gesang von dem unbekanntten Soldaten unter dem Triumphbogen*
- 7) *Zu Potsdam unter den Eichen*

Other sources, such as Universal's materials for the vocal score or performance material, show that Weill changed the contents many times¹³ without ever managing to sort out a final version during his lifetime. But we must also take into consideration that in 1929 Weill regarded this work as a study for *Mahagonny*: "Die Kantate *Das Berliner Requiem*, die dem Frankfurter Sender gewidmet ist, gehört innerhalb meiner Produktion zu dem Umkreis einer Reihe von Arbeiten, die gewissermaßen als Studien zu der jetzt vollendeten Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* gedacht sind."¹⁴ At this moment, Weill was speaking about the pre-premiere version—the one with *Vom Tod im Wald*—which shows how important *Das Berliner Requiem* (1929 version) was intended to be within the Brecht-Weill partnership.

Another factor unifies the work (no matter what happened to it later): Brecht's poems. A large part of *Das Berliner Requiem* has its roots in Brecht's *Hauspostille*. To be more precise, some poems used by Weill can be found in the 1926 version of *Hauspostille: Taschenpostille*.¹⁵ As the structure of the *Mahagonnygesänge* influenced the *Mahagonny-Songspiel* content, the summary of the 1926 edition comprises poems like "Großer Dankchoral," "Vom Tod im Wald," "Vom ertrunkenen Mädchen," and "Legende vom toten Soldaten," which shows once more the importance of this poem-cycle for Weill, and especially for the genesis of *Das Berliner Requiem*.

In each of these poems, a particular idea of death is conveyed through words and music, an idea that has to be interpreted as a metaphor for social crisis ("Vom ertrunkenen Mädchen"), a criticism of religion¹⁶ ("Großer Dankchoral"), or in general a materialist conception of life. Weill's composition gives additional emphasis to the poems by using contrasting musical idioms that sustain—or that go *against*—the text. The powerful association of male chorus with wind and brass ensemble conveys several atmospheres from military music to religious chorale. As Weill wrote about the composition of the whole work in 1928: "Ich habe jetzt die für den Frankfurter Sender bestimmte Kantate vollendet und glaube, dass es eines meiner besten und neuartigsten Stücke geworden ist. Es heisst *Das Berliner Requiem* und bildet eine Folge von 7 Stücken teils feierlich tragischen, teils ironischen Charakters."¹⁷

As we know, it is not only a matter of the text, for Brecht also composed some tunes, some of which were able to retain Weill's interest. Concerning *Die Legende vom toten Soldaten*, for an example, David Drew noted: "*Die Legende vom toten Soldaten* is the only known example of a Brecht setting by Weill in which the principal melodic idea is taken, note for note, from a melody used, if not composed, by Brecht."¹⁸

The genesis and evolution of this work—*Das Berliner Requiem*—shows that the idea of death in Brecht's poems formed a background for Weill's compositions at a very fundamental level. The composer used various musical features to render a general atmosphere of crudity and criticism associated with death. As Weill stated: "Er ist keineswegs ironisch gemeint,

sondern wir wollten versuchen, das über den Tod auszusagen, was der großstädtische Mensch heute über die Erscheinung des Todes empfindet. Das ganze ist eine Folge von Totenliedern, Gedenktafeln und Grabschriften, also doch so etwas wie ein weltliches Requiem."¹⁹

In continuing the discussion below, I will consider all the different phases of the work as a unity. Unless otherwise specified, when I use the name *Das Berliner Requiem*, it refers to the following items: *Vom Tod im Wald*,²⁰ *Zu Potsdam unter den Eichen*, *Können einem toten Man nicht helfen*, *Vom ertrunkenen Mädchen*, *Marterl*, *Die Legende vom toten Soldaten*, *Erster and Zweiter Bericht über den unbekanntten Soldaten unter dem Triumphbogen*, *Großer Dankchoral*.

B. The Idea of Death: Confronting Religious Conceptions

Brecht's poems used within Weill's work (*Das Berliner Requiem*) show that death is a physical phenomenon, realist and concrete. Brecht uses words from anatomy and crude terms to describe death: "Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war" ("Vom ertrunkenen Mädchen"), "Wieviel Zähne hast du noch im Maul?" ("Vom Tod im Wald"), "Als ihn dann der Wald von Hathoury fraß Gruben sie den sehr vom Tau durchnäßten" ("Vom Tod im Wald"). Within the religious context of the poem, it is obviously criticism and negative. It shows that the phenomenon of death is irreversible, and that no other "world" or path is possible: the body simply returns to the ground. The criticism of religion is particularly significant in *Zweiter Bericht über den unbekanntten Soldaten*, where music underlines this aspect of religious context within a realist point of view. At the beginning, a recitative is accompanied by an organ, while chromatic slides emphasize an acerbic text: "Alles, was ich euch sagte über Ermordung und Tod des unbekanntten Soldaten und die Verwüstung seines Gesichts, auch was ich euch sagte über die Bemühung seiner Mörder, ihn zu hindern am Wiederkommen, ist wahr"²¹

Later, the symbolism conveyed by the music is more subtle. Behind the words "Sondern euer Bruder ist tot und tot ist der Stein über ihm," the accompaniment and the melodic line are based on two different musical idioms: a fifth cycle and a modal scale (without any clear central note: C or D, see example 1). This underlines ambiguity and conveys a feeling of stasis, thus forcing the listener to focus on the words.

Modal scale

Baritone

son-dem eu - er Bru - der ist tot und tot ist der Stein ü-ber ihm,

Organ

fifth cycle

Example 1. *Das Berliner Requiem: Zweiter Bericht über den unbekanntem Soldaten.* Mm. 26-29. UE 16630 © 1967, Wien, Universal Edition

Thus traditional images concerning death and religion are reversed, and this aesthetic feature is conveyed by the music. The beginning of *Großer Dankchoral* is another example: “Lobet die nacht und die Finsternis.... Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben!” Weill emphasizes the word “Nacht” with empty fifths and long length, giving more weight to a negative image, by contrast with the word “lobet,” whose positive connotation is weakened by the use of minor thirds that are—musically speaking—unstable (Example 2).

lo - bet die Nacht!

Unstable Stable

Example 2. *Das Berliner Requiem: Großer Dankchoral.* Mm. 1-3
© Universal Edition, Wien, UE 16630

Musically, Weill introduces religious musical idioms to underline the finale of these poems, as in *Großer Dankchoral*, *Vom ertrunkenen Mädchen*, and *Marterl*. Weill makes allusions to Bach's chorales and gives to his music a sense of neoclassicist irony (example 3).

Empty fifth

Und ihr könnt un - be-sorgt Ster - - - - ben.

Neoclassicism feature

Example 3. *Das Berliner Requiem: Großer Dankchoral, end.*
© 1967 Universal Edition, Wien, UE 16630

The finale of *Vom ertrunkenen Mädchen* reminds listeners once again of Bach's chorales. But here there is an opposition between a soft melisma (several notes on one syllable) and the cruelty of the text: "Aas in Flüssen mit vielem Aas" (example 4).

By using archaic features, like cadence on an empty fifth, Weill also makes allusions to religious music from the fifteenth century, but not only the fifteenth century, since we can find this feature in the finale of Mozart's *Requiem* as well. From another point of view, the use of empty fifths can be seen as a defective tonal idiom that could symbolize what Siegfried Mews has called "die Nihilismus-These" inside the poem.²²

The image shows a musical score for a vocal ensemble and guitar. It consists of four staves. The top three staves are for voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass), and the bottom staff is for Guitar. The music is in 3/4 time and D major. The lyrics are: "vie - - - - - lem Aas." The score is divided into two sections: "Melisma" (measures 1-4) and "Empty fifth" (measures 5-6). The "Melisma" section features a chromatic melodic line in the voices and a simple harmonic accompaniment in the guitar. The "Empty fifth" section features a sustained, open fifth interval in the voices and a similar harmonic accompaniment in the guitar.

Example 4. *Das Berliner Requiem: Vom ertrunkenen Mädchen, end.*
 © Universal Edition, Wien, UE 16630

Using this particular feature, Weill keeps intact the original spirit of Brecht's *Hauspostille*, as Michael Morley has noted: "Die Leser werden eingeladen, die Gedichte aus doppelter Perspektive zu lesen."²³ The subtitle "Ballade," the gentle chorale style and the soft guitar accompaniment are contrasted by chromaticism and non-tonal harmonies, which render great ambivalence. Because the is sweet to listen to, the audience is led to accept the cruel reality of the text.²⁴

But there is more than irony at stake here: music draws the audience's attention to modernity itself and symbolizes a stance toward history. The contrast between an older polyphonic style and a more modern musical idiom (fifth cycles, chromaticism, non-tonal music), as well as the contrast between blunt words and musical archaism, conveys the notion that religion cannot solve the problem of death (it cannot defeat reality of death or its horror), and that religion is actually archaic, just like the underlying music being cited. As Brecht noted: "Ein sterbender Mann ist real."²⁵

Another aspect is suggested by various musical allusions to military music. This is evident in *Erster Bericht über den unbekanntem Soldaten unter dem Triumphbogen*. At the beginning, the rhythm of a military march is heard within an atonal atmosphere (example 5).²⁶ The irony comes from the association with other musical allusions, like polyphonic style, or religious chorales.



Example 5. *Das Berliner Requiem*:
Erster Bericht über den unbekanntenen Soldaten unter dem Triumphbogen
 Mm. 1-2. © Universal Edition, Wien, UE 16630

Thus, first verses begin with different male voices making entries by imitation, in polyphonic style that contrasts with the beginning atmosphere. At the end of this section, the military allusion drawn by the timbal rhythm is linked to an empty fifth chord as seen before (example 6). A musical metaphor mixes religious and military institutions: they are both involved with death but without giving any solution.

Example 6. *Das Berliner Requiem*:
Erster Bericht über den unbekanntenen Soldaten unter dem Triumphbogen—end
 © Universal Edition, Wien, UE 16630, 1967

Weill never uses any purely illustrative feature to compose music for Brecht's poems. The composer will rather draw various allusions and perspectives in interlocking sections that gives a context to the interpretation. This is particularly significant in the cantata *Vom Tod im Wald*. Rather than trying to look for positive allusions to death, a structuralist insight is preferred. If there is any meaning in Weill's music, it must be discovered in the flow of the differences and oppositions of interlocking musical structures of the cantata.

C. Structure, Meaning, and Musical Features

In *Berliner Requiem* and especially in *Vom Tod im Wald*, the criticism of religion is also the root for an ambiguous relationship to nature. The ground or the water is seen as a final tomb for men, like the earth and the water in *Vom Tod im Wald*, as well as in *Vom ertrunkenen Mädchen*. Here again, Brecht's point of view is purely materialist but also alludes to romantic idealism.²⁷ The couple "Mann/Tier" is fundamental in *Vom Tod im Wald*, but also the allusion to the forest and the oppositions between sky and earth. Beyond this semantic framework, Brecht's poem strikes its readers by the narrative principles that are in effect. The epic narration is built with dialectical oppositions within a real dramaturgical process that leads to another interpretation of these poems. If music is associated with particular poetic images, as in symbolism, it leads as well to dramatic effects and draws on several layers of meaning within the poem.

A dialectical opposition came to underline these aspects in Weill's music: polyphonic and harmonic style, contrasted with rhythmic patterns and religious allusions. For example, at the beginning the introduction is polyphonic, with an imitative feature. Later in the poem, such music will be always associated with the Hathoury forest (example 7).

Mm. 1-3



(... "Und ein Mann starb im Hathoury Wald")

Mm. 57-58



("Denn der Wald war laut um ihn und sie")

Mm. 103-106



("Als ihn dann der Wald von Hathoury frass")

Example 7. *Vom Tod im Wald*. Reduction.
© Universal Edition, Wien, UE 16854, 1968.

The musical feature used here is designed by a fifth cycle (marked + in the example 7). That means there is no tonal center within. The resultant musical effect cancels any polarity of musical speech: every moment is equal to itself. The action has already been done.

Three other moments are particularly enlightened by music (example 8): in the second strophe, the word "Erde," at which the music stops a little. In the sixth strophe, the word "Tann" is emphasized. In every case, a chromatic slide is heard (square bracket in example 8). The word "Tann" is the climax of the story: the chromatic slide is expanded in a slower speed (square bracket mm. 96-100 in example 8).

Mm. 41-43
"...Erde"

Mm. 96-100
"...Tann"

Mm. 134-137

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system, labeled 'Mm. 41-43', has the lyrics '...Erde' and shows a chromatic slide in the bass line. The second system, labeled 'Mm. 96-100', has the lyrics '...Tann' and shows a chromatic slide in the bass line with a square bracket underneath. The third system, labeled 'Mm. 134-137', shows a chromatic slide in the bass line with a dashed double arrow pointing from the first measure to the second measure.

Example 8. *Vom Tod im Wald. Reduction.*
© Universal Edition, Wien, UE 16854, 1968

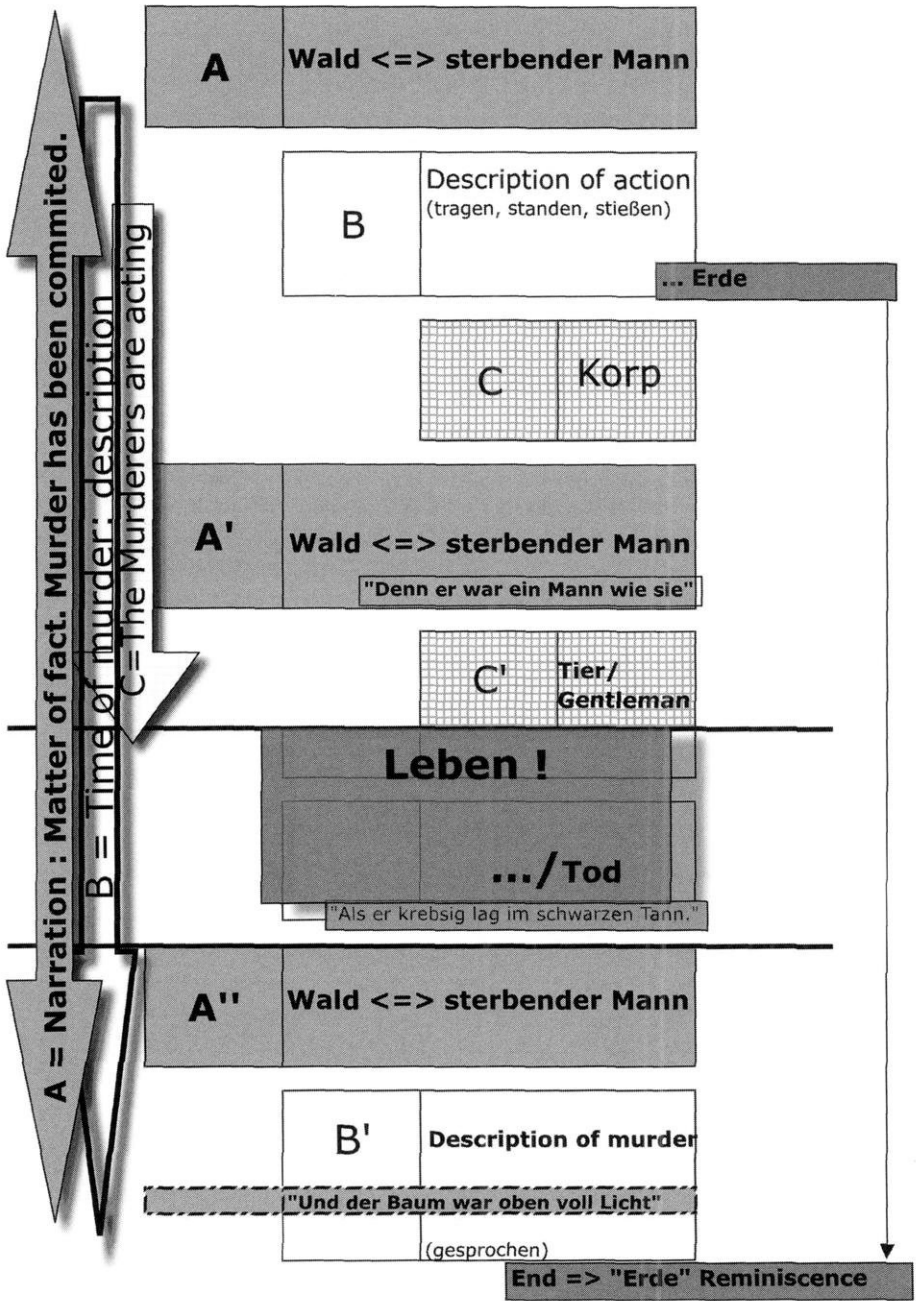
At the end of the cantata (Mm. 134-137, see example 8), where no word is pronounced, there is a reminiscence of the chords from the second strophe. But here, there is also a D flat that recalls chords from the "Tann" section (see the dashed double arrow in example 8). These three moments shape the entire form of the poem, and give their movement to the story: what Brecht is dealing with is not just death, but rather murder. He is asking readers to reflect on the social rules that kill individuality.²⁸ A human murder is focused on as an object, to be experienced from outside and inside, so

that all aspects of this terrible act can be studied. Hence Weill's musical structure exactly follows the structure of the poem and shows the exact nature of the crime. The strophes are not regular; there are several levels of narration and several narrative times, as is typical for some of Brecht's poems. It is not just a question of irony, but rather a matter of following the "rhythm" of the events. As Brecht noted: "Meine Antwort, warum ich sie als lyrisch bezeichne, ist: weil sie zwar keinen regelmäßigen, aber doch einen (wechselnden, synkopierten, gestischen) Rhythmus haben [...] Noch freier konnte ich vorgehen, als ich für moderne Musiker Oper, Lehrstück und Kantate schrieb."²⁹

Thus, several level of narration are identified by various musical features (see example 9, table of narration). The state of nature and the time of narration (A boxes in the table) are clearly different from the rest of the poem (strophe 1, 4, and 7). Then the men who kill the victim are described: they are musically associated with harmonic chords and rhythmic military marches (B boxes in the table that corresponds to strophes 2 and 8). The murder is associated with the idea of social alienation, which we find again in the two stories of the unknown soldier. The time of the action (the murder) is different again, with a particular rhythm that underlines dialogue between the victim and his murderers (C boxes in example 8, which corresponds to strophes 3 and 5). The part concerning individuality—"Leben! will ich! Essen! Faul sein!"—is underlined with specific musical features, and the structure is rather different: the end of strophe 5 is mixed with strophe 6, which ends with the word "Tann."

So, rather than following a traditional structural distribution—strophe by strophe—Weill cuts strophes, following semantic fields and dramatic steps. Parts concerning the forest can be seen as a background where the context is narrative: the victim is already dead. This background contrasts with other parts that show what happened, and where music symbolizes either men (the murderers) or the victim (individuality). The word "Erde" is underlined with specific musical chords that enlighten the underlying symbolism. At the very end of the poem, a dramatic effect and a materialist morality are reinforced by the use of the same chord as for "Erde": it functions exactly in the same way as the focus of a camera, and the word "Erde" is recalled.

The global structure shows how individuality is encircled by reality—social rules, nature and murder—and how its death is horrible. Not only because of a crime, but because of its reality: although the light stays at the top of the trees, the body still stays in the ground.



Example 8. Vom Tod im Wald. Music and lyrics come together
Left Arrows: Levels of narration (shaded tones correspond to boxes)
Boxes (A, B, C)= Musical features and semantic fields

The question of death arising here concerns several layers and levels of meaning. Both Brecht's poems and Weill's music are complex to interpret. But in the case of the Brecht-Weill partnership, considering the time both authors spent together, it is not impossible to consider that music has recorded a part of Brecht's insight, even if, of course, Weill's intentions are also present. Instead of making objective symbolism or *cliché* (such as "death is sad, so let's hear minor chords"), Weill tries to underline musically an interpretation of the words. He draws a context—military and religious allusions—and creates the contrasting atmosphere with various interlocking musical structures that force the audience to remain cool and rational. Moreover, the music can expand the interpretation by giving more weight to various words and strophes, so that the audience can "follow" the dramatic flow of the text: men are sacrificed on the altar of society. That is the reason why we can consider this poem as a "weltliches Requiem," to keep Weill's word. It is not a question of society, in fact. Rather, it is a question of understanding that individuality is alienated by social rules, that man is losing himself. The motto of this poem-cycle is not death, it is of course an apology for life in Brecht's verses:

"Leben will ich! Essen! Faul sein! Schnaufen! Und im
Wind fortreiten so wie ihr!"

Notes

¹ Jürgen Schebera, *Kurt Weill: An illustrated life* (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 90.

² *Ibid.*, pp. 102-103.

³ It was initially planned for staging on 22 February 1929. See Kurt Weill, "Letter to UE, 5 Feb 1929," *Briefwechsel mit der Universal Edition* (Stuttgart: Metzler, 2002), p. 158. Referred to hereafter as *BUE*.

⁴ In 1924, Weill wrote to his mother that he preferred to transfer religious conceptions to a more private sphere, and that he was disappointed by the idea of "Gemeinschaft," preferring the idea of private "Freundschaft." See Kurt Weill, "An Emma Weill, Leipzig, Berlin, 31 Dezember 1924," in *Briefe an die Familie (1914-1950)*, ed. Lys Symonette and Elmar Juchem (Stuttgart: Metzler, 2000), pp. 298-299.

⁵ Kurt Weill, "Notiz zum *Berliner Requiem*," first published in *Der deutsche Rundfunk*, No. 20, 17th May 1929, reprint in Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater, Gesammelte Schriften*, Stephen Hinton and Jürgen Schebera, eds. (Mainz: Schott, 2000), pp. 410-411.

⁶ David Drew, *Kurt Weill: A Handbook* (London: Faber & Faber, 1987), pp. 8-17.

⁷ Kurt Weill, Letter to UE, 4th June 1929, in *BUE*, p. 168.

⁸ David Drew, *op. cit.*, p. 207.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Kurt Weill, "Notiz zum *Berliner Requiem*," *op. cit.*, p. 411.

¹¹ Kurt Weill, Letter to Universal Edition, 6th January 1930, in *BUE*, p. 216.

¹² Yet it is important to notice as well that Weill gave the same order in 1931 to Universal Edition. See Kurt Weill, Letter to UE, 1st December 1931, in *BUE*, p. 349. See also Drew's commentary in the editor's preface to the score, in Kurt Weill, *Das Berliner Requiem*, Partitur, UE 16630, 1976, p. iii.

¹³ For further insight, see the following sources: WLRC (Weill Lenya Research Center, Kurt Weill Foundation for Music, New York.), Box 9, folder 29-37 and Box 4 folder 1, where one can find Universal Material concerning different versions of *Das Berliner Requiem*, including *Können einem essig holen* and different ideas about placing for the *Großer Dankchoral*, all dating to the period from 1929 to 1931.

¹⁴ Kurt Weill, "Notiz zum *Berliner Requiem*," *op. cit.*, p. 409.

¹⁵ Bertolt Brecht, *Taschenpostille*, first edition by Suhrkamp 1926, reprint Aufbau-Verlag, Berlin, 1958. For further reading about different versions of this poem-cycle, see Michael Morley, "Bertolt Brechts Hauspostille," in *Brecht-Handbuch in 5 Bänden*, Bd 2, *Gedichte 1924-1933* (Stuttgart, Weimar, Metzler, 2001), p. 147.

¹⁶ About the form and typoscript of *Taschenpostille* and its relationship to religion, see Morley, *op. cit.*, p. 148.

¹⁷ Weill Letter to UE, 29 Dec 1928: "teils feierlich tragischen, teils ironischen Charakters," p. 152.

¹⁸ Drew, *op. cit.*, p. 223. In fact, other Brecht tunes (and not, in fact, full compositions) can be seen in Weill's composition of this period, although they are distorted. Nevertheless, Weill's composition quality and originality are undeniable. There is no point whatsoever in reviving the tired old debate of the Weill-Brecht scholarship. Instead, we should consider these pieces as the composer's tribute to the poet.

¹⁹ Kurt Weill, "Zu meiner Kantate *Das Berliner Requiem*," (first edition in *Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung*, 1929, Nr. 20, 16th May 1929), reprint in Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater, op. cit.*, p. 92.

²⁰ Despite the pertinent observation of David Drew about separating the work to let it exist on its own. See Drew, *op. cit.*, p. 208.

²¹ Brecht, "Zweiter Bericht über den unbekanntenen Soldaten unter dem Triumphbogen," in *Das Berliner Requiem*, UE 16630, Wien, Universal Edition, 1967, p. 29-30.

²² Siegfried Mews, "Vom ertrunkenen Mädchen," in *Brecht Handbuch in fünf Banden, Bd. 2 Gedichte 1917-1924*, *op. cit.*, p. 75.

²³ Morley, *op. cit.*, p. 150.

²⁴ In Brecht's text about music ("Über die Verwendung der Musik für ein episches Theater," BFA, 22.1), he was thinking of such effects, where music could exist *against* words.

²⁵ Brecht, "Zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," BFA, Band 24, p. 74.

²⁶ To be precise, there is a symmetrical axis around Bb that structures the musical material. For further readings about Weill's musical features, see Jean-François Trubert, "La mise en jeu du 'caractère gestuel de la musique' chez Kurt Weill pendant les années 1927-1929 et ses incidences sur la forme de l'opéra *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*," Ph.D., University of Nice, France, 2005.

²⁷ See Joachim Lucchesi in the current volume.

²⁸ It could be interesting to make comparisons with other works like *Die Maßnahme*, and *Der Jasager* where the same structure of semantic ideas seems to be reversed. It might not be so simple.

²⁹ Bertolt Brecht, "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen," in BFA, Band 22.1, pp. 357-358.

**“Died Like an Animal Clawing at Roots”:
Brecht’s and Weill’s *Vom Tod im Wald***

When one considers the work that Brecht and Weill created together, it becomes clear that the confrontation with death plays an important role in that work. Brecht’s poem “Vom Tod im Wald” (written in 1918, with a composition by Weill in 1927) is a good example. This article analyzes Brecht’s poem and Weill’s composition in their complex structure, making reference to a possible connection to the death of Frank Wedekind.

Betrachtet man die Werke, die Brecht und Weill gemeinsam geschaffen haben, so ist festzustellen, dass in ihnen die Auseinandersetzung mit der Todesproblematik einen breiten Raum einnimmt. Hierfür ist das Gedicht “Vom Tod im Wald” (1918, vertont 1927) ein Beispiel. Es wird in seiner komplexen Struktur analysiert und in einen (möglichen) Bezug zum Tod Frank Wedekinds gestellt.

„Starb wie ein Tier in Wurzeln gekrallt“: Brechts und Weills *Vom Tod im Wald*

Joachim Lucchesi

Das Jahr 1927 markiert innerhalb der Werkbiographie Bertolt Brechts den Beginn eines neuen Abschnitts: in jenem Jahr setzt die lebenslange professionelle Zusammenarbeit mit Komponisten ein, sieht man einmal von kleineren musikalischen Zulieferarbeiten des Augsburger Freundeskreises ab, oder von schon professioneller, aber noch nicht entwickelter Zusammenarbeit mit dem jungen Franz S. Bruinier, dem ersten der so genannten „Brecht-Komponisten.“ Doch so hinlänglich bekannt die sich daran anschließende Produktionsgemeinschaft Brecht-Weill ist, so sehr liegt ihr Beginn im Dunkeln: bis heute wissen wir nur, dass sich beide im Frühjahr 1927, vermutlich schon im März, begegnet sind, wobei die näheren Umstände dieser Begegnung ebenfalls unklar sind. Fortan wird sich—über Weill hinaus—ein intensives Arbeiten mit Komponisten ergeben, das bis an Brechts frühes Lebensende reichen wird.

Brecht und Weill fangen nicht unbedingt im Kleinen an, denn als erstes, entwerfen sie die Oper *Mahagonny*, deren Planungsstand bis in Brechts frühe zwanziger Jahre zurückreicht. Doch dann folgt als Unterbrechung der gerade beginnenden Arbeit an der Oper ein Kompositionsauftrag der Kammermusik Baden Baden, der zur Entstehung des Songspiels *Mahagonny* führt, das im Juli 1927, als erstes gemeinsames Werk uraufgeführt wird. Parallel planen Weill und Brecht ein weiteres Projekt für die Essener Ruhrfestspiele, das *Ruhrepos*, über das sie vor allem im Juni und Juli 1927 verhandeln, das aber nicht zustande kommt.

Dann schließlich, vier Monate nach der Premiere des Songspiels *Mahagonny*, wird am 23. November 1927 in Berlin das zweite Werk Weills mit einem Brecht-Text uraufgeführt. Betitelt ist es mit *Vom Tod im Wald: Ballade für Baß und zehn Bläser* op. 23;¹ die Besetzung besteht aus einem Kammerensemble mit zehn Holz- und Blechbläsern sowie einem Sänger. Erforderlich sind zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, eine Posaune, eine Bassposaune sowie eine Sologesangspartie in der Basslage. Die Uraufführung wurde Presseberichten zufolge von den Kritikern irritiert aufgenommen; so beurteilte einer das Werk als „Monstrosität.“² Die etwa zehnminütige Komposition ist bis heute erstaunlich unbekannt geblieben und wird nur selten aufgeführt. Doch ist diese aufführungspraktische Randlage kaum begründbar. Es scheint, als ob das Songspiel *Mahagonny* sowie die Georg-Kaiser-Oper *Der Zar lässt sich photographieren* solche Leuchtkraft besitzen, dass sie das düstere, kammermusikalisch-verhaltene *Vom Tod im Wald* bei weitem überstrahlen. In der wissenschaftlichen Literatur wird vor allem in den wenigen und knappen Kommentaren hervorgehoben, dass *Vom Tod im Wald* Weills letzte Komposition sei, die eine Opuszahl (Op. 23) trage. David Drew vermutet in seinem *Weill-Handbuch*, dass sich die innovative Zusammenarbeit Weills und Brechts, die sich auch in einer Kritik am herrschenden Musikbetrieb

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

zuspitzte, kaum dazu eignete, Werke mit den auf konventionellen Musikbetrieb hinweisenden Gepflogenheiten wie Opuszahlen zu versehen.³ Und weiterhin ist auffällig, dass es Weills op. 23 (also *Vom Tod im Wald*) zwar gibt, aber ein Vorgängerwerk, demnach ein Op. 22 fehlt (das Op. 21 ist der Opernakt *Der Zar lässt sich photographieren*). Falls dem Komponisten kein schlichter Irrtum bei der Opusnummerierung unterlaufen ist, dann wäre zu fragen, welches Werk denn das ominöse op. 22 hätte sein sollen? Die noch unfertige Oper *Mahagonny*, oder das Songspiel *Mahagonny*? Wir wissen es nicht.

Brechts Gedicht⁴ mit dem romantisierenden und sicher absichtsvoll mit falschen Erwartungen spielenden Titel „Tod im Walde“ erschien erstmals am 12. März 1918 in einer Beilage der *Augsburger Neuesten Nachrichten*, das Gedicht selber wird wohl in den Wochen davor, also im Januar, Februar oder Anfang März 1918 entstanden sein. Der Text wird weiterhin in verschiedene Fassungen des Stückes *Baal* übernommen und gesprochen vorgetragen, außerdem wird der Titel in einem Inhaltsverzeichnis von 1923 für die als Druck bereits geplante *Hauspostille* aufgeführt. Im Mai 1923 enthielt die Titelseite zur Theaterzeitung der Staatlichen Bühnen München einen weiteren Gedichtabdruck. Schließlich kam das Gedicht als weitere Veröffentlichung in der gedruckten *Hauspostille* heraus, die im April 1927 erschien. Dort ist das Gedicht „Vom Tod im Wald“—nun mit einem neuen, versachlichenden und auf antike Lehrgedichte anspielenden Titel versehen—in die „Dritte Lektion: Chroniken“ aufgenommen worden.

Wohl in dieser Druckfassung hat Weill das Gedicht vermutlich schon recht bald im Frühjahr 1927 kennen gelernt und es im Sommer oder Frühherbst desselben Jahres vertont. Ein Jahr später, als Weill im November/Dezember 1928 sein *Berliner Requiem* nach Texten Brechts komponierte, fügte er seine Vertonung *Vom Tod im Wald* in das Requiem ein, strich sie später aber wieder aus dem Werk.

Im Oktober 1975 führte Steven Paul, englischer Redakteur der Plattenfirma Polydor/Deutsche Grammophon, in New York ein Interview mit Lotte Lenya, das sich auf die Edition von drei Langspielplatten mit Werken Weills (dem Songspiel *Mahagonny*, *Happy End*, *Berliner Requiem*, *Violinkonzert*, *Kleine Dreigroschenmusik*, *Pantomime aus Der Protagonist* und *Vom Tod im Wald*) bezog, die David Atherton mit der London Sinfonietta mustergültig eingespielt hatte. Auf Pauls Frage: „Können Sie etwas über die Werke auf dieser Platte sagen?“ antwortete Lotte Lenya: „Mein Lieblingsstück ist *Vom Tod im Wald*, in musikalischer Hinsicht hat es eine wunderbare, geheimnisvolle Qualität, und es ist auch ein großartiges, schönes Gedicht von Brecht, so mächtig—schauerlich aber mächtig—und auch voller Jugend, wissen Sie.“⁵ Dieses überraschende Statement von Lotte Lenya ist zwar später gelegentlich zitiert, kaum aber als Merkwürdigkeit kommentiert worden. Man bedenke: alle großen Songs aus *Happy End* und dem Songspiel *Mahagonny*, welche die Lenya während ihrer Künstlerkarriere weltweit gesungen hat, waren hier versammelt. Doch sie weist stattdessen auf ein bis heute kaum bekanntes Werk Weills hin und obendrein auf eines, das sie wegen der vorgeschriebenen Besetzung für eine Basstimme nicht hätte

singen können. Warum? Hatte das Gedicht einen zentralen Nerv Brechts und Weills getroffen?

In Brechts Gedicht wird von einem im Wald sterbenden Mann berichtet sowie seinen drei Gefährten. Wir wissen nicht die Ursachen seines Sterbens, aber erfahren indirekt, dass dieser Mann noch jung ist und sich gegen seinen nahen Tod heftig wehrt. Die drei Männer versagen dem Sterbenden jedoch ihren Beistand, im Gegenteil: sie erwarten dessen Tod mit großer Ungeduld. Nach seinem Tod verscharren sie ihn, den Heimat- und Besitzlosen, zwischen den Wurzeln eines Baums. Auf ihren Pferden wegreitend, blicken sie noch einmal zurück: die Baumkrone hat zu leuchten begonnen, eine Erscheinung, die zu deuten wäre.

Die Szenerie dieses Gedichts, das acht nummerierte Strophen umfasst, legt Brecht in ein romantisierendes Phantasie-Amerika, geographische Begriffe deuten es an wie Mississippi, Hathourywald (ein bislang nicht identifizierter Ort) und Prärie; aber auch die Anrede „Gentleman“ gehört hierzu. Das amerikanische Milieu findet sich in vielen Gedicht- und Prosatexten Brechts aus dieser Zeit und ist in der Literatur ausführlich beschrieben worden. Was dieses Gedicht ausmacht, ist die plastisch gestaltete Szenerie, die theatralische Ereignishaftigkeit, der wir als Leser bzw. Zuschauer gewahr werden. Die Kraft der Protagonisten in ihren Gesten, ihren Dialogen, der heftige Todeskampf des Sterbenden werden wie auf einer Guckkastenbühne präsentiert, gemischt mit Fantasien der Zuschauer, die sie aus Abenteuerromanen, Wildwest, Gerstäcker und Karl May gewonnen haben. Hinzu kommt eine akustische Ebene in Brechts Gedicht: die Schreie des Sterbenden, die ungehaltenen Ermahnungen und Flüche der Männer, der brausende Mississippi, der Sturm in den Wipfeln hoher Bäume, der laute Wald. Und schließlich bilden die wechselnden Lichtverhältnisse in ihrer Gegensätzlichkeit von geheimnisvollem Waldesdunkel und strahlender Helle eine weitere Ebene: das schwarze Tann und dunkle Gras des Sterbenden einerseits sowie, am Schluss des Gedichts, der Wipfel des Baums: „oben voll Licht.“ Die Szenerie wird wie auf einer Theaterbühne (oder einem Gemälde) wirkungsvoll ausgeleuchtet. Da tritt uns also ein dramatisches Ereignis entgegen, farbig gemalt und ganzseitig gedruckt in den Abenteuerbüchern der Kindheit um 1900, verheißungsvolle Bebilderungen, welche Phantasie beflügeln. Dies alles verbindet sich zu einer theatralen Spielszene, deren Zuschauer wir sind. Aber das ist nur die oberste, erste Schicht, das Spiel, das Abenteuer.

Die zweite Schicht führt uns unmittelbar in den Vorgang des Sterbens hinein. Mitgeteilt wird über den Sterbenden wenig, es ist ein Mann im Alter seiner Gefährten, die ein „junges Gesicht“ haben. In einem Vers heißt es: „Denn er war ein Mann wie sie.“ Dies deutet auf Ähnlichkeiten hin, im Alter, in der Lebensführung, in den Ansichten vom Leben. Vermutet werden kann ein unstetes Leben auf dem Rücken der Pferde, unständig wie der Wind, unbehutsam, heimatlos, den Desperados ähnlich. Auch wissen sie wenig voneinander, denn die Gefährten wollen ihn, den Sterbenden, heimbringen, doch er kann zu diesem Ansinnen nur verächtlich ausspucken, da er besitz- und bindungslos ist, weder Ort, noch Heim, noch Familie hat.

Das Sterben, oder genauer: das Leben Wollen im Aufbäumen gegen den Tod führt uns der erst zwanzigjährige Brecht vor als einen Akt physischer und psychischer Schwerstarbeit, zwei Jahre später wird er das lange Sterben seiner Mutter thematisieren. Benannt werden die Todesursachen im Gedicht nicht, es bleibt offen, ob der Sterbende an einer Krankheit, einem Unfall oder einer gewaltsamen Auseinandersetzung mit Mensch oder Tier zugrunde geht. Bis auf das Angebot der „Gefährten“ (wie sie neutral benannt sind), den Sterbenden in seine Behausung zu bringen, verhalten sich jene geradezu unmenschlich, geben sich ungeduldig mit der Dauer des Sterbens, wünschen ihn zur Hölle, verweigern ihm jeglichen Beistand in Pflege und Trost, teilen ihm den Verzehr seines Pferds mit, da es nicht mehr gebraucht würde (eine biblische Anspielung auf die Zerteilung des Rockes von Jesus und die Verschacherung seiner Hinterlassenschaft, während er sterbend am Kreuz hängt). Rauchend und in distanzierter Haltung betrachten sie ihn aufmerksam, so wie Theaterzuschauer in rauchender Haltung den Bühnenvorgängen folgen. Dann, als der Tod eingetreten ist, bestimmen nur noch Ekel und kalter Hass—als Abwehr- und Verdrängungsreaktion der Jungen gegenüber der Todeskonfrontation deutbar—die Grablegung zwischen die Wurzeln des Baumes.

Eine dritte Schicht schließlich besteht aus einem metaphysischen Vorgang. Schon außerhalb des Waldes, an den Rändern zwischen Prärie und Dickicht, blicken sich die Gefährten im Wegreiten nochmals nach dem Todesbaum um. Doch einem Wunder gleichend, ist nun die Baumkrone voller Licht; ein Strahlen, das nicht irdischen, sondern überirdischen Ursprungs zu sein scheint. Tod und Verklärung vollziehen sich: der Verstorbene ist in den Kreislauf der Natur eingegangen, von einem natürlichen Zustand in den anderen gewechselt und auf diese Weise wieder auferstanden von den Toten, im hellen Licht des Baumwipfels weithin ein Zeichen setzend. Hier nun wird die einzige religiös bestimmte Handlung vollzogen, denn die Gefährten bekreuzigen sich, gleichsam aber auch als Schutz vor Unheil und reiten schnell fort. Von weiteren christlichen Ritualen wie Totengebeten oder dem Setzen eines Grabkreuzes gibt das Gedicht keine Auskunft. Beziehungsreich ist auch der Ort der Totenruhe zwischen den Baumwurzeln. Hier begegnen sich Tod und Leben auf das Innigste, denn die Wurzeln des Baums, welche dem Toten zur Grabesstatt werden, zeugen Leben in der Natur, halten den Kreislauf des Wassers und des Nährbodens aufrecht. Der Tote geht in die Natur, in den Baum ein, die Apotheose vollzieht sich in einer neuen Existenz. Wie in dem Gedicht „Vom ertrunkenen Mädchen,“ welches sich im Fluss als Aas dem vorhandenen Aas beifügt, weist Brecht in seinen Texten immer wieder auf die großen Kreisläufe von Natur und Gesellschaft hin.

Weiterhin wäre eine vierte Schicht denkbar, obschon sie die fragwürdigste ist: die Beziehung zwischen Werk und Biographie, welche Umberto Eco als *intentio auctoris*, *intentio operis* und *intentio lectoris* bestimmt. An jenem 12. März 1918, als in den Augsburgischen Neuesten Nachrichten das Gedicht „Tod im Walde“ erstmals erschien, brachte die Zeitung noch einen weiteren Text Brechts, nämlich dessen Nekrolog auf Frank Wedekind, der am 9. März in München verstorben war. Dort heißt es:

„Am Samstag durch die sternbesäte Nacht den Lech hinunterschwärmend, sangen wir zufällig seine Lieder zur Gitarre, das an Franziska, das vom blinden Knaben, ein Tanzlied. Und, schon sehr spät, am Wehr sitzend, die Schuhe fast im Wasser, das von des Glückes Launen [...]. Sonntag morgen lasen wir erschüttert, dass Frank Wedekind am Samstag gestorben sei. [...] Nie hat mich ein Sänger so begeistert und erschüttert.“⁶ Gibt es verborgene Beziehungen zwischen Gedicht und Nekrolog, ausgenommen derjenigen, dass beide Texte am *selben* Tag und in *einer* Zeitung erschienen? Als Deutung wäre denkbar: ein Gedicht zu Ehren des toten Wedekind sowie ein Nachruf auf ihn, beides ist in kurzer Zeit herstellbar. Oder, wenn nicht herstellbar, dann doch wenigstens ein noch unveröffentlichtes Gedicht als letzten Gruß an Wedekind. Möglich wäre auch dies.

Auch an einen anderen Umstand sei erinnert: an Brechts Mutter, die 1918, zum Zeitpunkt der Gedichtenstehung, schon sterbenskrank war. Hatte Brecht nicht manches Mal die Unerträglichkeit des Nicht-Sterben-Könnens seiner Mutter und des Erlöst-sein-Wollens der Familie wahrgenommen? Denkbar sind solche Konstruktionen zwischen Brecht und seinem Werk, doch, wir wissen es, sind sie bei ihm überhaupt nicht zwingend.

Kurt Weill begann neun Jahre später (und vermutlich ohne den Einfluss Brechts) mit der Vertonung des Gedichts, das nun, in der *Hauspostille* von 1927, in einen pseudoreligiösen Zusammenhang gestellt wird. (Über die Struktur der *Hauspostille*, ihre Anspielung auf religiöse Erbauungsbüchlein und über Brechts mögliche Gründe für diese formale Aufmachung ist in der Literatur schon vielfach berichtet worden; dies sei hier unterlassen.) Auffällig jedoch ist, dass Weill nicht nur mehrere Hauspostillentexte vertont hat, sondern sich vor allem jene Gedichte auswählte, die sich explizit mit Themen des Todes auseinandersetzen. 1927 vertonte er *Vom Tod im Wald*, 1928 *Vom ertrunkenen Mädchen*, welches Eingang in sein *Berliner Requiem* fand, 1929 dann die *Legende vom toten Soldaten*. In allen drei Gedichten geht es um die Transformation Verstorbener: entweder werden sie eins mit der Natur (*Vom Tod im Wald*), werden zu Aas in den Flüssen mit vielem anderen Aas (*Vom ertrunkenen Mädchen*) oder sie vollziehen, selbst als Leiche, nochmals das pflichtgemäß nach, was schon zu Lebzeiten ihre Aufgabe war: in den erneuten Heldentod zu ziehen (*Legende vom toten Soldaten*). Weill hat in seinen Briefen und Schriften nur Weniges hinterlassen, was auf Schaffungsmotive, ästhetische und philosophische Fragestellungen einzelner Werke hindeuten könnte. So sind im Nachlass, soweit bekannt, keine Äußerungen über die Komposition *Vom Tod im Wald* zu finden. Nur in zwei Briefen an die Universal Edition Wien⁷ gibt er knapp und fast beiläufig die bevorstehende Uraufführung sowie die Streichung aus dem *Berliner Requiem* bekannt, sonst nichts.

Betrachtet man die Werke, die der Komponist in seiner Zusammenarbeit mit Brecht geschaffen hat, so ist festzustellen, dass Weills Auseinandersetzung mit der Todesproblematik in den Jahren zwischen 1927 und 1930 einen breiten Raum einnimmt. Erinnert sei an das *Berliner Requiem*, die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, die Schulooper *Der Jasager* oder das Werk *Arbeiterchöre* (mit der *Legende vom toten*

Soldaten). Beide, Weill und Brecht, haben sich auf eigene Weise—Brecht in der christlichen, aber nicht nur protestantischen Tradition, und Weill keineswegs nur in der jüdisch-reformierten—immer wieder mit dieser Thematik auseinandergesetzt.

Weills Komposition *Vom Tod im Wald* wählt eine dissonante, spannungsreiche und vorwiegend atonale Musik, die stilistisch dem Songspiel *Mahagonny*, zumindest den instrumentalen Zwischenspielen nahe steht. Auch die in der Besetzung dominierenden Blechblasinstrumente suggerieren das Todesmotiv, denn ihr Einsatz, etwa der Posaune in Mozarts *Requiem* (z. B. im *Tuba mirum*) bis hin zu den biblischen Posaunen des jüngsten Gerichts ist durch musikalische Gebrauchszusammenhänge historisch tradiert, namentlich in Verbindung mit Todesritualen. Alle acht Strophen des Gedichts sind durch einen jeweils eigenen musikalischen Charakter geprägt. Während der Sterbende von choralartig spielenden Bläsern in feierlichem Ernst begleitet wird, sind den ihn verhöhnenden Männern schneidend grelle Einwürfe zugeordnet. Schließlich wandelt sich der Bläsersatz bei der Schlussapothese zu einem hymnischen Duktus. Weill zeigte auch hier seine Fähigkeit, das Gedicht mit einer dem Theater nahen Geste musikalisch auszugestalten, also Theatermusik im besten Sinn des Worts zu schreiben. Er hat dies eingelöst mit einer deklamatorisch präzise angelegten, Sinn stiftenden Musik, die der Semantik des Textes die der Musik hinzufügt. Choräle, Requiem und christliche Trauermärsche waren für ihn, den Komponisten jüdischer Herkunft, kein Hindernis. Im Gegenteil, sie gehörten unteilbar zu seiner Kultur, die 1933 in einem großen Sterben unwiederbringlich unterging.

Anmerkungen

¹ Weills Komposition liegt als Partiturdruk der Universal Edition Wien vor (UE 16854).

² David Drew, „Einführung und Bemerkungen,“ in: Begleitheft zur Schallplattenkassette Deutsche Grammophon 2740 153 / 2709 064, S. 14.

³ S. David Drew, *Kurt Weill: A Handbook* (London: Faber & Faber, 1987), S. 186.

⁴ S. BFA 11, S. 80-82; vgl. auch ebd., S. 317.

⁵ Lotte Lenya im Gespräch mit Steven Paul. Begleitheft zur Schallplattenkassette Deutsche Grammophon 2740 153 / 2709 064, S. 7.

⁶ BFA 21, S. 35.

⁷ Vgl. Nils Grosch (Hg.), *Kurt Weill: Briefwechsel mit der Universal Edition* (Stuttgart: J. B. Metzler 2002), S. 89, 351.

“Nachwort zu Brechts Tod”: Das Nachleben eines Klassikers in der modernen deutschen Lyrik

Der Aufsatz bezieht sich auf die Arbeiten zahlreicher deutschsprachiger Dichter, die sich—in den fünfzig Jahren seit seinem Tod—mit Brecht und seinem Vermächtnis beschäftigt haben. Neben der Physiognomie des Dichters üben vor allem die Stationen seines Lebens eine deutliche Faszination aus. Hier möchte ich insbesondere auf die über 100 Gedichte eingehen, die sich unmittelbar auf den Tod des Dichters beziehen. Einige Gedichte handeln von Brechts Beerdigung, einige jedoch vielmehr von der Leere, die sein Tod hinterließ; von wesentlicher Bedeutung ist zweifelsohne das Grab selbst—der Ton reicht von Pathos bis Resignation. Allerdings taucht Brecht in vielen Gedichten auch als ausdrücklicher Wiedergänger auf, der „ruhelose B.B.“ (Gallasch), der aus dem Grabe heraus nach wie vor seine „Vorschläge“ macht. Die verstreichenden Jahre schaffen Distanz zu seinem Tod, was sich in den Gedichten in Reflektionen zu seinem dichterischen Nachleben und seinem Vermächtnis äußert. Nach 1990 erscheint er wiederum „auferstanden“ aus seinem Grab, „unsterblich“ (Kunert), doch nun in einer Art Fegefeuer des Missverständnisses. Diese Beschäftigung mit der Brecht’schen Rezeptionsbahn beleuchtet einerseits einen ganz speziellen, vielleicht sogar ungewohnten “Brecht,” andererseits zeigt sie eine leicht sonderbare Ader in der Tradition der Trauerlyrik; darüber hinaus berührt sie Fragen des Lesens, der Erinnerung, des Gedenkens und der Nachwelt—Fragen, die auch in Brechts eigenem poetischen Denken eine zentrale Rolle spielten.

This paper draws on the work of the hundreds of German-language poets who have treated Brecht and his legacy in the half century since he died. There is a clear fascination for the physiognomy of the poet and the stations of his life. Here I will focus on the over 100 poems which deal directly with the death of the poet. Some poems deal with Brecht’s last days, many more with the absence after he has gone; a key interest is of course the grave itself; and the tone varies between pathos and resignation. However, Brecht also appears as an explicit revenant in many poems, the “ruhelosen B.B.” (Gallasch) still offering his “suggestions” from beyond the grave. As time brings distance to his death, poems also lead into broader reflections on his poetic afterlife and the legacy he will leave. After 1990 he appears once again “risen from his narrow grave,” “unsterblich,” but this time in a kind of purgatory of misunderstanding. The study of this trajectory of Brecht reception illuminates a particular and perhaps unfamiliar “Brecht,” as well as marking a slightly quirky strand in a tradition of “poetry of mourning” and, finally, it touches on questions of reading, memory, memorialization and posterity which were at the center of Brecht’s own poetic thinking.

“Nachwort zu Brechts Tod”: The Afterlife of a Classic in Modern German Poetry

Karen Leeder

Fifty years after Brecht's death, it seems that his legacy is still very much alive in modern German poetry. In 1998 Fredric Jameson argued for the profound contemporaneity of the work and insisted on the plurality of actual and “virtual Brechts” that generate debate today.¹ A fascinating aspect of this interest is the frequent focus, not on the life of the poet, but on his death; it is this I should like to concentrate on here. Joseph Brodsky, writing on the poet Osip Mandelstam in 1977, declared:

For some odd reason, the expression “death of a poet” always sounds somewhat more concrete than “life of a poet.” Perhaps this is because both “life” and “poet,” as words, are almost synonymous in their positive vagueness. Whereas “death”—even as a word—is about as definite as a poet's own production, i.e., a poem, the main feature of which is its last line. Whatever a work of art consists of, it runs to the finale which makes for its form and denies resurrection. After the last line of a poem nothing follows except literary criticism. So when we read a poet, we participate in his or his works' death. In the case of Mandelstam, we participate in both.²

Brecht would have certainly enjoyed that word “concrete,” though here it implies something more finished and graspable than the sense of work in progress that Brecht wished for his life and legacy. In fact Brodsky seems to be suggesting that to read any poem is to participate in a metaphorical death: the “end of the poem.”³ But what then of a poem about a poet's death? It is one of Brecht's most prominent poetic sons, Wolf Biermann, for whom Brecht's legacy has proved a self-evident, if not always comfortable, inspiration, who puts the other side of the case: “Wie nah sind uns manche Tote, doch / Wie tot sind uns manche, die leben.”⁴ That contradiction gives a sense of the dilemma played out in the poems discussed here. Overall it is clear that Brecht's legacy has led to much more than “literary criticism,” and this essay charts the poetic response to Brecht's death over fifty years: quite literally a “Nachwort zu Brechts Tod.”⁵

This interest in reception is important because it is also part of Brecht's larger political and aesthetic understanding.⁶ The principles of critical reception are paramount for him. That he aspired to similar forms of reception for himself is suggested by the famous poem “Ich benötige keinen Grabstein” in which he suggests a suitable form for his own epitaph:

Er hat Vorschläge gemacht. Wir
Haben sie angenommen.
Durch eine solche Inschrift wären
Wir alle geehrt. (BFA 14: 191–2)⁷

Two decades later Volker Braun will lament in his poem “Zu Brecht, Die Wahrheit einigt”: “Wir haben ihn nicht angenommen, nur / Gewisse Termini und die Frisur.”⁸ In fact Brecht’s “suggestions” are taken up by many in a spirit of identification, irony, argument and downright contradiction that Brecht would have appreciated as a properly disrespectful—but honorable—legacy.

Any list of poems responding to Brecht reads like a “Who’s Who” of German literature.⁹ Among the many poems on Brecht’s death, I have selected some hundred poems as a corpus for close study: these are poems that deal explicitly with the subject, though there are many more that touch on it more broadly. There was, of course, an outpouring of grief in poetic form immediately after Brecht’s death—many of the poems are dated and were published a day or two after he died. Significant anniversaries have also been marked with poems—including a number of new poems for the fiftieth anniversary in 2006—and there will no doubt be more.¹⁰ But the interest in the death and through it, by extension, its relation to the life and legacy has continued throughout the 50 years since his death. As is perhaps inevitable the emblems change over time from the iconic places, such as the house or the grave, which feature so markedly in the earlier work, to a more distanced and symbolic treatment of the legacy. The study of this trajectory of reception illuminates then a particular and perhaps unfamiliar “Brecht,” as well as marking a slightly quirky strand in a tradition of “poetry of mourning”—something that has attracted increased critical attention in recent years.¹¹

I. “Verzeihen Sie, Brecht, diesen Nekrolog”

Very many poems were published in the immediate aftermath of Brecht’s death and many carry the date as part of the poem: Martin Pohl, “Nekrolog zum 14. August 1956”; Heinz Kahlau, “Am 17.8.1956—Dorotheenfriedhof.”¹² Many more were published in the weeks and months immediately after. This is a particular writing for the moment, and demands a particular kind of speaking and, perhaps, reading. Some of the poets are concerned to offer an almost neutral, factual epigraph. Ernst Schoen’s “Epitaph” begins: “Hier ruht Bert Brecht / Gefallen neunzehnsechsfünfzig”; Gerhard Zwerenz’s “Gesang von den Grabspüchen” starts “hier ruht bertolt brecht / dichter und kommunist.”¹³ In fact both poets get caught up in the pathos of the subject and offer simple and heartfelt eulogies to a poet who had meant much to them. Others are more openly intimate from the start, apostrophizing the dead teacher, poet, or friend in direct and sometimes ecstatic tones: “Edler Freund, / wie soll ich dich rühmen?” (Hanns Eisler); or “Verzeihen Sie, Brecht, diesen Nekrolog” (Heinz Kahlau).¹⁴ They are concerned above

all to articulate the sense of immediate loss and the effect it has had on them personally in immediate and very recognizable terms. Hanns Eisler's "Kantate" begins with the line "Als Brecht gestorben war, / da wollt' ich es nicht glauben"; Max Zimmering's "Für Bertolt Brecht," of September 2 1956, comments "Noch taumeln wir vom Schläge der uns traf, / und zögernd schreibt die Hand ein Epitaph"; or Angela Hurwicz's "Brechts Grab" concludes simply: "ich aber weinte sehr."¹⁵ Naturally some try to reach for some kind of consolation: imagining a Brecht not entirely extinguished but living on somehow. Eisler claims Brecht has created his own memorial—"Dauerhafter als Erz"—which will survive in those who have read him:

Und du bist eingeschreint
In dem großen Herzen
Der Arbeiterklasse

Zimmering sees his words resounding through history: "Das Wort, das Du Dem Leben hinterläßt, / tönt rein und klar als Menschheitsmanifest." The West German Walter Gallasch, in his poem "Ballade vom ruehlosen BB" of 25 August 1956, projects Brecht more literally as uncomfortable revenant "In seinem Worte wird er auferstehn";¹⁶ and in the poem already mentioned by Heinz Kahlau, the lyric subject looks up to see the poet himself at the window of his apartment above the graveyard, skipping his own funeral, smoking, characteristically "nachdenkend" and starting to scribble a new poem on the edge of the newspaper carrying all his obituaries.

As a rule such poems are either written in a very bleak, simple, personal style; or move towards a classicizing high rhetorical pathos. But they are all in a sense "Gelegenheitsgedichte," written fairly immediately, and to express the poets' own feelings at the loss. That they can be more sophisticated than this might suggest is demonstrated by the way many of them play off literary models. Brecht of course appears, almost universally in one of two guises: identified either as Macheath from *Die Dreigroschenoper*—"Tot ist / Bert Brecht / immer noch lebt / Macky Messer" (Karlhans Frank)—or as the defiant city dweller of Brecht's famous early poem "Vom armen B.B." (BFA 11: 119–20).¹⁷ In such poems the line "aus den dunkeln Wäldern gekommen" is an especially prominent reference point.¹⁸ Günter Bruno Fuchs uses both of these motifs in his "Requiem für Bertolt Brecht" published in October 1956;¹⁹ and Martin Pohl's "Nekrolog" from August of the same year begins: "Er ging zurück in die schwarzen Wälder" / aus denen er einmal gekommen war," before taking up the shark image associated with Mack the Knife and integrating both of these into a sustained response to Brecht's poem "Das Schiff" (BFA 11: 46).

Und sah voraus: von Haien bewohnt,
Mit Algen behangen das sinkende Schiff
Nachdem, wie erlösend, im achten Mond
Ein bleicher, barmherziger Himmel griff.²⁰

Others turn to earlier legacies with which Brecht might have identified. In the Zimmering poem quoted earlier, Heine is cited: "Ein Posten ist vakant"; and the Zweig poem "Regenlied zu B. Brechts Begräbnis," which in the typewritten manuscript is dedicated to Helene Weigel and dates 16.8.56, is actually a translation of Paul Verlaine's "Il pleure dans mon coeur" from *Romances sans paroles* (1874). In fact it is a fairly accurate translation until the third strophe, when Brecht is mentioned by name. In the fourth strophe, where Verlaine's poem returns to the pain of the heart, Zweig insists on the loss and emptiness caused by Brecht's absence.

Das ist schlimmer als schlimm
Nicht zu wissen den Sinn
Oh wie leer bleibt das Haus
Da man ihn trug hinaus!²¹

II. "Den schlichten Stein"

Angela Hurwicz's poem "Brechts Grab" acknowledges that same final absence: "Kein Hügel ist aufgehäuft. // Als sollten wir gut verstehn: / Da bleibt nichts mehr!" and is one of the many poems which focus attention instead on the memorials which do remain, that is the "Dorotheenstadt Friedhof" (the title of some half dozen poems) or Brecht's grave itself.²² As I have already suggested, given Brecht's own interests, this is entirely understandable and also in his spirit. The grave stone appears in many poems, from the "hingebuckelter Grabstein" with its long metaphorical shadow of Peter Hacks's "Brecht"; to the 'stein / nicht rechteckig wie andere Steine' of Te Hanh's "Am Grab Brechts"; or the "zwei Felsen / unbehaunt" of Brecht and Weigel in Margarete Hansmann's later poem "Dootheenstädtischer Friedhof Berlin."²³ The simplicity of the "schlichten Stein" (Jürgen Rennert) is often emphasized and evidently functions as a metonym for Brecht himself: "Antlitz des Lebens" (Hanh).²⁴ Or, in Hannsmann again:

der aufrechte mit der spitzen Stirn
der runde niedere geduckt
Stein und Gestalt.²⁵

This poems ends with a moment of grim bathos: "statt eine Rose Erinnerung/ Hakenkreuze" and refers to the desecration of Brecht and Weigel's grave after 1989, but it is remarkable how often the stone itself features as the focal point of the poem, often, as here, standing in for Brecht himself. Johannes Bobrowski's famous "Brechts Grab" of 1964 takes a more slyly ironic view.²⁶

Müßt ihr mal sehn: die Walhalla bei Regensburg! Er, na
da liegt er
in einen Winkel getan, kaum mehr zu lesen die Schrift.
Aber natürlich, der Platz ist aufgewertet inzwischen,
Becher fuhr man dorthin, Heinrich Mann, -- Wen nur
noch?

That same question, about the place of Brecht, in death is asked in Wolf Biermann's song "Der Hugenotenfriedhof" of 1969.²⁷ The lovers walk through the graveyard during their lunch hour but also walk through literary history. Past Brecht's grave "aus grauem Granit da, sein Grabstein / Paßt grade für Brecht nicht schlecht," they go on to linger by Helene Weigel, Hegel, Eisler, Wolf Langhoff and John Heartfield, and they are reminded by an old woman (one of the many forms of the grandmother that appear in Biermann's songs) of Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht. Brecht is placed in the context of a progressive Marxist tradition that remains vibrant for the lyric and gives him sustenance. As if in contrast, the lovers then encounter the memorial for Johannes R. Becher, first President of the Writers' Union:

Von Becher kannst du da lesen
Ein ganzes Gedicht schön in Stein
Der hübsche Stein da aus Sandstein
Ich glaub, der wird haltbarer sein.

The conversational ironic tone, and the insistence on the graveyard as a place of life (bird song, blossom, sun, growth, dancing) suggests an entirely matter-of-fact appropriation of a tradition which has meaning for the present, and this is reinforced by the repeated refrain:

Dann freuen wir uns und gehen weiter
Und denken noch beim Küssegeben:
Wie nah sind uns manche Tote, doch
Wie tot sind uns manche, die leben.

This same issue is raised by the West German Christoph Derschau, in a poem dated 15 August 1976, which also stages a "Besuch bei Brecht"—the title of the poem. Twenty years on, from Brecht's death, this visit now includes the struggle with border guards and GDR bureaucracy, to reach the grave itself, symbolizing the struggle to reach the truth of the legacy.²⁸

On reaching the grave stone past the official wreathes of the day before, "seinen Namen / auf dem unscheinbaren Findling," the lyric subject is put in mind of Bobrowski's poem "Brechts Grab," which is then cited in its entirety before the subject reiterates the question for his own time: "Tja—und wen noch?" There follows a litany of the great and the good: Weigel, Erich Engel, Hegel, Fichte, Arnolt Bronnen Heartfield, Slatan Dudow, Arnold Zweig, Schinkel, Hanns Eisler. These are of course also some of those who themselves wrote poems for Brecht's death two decades earlier. After briefly considering stealing the artificial tulips in order to place them on Bobrowski's grave in Friedrichshain as an act of personal remembrance, the lyric subject's thoughts turn not to the dead but to the living: "ertappe mich dabei, wie ich an Biermann / denke, der nebenan wohnt." Wolf Biermann was at this time under house arrest in his home on Chausseestrasse, and is himself a poet who railed against GDR bureaucracy in the spirit of Brecht. The poem ends with the lyric subject using his last GDR currency to buy a book of poems:

“ein Bändchen mit den traurigen Gedichten / der Inge Müller der auch schon 10 Jahre tot ist.”²⁹ This is not perhaps the most persuasive of poems about Brecht (and it is a brave poet indeed who includes a Bobrowski poem within his own), but it does draw an interesting line from the grave of Brecht towards a legacy of uncomfortable poetry in the GDR. A footnote to this poem is of interest. Heiko Frisch’s poem of the previous year also takes up the Biermann link:

unterschied zwischen
brecht & biermann

brecht liegt
in der chausseestraße
begraben
&
bierman lebt
in der chausseestraße
begraben.³⁰

The irony of these poems is that just a few months later in November of that year, Biermann himself would be forcibly expelled into what he saw as a kind of exile and even death. These poems open out beyond the individual fate of Brecht himself in order to reckon with the poets who came after. This is something that happens increasingly as the fact of Brecht’s death itself retreats into the past and the significance of his living legacy becomes more important. In an extreme form, for example, a “Klage über das Fehlen des Dichters Bertolt Brecht” (the title of a poem by Erich Fried) can actually become a memorial for Ulrike Meinhof. The poem asks how Brecht would have written the scene of Meinhof’s cell being “whitewashed” three days after her death in custody.³¹

I shall pick up this argument; but first I want to return to the graveyard. In Kahlau’s “Am 17.8.56—Dorotheenstadt Friedhof,” cited above, the lyric subject looked up from the graveside, not at Biermann, but at a revenant Brecht at the window of his apartment. “Chausseestrasse 125” has become an iconic place in German poetry. In some senses it is viewed primarily as a shrine, or mausoleum, with the objects associated with Brecht’s life fetishized as relics almost—to accentuate the absence of the person who is not there: books, bed, desk, and rocking chair.³² Elisabeth Borchers’ “Die Kammer des toten Brecht,” for example, focuses lingeringly on the last August newspapers from the day before his death (*FAZ* und *Neues Deutschland*), the bed, a wreath of “Immortellen.” But the papers are yellow, as is the wreath (slyly “der Schein vom Schein eines Heiligen”), and the bed is “steif und hölzern.” At the center of the poem is a pause to breathe in the atmosphere of the room: “Einatmen / ausatmen / still.”³³ The poem then finishes with a kind of long-lined cosmic singing perhaps unconvincingly at odds with the quiet beginning:

Ich denke, es versanken
paar Kontinente
und paar Meere bildeten sich neu
von den himmlischen Parzellen zu schweigen
als er ging.

More often, however, a litany of last things is used to the opposite effect: to signal the distance from Brecht and its irrevocability. Horst Bienek's poem "Berlin, Chausseestraße 125" conjures the same scenario in remarkably similar terms. A tone of religious awe is established: one must remove one's shoes to go in, but it is under the eye of stern GDR guards.³⁴ The atmosphere is dark: "Dämmerlicht"; the desk is "leer, / kahl, abweisend"; the spirit seems to be gone: "Das Holz ist das einzige, / was hier atmet." Now the famous view over the graveyard to Hegel's grave and Fichte's memorial is blocked by thick grey curtains. And while the authorities may cite pragmatic reasons—"Aus konservatorischen Gründen sagt die / Aufseherin"—the poem ironically points out the distance that the tropes of official remembrance can place between the dead and those hoping to remember them. The final strophe begins "nichts erinnert an ihn." In fact, the last lines of the poem turn up one object that seems to provide a bridge to the man and his memory:

Nur im Schlafzimmer seine Mütze die schwarze,
verschwitzte am Haken, hinter der Tür,
beweist, daß er einmal hier gewesen ist.

The famous cap, with its mundane adjective "verschwitzt," and the only possessive pronoun in the poem, provides a suitably profane—Brecht would say "irdisch"—token of connection and identification.³⁵ Though that too is relegated, in the final line, to a past that is definitively over.

Wolf Biermann is to one of very few poets who identify the Chausseestrasse archive and Brecht-house with a living legacy in the wonderfully ironic "Herr Brecht" of 1961.³⁶ Three years after his death Brecht rises from his grave and meets "die Fleissigen / vom Brechtarchiv":

Was, dachte er,
seid ihr immer noch nicht fertig
mit dem Ramsch?

Und er lächelte
unverschämt-bescheiden und
war zufrieden.

As in Biermann's later "Der Hugennnotenfriedhof" then, Brecht is a living ally with a healthy skeptical view of his posterity.

III. "Brechts Erben"

The year marking a decade since Brecht's death brought a reappraisal of his legacy from a number of significant poets. Johannes Bobrowski's ironic poem of c. 1964 "Brechts Erben" sets the tone. It imagines a world in which the "gänzlich / unübersehbares Werk" is left as a not unambiguous monument, while the truth of Brecht's critical thinking has passed his disciples by: "die zwar Denken nicht von ihm, dafür das Farzen gelernt."³⁷ That shift in tone from identification to critical distance is indicative; as is the separation between Brecht the figure and his work, or between the truth of Brecht's project and the easy it has been functionalized.

Walter Neumann in his tellingly entitled "Gesang von der Hoffnungslosigkeit," dedicated "B.B. zum 10. Todestag," offers what seems a bitter response from the perspective of the present day.³⁸ The poem contains what he calls "einfache Rechnungen, lieber B.B." weighing the reality of what Brecht left behind him. "Lang sind zehn Jahre," he states, but they are long not because of the progress made towards the ideals, but because of the increasingly evident failings. The second half of the poem turns to Brecht himself:

Wir aber lernten
von Ihnen den Trick,
der Erfolg garantiert:

man setzt etwas hin,
macht sich still davon,
läßt andre dran würgen
und lacht sich eins.

At one level this could be seen as a rejection of the aesthetic and pedagogical strategy endorsed in a poem like "Der Schuh des Empedokles."³⁹ But it also carries with it an undertone of bitterness on the part of those left behind, and especially from someone who is "nicht halb so schlau" and who is presumably wrestling with exactly that reality. Gisela Pfeiffer, in another poem from the same year, concludes quite simply: "Brecht-Zeit / ist dahin." The corollary, "ach Bert / jetzt sind wir dran," seems to encompass both eagerness and anxiety.⁴⁰ Margarete Hannsmann, in another of a number of poems about Brecht's death, this time entitled simply "Brecht," also uses Brecht's death as marker for those left behind: "Dein Tod hat uns alt gemacht." For her though history has relegated Brecht's work to the "Schulbuch des Jahrhunderts" and the lyric subject finds it almost impossible to rediscover what had inspired her in it before. The poem concludes, like that by Walter Neumann, with Brecht's apparent refusal to communicate:

Und doch verbatst du dir
mit einem Sarg aus Stahl
Begegnungen

in solchen Augenblicken
konsequent
bis zuletzt.⁴¹

This refusal appears to be symptomatic of sense that for whatever reason Brecht does not provide the “answers” to the dark times that have come after. In times when Brecht’s hoped for humane society was revealing itself as a bitter parody, later poets seem to struggle to feel a continuing connection with the legacy. The failure of Brecht to answer for the system he supported, or indeed to answer the questions of later generations, is expressed paradigmatically in the Romanian German Franz Hodjak’s ironic prose poem “vermutungen über Brecht.”⁴²

nicht daß Max Frischs frage, ob Brecht seine leblose hülle
in einen stahlsarg einschließen ließ, um nicht auferstehn
zu müssen, nicht berechtigt ware. vielleicht aber hätte
noch eine zweite präzisere frage in der richtung folgen
müssen, etwa: weshalb wollte brecht nicht auferstehn?
draus allerdings hätten sich eine reihe von vermutungen
ergeben wie: [...]

Seventeen suggestions in the form of questions follow using Brecht’s own poem “Fragen eines lesenden Arbeiters” (BFA 12: 29) as a model.

[...] fürchtete er nachzusehen, ob wir schließlich seine
vorschläge angenommen? wollte er vermeiden zu
erfahren, was aus seinem werk werden würde? glaubte er,
der ewige veränderer, daß in der perfekten ordnung, die
wir schließlich errichten würden nichts mehr zu verändern
ware und er somit überflüssig sei?

The poem plays with facets of the canonical image of Brecht (the smoker, the skeptic, the uncomfortable questioner, the revolutionary) but also with quotations from Brecht himself—“Ich benötige keinen Grabstein” (BFA 14: 191) or “Wahrnehmung” (BFA 15: 205), for example—to suggest that Brecht might have very good reasons for not wanting to be confronted with the world that he helped to sponsor. The final line of Brecht’s “Fragen eines lesenden Arbeiters” (“So viele Berichte. / So viele Fragen”) returns with its own skeptical revision in the final line of Hodjak’s poem: “so viele fragen, so wenig antworten.” On a first reading these seem to be the answers that Brecht has failed to provide. However there is a subtle irony at work in Hodjak’s text. The suggestions actually serve to harness Brecht’s own restless questioning energy beyond the grave. It is not Brecht’s legacy itself that is being put into question, but the way it has been used.⁴³

It is of course noteworthy that all these poems address Brecht directly in the poems in order to lament the lack of communication. The problem is precisely the history that has come between the later poets and

Brecht's work. For many the obstacle is what the GDR has made of Brecht; for others of course—in the wake of 1968—it is the failure of Left in the West. In perhaps the most famous poem from this period to take up Brecht, Paul Celan's "Ein Blatt baumlos" the distance from the precursor is once again emphasized, though for Celan it is significantly the Holocaust that stands between them: "soviel Ungesagtes."⁴⁴

Nevertheless, there were other responses. In Kurt Bartsch's poem of 1968 "Brecht's tod" again we see the cigar smoke and jacket, familiar symbolic accoutrements of the modern poet.

die graue jacke, dächer, die zigarre,
der rauch fällt in den schnee, zerbricht,
ein schwarzer punkt, leer eine fahnenstange,
nur schnee weht, eine amsel in der luft,
wind springt den rauch an, auch die dächer,
verwischt die amsel, eine schöne spur
und reißt zwei fingern die zigarre aus;
im schnee die rauchfahne weht halbmast.⁴⁵

Again the poem itself seems to be about absence: "leer eine fahnenstange," the smoke disappears, the cigar is torn to the ground, the blackbird is "verwischt" by the wind. However, the fact that with the smoke Bartsch is citing Brecht's own "Der Rauch" (BFA 12: 308), where it stands as a modest guarantor of humanity, and in the blackbird he is referencing Brecht's "Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité" (BFA 15: 300), and that the wind has blown in directly from "Vom armen B.B.," (BFA 11: 119–20) changes the way we read. Bartsch's poem cites and responds to Brecht's work in such a way as to preserve the legacy in a living way and not in totemic fashion. On a second reading, then, one notices the "schwarzen punkt" legible in the sheet of snow: the "schöne spur" of the blackbird, the smoke transmuted to a "rauchfahne" which, after all, unofficially marks the absence.

IV. "Den richtigen Brecht"

And here I come back to the official and unofficial version of Brecht available to us today. Brecht's death meant a definitive transformation in the way he and his work were perceived. To a certain extent, in East and West, it meant that its edge was blunted. Armin Gallus, in his poem "bertolt brecht," identifies it as the move from "kommunist" to "dichter," a depoliticization of the poet which is clearly recognizable in Western criticism after Brecht's death though it represents a crude misunderstanding.⁴⁶ Kurt Klinger detects the same shift as that from "Verräter" to "Clown" in his "Zum Tode von Bert Brecht," which is also a fundamental rendering harmless of the legacy.⁴⁷ This raises the question of Brecht's "classicism." Günther Weisenborn's long personal poem (dedicated to Helene Weigel in manuscript), "Nachwort zu Brechts Tod," has him as "Legende" during his lifetime but raised to "Klassiker" upon his death. The poem uses many motifs already familiar from other

poems, and the last part is indeed located in the graveyard and imagines the lamp at his window above the "Dorotheenstadtfriedhof" lighting up every time a book of his is opened.⁴⁸ Others draw more negative implications from the word. Bobrowski, famously, in his poem "Berliner Ensemble" parodies the GDR response towards Brecht of the 1960s: "Nein, dieser Brecht ist ganz prima, der spielt sich von vorwärts und rückwärts," before concluding "diesen richtigen Brecht gibts ja erst jetzt: weil er tot."⁴⁹ For to be a "classic" is to be feted, but also neutralized, as Max Frisch understood and Brecht feared. To be surrounded by the totems of recognition, but to be shorn of contradictions, to suffer "die durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers."⁵⁰ And so it is that several poems cite the dark suits, "eforderete[r] Miene," flowers, wreaths, "studied speeches" (Peter Dempf) that signal official acceptance and veneration, but a second greater death: "Nun ist er Klassiker und ist begraben" (Volker Braun).⁵¹

The poem by Günter Kunert, "Vom Dorotheenstädtischen Friedhof" (1993), makes this point but broadens the scope of its complaint: poetry itself is powerless.

Auf den Friedhöfen der toten Dichter
triumphiert die Macht
über die Ohnmacht des Wortes

Here it is only "das erbärmliche Geschrei welcher Blätter / unter den Sohlen" which marks the discrepancy. But that warning is emphatically neither heard nor heeded.⁵²

Several poems written in the 1990s especially try to break through the barricades of stone erected over the dead and against the living which Kunert's poem deploras. If Brecht is silent, it is for those who have come after to communicate with him. Habib Bekta sends a "Brief an Bert Brecht" reporting on a world which has changed—but only for the worse "wagt man widersprch / ist man ein staatsfeind / oder gleich eine leich." Franz Hodjak, in one of a number of poems addressed to Brecht, sends a "telegramm ins jenseits."⁵³ Once again this missive serves to inform the addressee of the failure of his legacy.

wer spricht hier von nachsicht
und überhaupt?

[...]

der blick ruht auf holundergesträuch
zeitungen, zementsäcken, dem eigenen bauch

keine ungewissheit, kein wimpernzucken
kein sterbenswörtchen mehr

pünktlich
wie immer
erscheint der postbote –
geldbeträge geben antwort
auf die fragen der dichter.

Setting his own bitter counterpoint to several of Brecht's poems along the way,⁵⁴ Hodjak offers a view of a world that has sunk into the complacency and opportunism of capitalism. A poem by the young poet from the former GDR, Thomas Martin, "nachbrecht (wie man mit toten redet)" goes one stage further. In a sustained response to Brecht's "An die Nachgeborenen" it offers the bitter refrain: "nichts ist euch vergeben worden, ihr toten." Hope has been buried with the dead and if a "screaming" is heard from underground, like the leaves in Kunert's poem, the generation of the present chooses to silence it themselves.

[...] dann sagen wir:
hört, sie können nicht sterben, noch das pfahl müssen
wir
daß sie still sind, ins herz ihnen treiben.
und tuns.

The poem offers a radical rejection of Brecht and the notion of something to be passed on: "botschaft [...]. wir haben da keine." Nevertheless, it is interesting to note once again, that rejection is addressed to the poet himself and through a counterpoint to one of his most famous poems. The final strophe suggests that beyond fame or betrayal there is simply the oblivion of irrelevance:

was zu vergeben ist, ist längst vergessen
ihr toten. was wir auch tun, jeder schritt
geht über euch; so vorübergehend geht vorüber
unsre zeit, die zu bleiben wir uns nehmen.⁵⁵

V. "Keine Nachrichten mehr an Nachgeborene"

This leads quite naturally into a few final reflections on a final set of poems, all from the period since 1989, which are united in the overwhelming sense of a Brecht who no longer speaks to posterity any longer and a posterity which does not want to hear.

"B.B.'s spät gedenkend"⁵⁶

Der große Dichter
im Stahlsarg unter dem Stein
und im Nirgendwo. Kein
lesender Arbeiter stellt noch
eine Frage: Es gibt ja

keine Antworten mehr.
Der arme reiche Dichter
in enger Erde
aufersteht täglich zum Dienst
als Objekt.
Umgeben von lauter Verrätern
aus Liebe oder
sonstiger Bedürftigkeit
hast du deine Wahl
getroffen: Keine Nachrichten
mehr an Nachgeborene.

This poem by Günter Kunert, from the beginning of 1992, portrays Brecht as isolated, betrayed, and stranded by history. He has become a monument, an object, which has first been robbed of its contradictions, and then of its socialist premise. Now even final traces of his vision have vanished. The mood of the poem is elegiac for the failure of Brecht's vision, but there is also a larger sense of loss, which might be understood to be the result of a more profound crisis. The line "Es gibt keine Antworten mehr" seems to belong to an age in which not only socialism, but also reason and literature, have lost the power to diagnose social ills, never mind to remedy them. Kunert's skepticism is not final however, and in another poem of two years later he seems, nevertheless, to project some form of perhaps ambivalent regeneration. In "Des toten Dichters gedenkend," Brecht is once again pictured as a lonely relic of his history, "[s]päter Gesandter von Zeiten, die ich nicht erfuhr," whose context has abandoned him: "sein Land aber welkte indessen dahin / und verstarb ihm."⁵⁷

[...] Er hat seinen letzten Irrtum
gut vorbereitet: Die Unsterblichkeit
im Blechsarg in berlinischer Erde.
Aber manchmal auferstehen
die Toten erneut
mit fremder Miene und falscher Stimme
wie jede Wiederkehr sich gewöhnlich vollzieht.

If Brecht's final mistake is ironically dubbed "immortality," this poem nevertheless insists interestingly on the notion of a revenant Brecht, even if that Brecht and his voice, is almost unrecognizable. It is not uncommon to find Brecht in recent poems as a trace, a disembodied voice, pointing to another context. Heinz Czechowski's "Ein Orkan des Vergessens" of 1998, for example, takes up the wind of Brecht's "Vom armen B.B." (BFA 11: 119), coupled perhaps with an echo of Benjamin's "Engel der Geschichte" as a force of final confusion and destruction.⁵⁸

Ein Orkan des Vergessens
Fegt durch die Zeit. Er schleudert
Meine Papiere ins Nichts

The poem calls on “das große Gedicht des kleinen B.B., das alles vorwegnahm” and although it cites “An die Nachgeborenen” explicitly, Czechowski is surely thinking of “Vom armen BB.” The poem concludes by turning to one of Czechowski’s recurrent motifs, the destruction of Dresden, but introducing that with a quotation from the Brecht poem that suggests this is symptomatic of a larger destruction.

Bleiben
Wird davon nur
Der Bericht der alten Bomberpilotin
Vom Anflug auf meiner Heimatstadt,
Der endgültig und für immer
Im Feuer versank.

The return to the final part of “Vom armen B.B” is something of a leitmotif in recent work dedicated to Brecht and nowhere more than in Volker Braun’s 1990 poem “O Chicago! O Widerspruch!” of May 1990.⁵⁹

Brecht, ist Ihnen die Zigarre ausgegangen?
Bei den Erdbeben, die wir hervorriefen
In den auf Sand gebauten Staaten.
Der Sozialismus geht, und Johnny Walker kommt.
Ich kann ihn nicht an den Gedanken festhalten
Die ohnehin ausfallen. Die warmen Straßen
Des Oktober sind die kalten Wege
Der Wirtschaft, Horatio. Ich schiebe den Gum in die
Backe
Es ist gekommen, das nicht Nennenswerte.

This poem offers a kind of post-apocalyptic response to Brecht’s vision of future disaster. As such it is invested with all the “Bitterkeit” that the lyric subject in Brecht’s poem was determined to avoid. The earthquake has come; the arrival of the “nicht Nennenswerte” implies the final erasure of the “leichtes Geschlechte,” the “Vorläufige” of Brecht’s poem. But if Brecht’s poem offered a nihilistic vision on an existential scale, Braun counters it will a political one. Capitalism is the place of post-historical banality. And taking up the famous quotation from Act I scene ii of Shakespeare’s *Hamlet*—“Thrift, thrift, Horatio! The funeral baked-meats / Did coldly furnish for the marriage tables”—Braun cunningly offsets the warm streets of past hopes with the cold paths of present reality.⁶⁰ *Hamlet* too provides one of the reference points for Holger Teschke in his “Dorotheenstädtischer Friedhof” (2003).

Die Elstern hüpfen von Grab zu Grab mit uralter
Botschaft
Ein Gespräch über Bäume Und Schweigen über den Rest
Das Licht in der Birkenallee wie gefrorenes Feuer
Ein Griff nach der Sonne Und eine Pfeilspur im Staub⁶¹

Like in the Kunert, the “ancient message” identified with Brecht is countered with silence. Yet the poem answers this silence with signs of life, in abeyance but with hope: “gefrorenes Feuer”; the italicized quotation from Heiner Müller’s poem “Der Reisende Shakespeare” and finally another sign marking the absence: “eine Pfeilspur im Staub.”⁶² Müller himself responds to Brecht in many poems over several decades and was himself a “classic” of the GDR. In one of his own late texts, he takes things a step further in identifying himself with Brecht’s disappearance.⁶³

Aber von mir werden sie sagen Er
 Hat Vorschläge gemacht Wir haben sie
 Nicht angenommen Warum sollten wir
 Und das soll stehn auf meinem Grabstein und
 Die Vögel sollen darauf scheißen und
 Das Gras soll wachsen über meinen Namen
 Der auf dem Grabstein steht Vergessen sein
 Will ich von allen eine Spur im Sand.

Apparently acquiescing in his own oblivion, he voices lines from Brecht’s “Ich benötige keinen Grabstein” for himself and offers the answers of the disaffected present. And in a final return to the starting point of this paper, the lyric subject asks that his grave stone be one dedicated to forgetting. Of course this poem gains an added poignancy for knowledge of Müller’s own final illness, during which this was written, and also his own monument in the “Dorotheenstadtfriedhof,” designed to disappear into rust. But, characteristically for Müller, it also gains added irony when one remembers that in transforming Brecht’s words Müller is in fact not obliterating himself, but inserting himself in a tradition which does live on and responds both to Brecht, but also looks forward to posterity. It can perhaps be likened to the gesture of the photograph of the author being torn up in his play *Die Hamletmaschine*. Coming back to this poem: that “Spur im Sand,” I would argue, like the “Pfeilspur im Staub” of Teschke, or the “schöne spur” of Bartsch is a sign which remains against the odds, to make absence legible.

VI. Conclusions

A survey like this offers a way into the poetic landscape of the last fifty years through a very particular strand of poetry. It also suggests a trajectory of a particular poet—Brecht—throughout that time more generally by focussing on a single motif. I believe one would find something similar if one were to follow a single poem and its reception throughout the years. A trajectory from identification to criticism and transformation: such is the traditional arc of literary inheritance. It also, however, says something significant about the way different poems act in different ages, and if “An die Nachgeborenen” is a constant thorn in the side of posterity, calling writers to respond through Becht’s poem to their own time, other poems seem to find their own moment: “Von armen BB,” for example. Heiner Müller famously urged

"Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren ist Verrat."⁶⁴ The pronounced critical engagement with the legacy and the person of Brecht throws a very interesting light on the practice of elegy more generally.

Recent studies of poetry of mourning "from Hardy to Heaney," as one study has it, suggest a move away from the traditional role of the elegy and mourning poem. Traditionally it has been thought to offer solace and consolation and closure, to practice an "art of losing," as Elizabeth Bishop termed it.⁶⁵ Instead, modern elegy from the 1950s in particular, but especially in recent years, seems to have permitted a much more robust reckoning with the deceased; tempered by the skepticism of a critical present and thus encompassing disagreement, accusation or disaffection. Jahan Ramazani, in his *Poetry of Mourning* of 2003, highlights such a tradition as offering not solace as traditionally understood, "not answers but memorable puzzlings."⁶⁶ Of course this body of poetry "after" Brecht is "poetry of mourning" in an unusual way, in that it focuses not on a single poet's attitude to death or a particular death, but on how a single poet's death has inspired many poets afterwards. Nevertheless, it certainly does provoke questions, even when it seems most firmly to deny that possibility. Equally, it traces the shift from Brecht the person, to the grave, the relics, the survival of the literary heritage and the afterlife in later work. There is, then, a kind of abstraction, or perhaps it would be more accurate to see it as a distancing, as one might view a figure through the lens of a telescope from further and further away, but for that seeing much more of the landscape between. In June 1956, shortly before his death, Brecht is reported to have demanded: "Schreiben Sie, daß ich unbequem war und es auch nach meinem Tode zu bleiben gedenke. Es gibt auch dann noch gewisse Möglichkeiten."⁶⁷ Fifty years on those certain possibilities have been tested by Brecht's posterity and nowhere more so than in considering—precisely—his death.

Notes

- ¹ Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London and New York: Verso, 1998), 5.
- ² Joseph Brodsky, "The Child of Civilization," in Brodsky, *Less Than One: Selected Essays* (New York: Farrar Straus and Giroux, 1986), 123-44; here, 123.
- ³ Compare Paul Muldoon, *The End of the Poem: Oxford Lectures in Poetry* (London: Faber and Faber, 2006).
- ⁴ Wolf Biermann, "Der Hugenottenfriedhof" (1969), in Biermann, *Für meine Genossen: Hetzlieder, Balladen, Gedichte* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1972), 13-14.
- ⁵ Günther Weisenborn, "Nachwort zu Brechts Tod," in *Die Kultur*, 5 (1956), 69.
- ⁶ Siegrid Thielking, "L'homme statue? Brechts Inschriften im Kontext von Denkmalsdiskurs und Erinnerungspolitik," in *Brecht 100=>2000, Brecht Yearbook 24*, ed. John Rouse, Marc Silberman, Florian Vaßen (Wisconsin, MI: University of Wisconsin Press, 1999), 54-67.
- ⁷ See Erdmut Wizisla's contribution in this volume for details of the transformations this poem underwent.
- ⁸ Volker Braun, "Zu Brecht, Die Wahrheit einigt," in Volker Braun, *Texte in zeitlicher Folge*, 10 vols (Halle/Lepzig: Mitteldeutscher Verlag, 1989-1993), vol. 5, 72-3.
- ⁹ Many of the poems discussed here are taken up in one or other of the anthologies, "*O Chicago! O Widerspruch!*": *Hundert Gedichte auf Brecht*, ed. Karen Leeder and Erdmut Wizisla (Leipzig: Transit Verlag, 2006) and *After Brecht: A Celebration*, ed. Karen Leeder (Manchester: Carcanet, 2006).
- ¹⁰ A selection has appeared in Karen Leeder, "Poems after Brecht," review article and new work by seven poets, *Modern Poetry in Translation*, 3rd Series No. 6 (2006): 5-32.
- ¹¹ Jahan Ramazani, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1994).
- ¹² Martin Pohl, "Nekrolog zum 14. August 1956," as "Nekrolog im August," in Pohl, *Gedichte 1950-1995* (Berlin: UVA, 1996), 38; Heinz Kahlau "Am 17.8.56 Dorotheenfriedhof," in *Sonntag*, 26 August 1956, reprinted in Kahlau, *Probe. Gedichte* (Berlin: Verlag Volk und Welt, 1956), 28-29. Compare also Ernst Schuhmacher, "Während des Flugs zu seinem Grab," in *Sonntag*, 26 August 1956, 8; Arnold Zweig, "Regenlied zu B. Brechts Begräbnis," dated in the original manuscript 16 August 1956, and first printed in *Helene Weigel 100: The Brecht Yearbook 25*, ed. Judith Wilke (Madison, WI: International Brecht Society, 2000), 387; or Ernst Schoen, "Epitaph," dated 21 August 1956, Bertolt Brecht Archiv Z 36/35, and *O Chicago!*, 112.
- ¹³ Schoen, as above, Gerhard Zwerenz, "Gesang von den Grabsprüchen," in Zwerenz, *Gesänge auf dem Markt: Phantastische Geschichten und Liebeslieder* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1962), 86-88.
- ¹⁴ Hanns Eisler, "Kantaten auf den Tod Bertolt Brechts," in *Freitag* 3 July 1998, 17; Kahlau, "Am 17.8.56 Dorotheenstadtfriedhof," in Kahlau, *Probe*, p. 28.
- ¹⁵ Max Zimmering, "Für Bertolt Brecht," *Sonntag*, 2 September 1956; Hanns Eisler, "Kantaten auf den Tod Bertolt Brechts," (as above); Angela Hurwicz, "Brechts Grab," in Hurwicz, *Windflüchter: Gedichte* (Berlin: Verlag Volk und Welt, 1957), 33.
- ¹⁶ Gallasch, "Ballade vom ruhelosen B.B.," *Die andere Zeitung*, 23 August 1956. In the version of the poem published only two months later in the GDR journal *Neue deutsche Literatur* the emphasis is changed and the poem concludes instead: "sie weihen ihm ein stilles Angedenken / und fahren mit dem Luderleben fort." *NdL*, 4/10 (1956): 96; also Wallmann, *Gedichte der Nachgeborenen*, 19.

¹⁷ Karlhans Frank, "Nekrolog," first published in Wallman, *Von den Nachgeborenen*, 28. Compare also Gisela Pfeiffer, "Nachruf," as above.

¹⁸ An extended response occurs in Jens Gerlach, "Bertolt Brecht," of 1971 *Dorotheenstädtische Monologe. Gedichte* (Berlin and Weimar, Aufbau, 1972), 19-22.

¹⁹ Fuchs, "Requiem für Bertolt Brecht," *NdL*, 4/10 (1956): 95.

²⁰ Pohl, "Nekrolog im August," in Pohl, *Gedichte*, 38-39. Pohl's special edition of the poem, *Memorial: Fünf Poetische Erinnerungstücke*, with drawings by Ulrich Panndorf (Berlin: Edition Mariannenpresse, 1986), also contains further reflections on the theme including a revision of his earlier position.

²¹ Verlaine's final strophe runs: "C'est bien la pire peine / De ne savoir pourquoi / Sans amour et sans haine / Mon coeur a tant de peine!" A handwritten version of the French poem is included in the manuscript in the Brecht archive 893/80-83.

²² Hurwicz, "Brechts Grab," as above; Te Hanh, "Am Grab Brechts" *NdL*, 15, 4/7 (1967): 22, Roland Kluge, "Auf Brechts Grab," 78; Wolfgang Hädecke, "Über Brechts Grab," *Das Gedicht*, 4 (1958/59): 120-121.

²³ Peter Hacks, "Brecht" from the sequence "Briefe," *Sinn und Form*, 15, 2-3 (1963): 204-5. Other poems in the sequence are addressed to Karl Marx and Georg Büchner; Hanh, as above; Margarete Hannsmaan, "Dorotheenstädtischer Friedhof Berlin," and "Dorotheenstädtischer Friedhof II," in *Dreigroschenheft*, 2 (1996): 54. In the second poem the inhabitants of the graveyard emerge at night to sample Helen Weigel's cooking.

²⁴ Jürgen Rennert, "Auf Brecht," in *Märkische Depeschen: Gedichte* (Berlin: Union Verlag, 1976), 13-14; Hanh, as above.

²⁵ Hannsman, "Dootheenstädtischer Friedhof Berlin," as above.

²⁶ Johannes Bobrowski, *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, vol. 1 *Die Gedichte*, ed. Eberhard Haufe (Berlin: Union Verlag, 1987), 235.

²⁷ Wolf Biermann, "Der Hugenottenfriedhof," in Biermann, *Für meine Genossen*, 13-14.

²⁸ Christoph Derschau, "Besuch bei Brecht," in *Literatur-Werkstatt 2*, ed. Frank Brunner (Stuttgart: Klett, 1977), 118-119.

²⁹ Inge Müller committed suicide in 1966. Her poems are now published in a volume: *Irgendwo noch einmal möchte ich sehn: Lyrik, Prosa, Tagebücher*, ed. Ines Geipel (Berlin: Aufbau, 1996).

³⁰ Heiko Frisch, "unterschied zwischen brecht und biermann," in *Mein Land ist eine feste Burg: Neue Texte zur Lage in der BRD*, ed. Jochen Kelter (Raststatt: Fox produktionen, 1976), 112.

³¹ Erich Fried, "Klage über das Fehlen des Dichters Bertolt Brecht," in Fried, *Gesammelte Werke*, ed. Klaus Kaukoreit and Klaus Wagenbach (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1993—this edition 1998), *Gedichte 2*, 267. The connection in Fried's mind between Brecht and Meinhof was clearly important. Compare also Fried, "Zu einem Todestag," dedicated to Meinhof, which is a version of Brecht's "An die Nachgeborenen," *Gedichte 2*, 589-60.

³² The image of Brecht still rocking in his chair, or the chair still rocking after Brecht has gone, is taken up in several poems: Kurt Bartsch, "Chauseestraße 125," *Kürbiskern Literatur und Kritik*, 2 (1968), 187; or Günter Kunert "Erinnerung an Bertolt B.," *Tagträume in Berlin und andernorts: Kleine Prosa Erzählungen Aufsätze* (München: Hanser, 1972), 54.

³³ Elisabeth Borchers, "Die Kammer des toten Brecht," in Borchers, *Alles redet, schweigt und ruft: gesammelte Gedichte*, ed. Arnold Stadler (Frankfurt.M.: Suhrkamp, 2001), 80.

³⁴ Horst Bienek, "Berlin, Chauseestraße," in *Berlin, ach Berlin* ed. Hans Werner Richter (Berlin: Severin und Siedler, 1981), 30.

- ³⁵ I am thinking of the sandal left behind by Empedocles in the poem "Der Schuh des Empedokles," BFA 12: 30-32: "den greifbaren / Abgetragenen, den aus Leder, den irdischen."
- ³⁶ Wolf Biermann, "Herr Brecht," in Biermann, *Die Drahtarfe: Balladen Gedichte Lieder* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1965), 23. Compare the much inferior poem by Ulrich Berkes, "Seine Wohnung," *Junge Kunst*, 6 (1962), 4, which finishes baldly, after surveying the apartment: "Gestorben ist Brecht / aber / nicht tot."
- ³⁷ Bobrowski, "Brechts Erben," in Bobrowski, *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, vol. 1, 235.
- ³⁸ Walter Neumann, "Gesang von der Hoffnungslosigkeit," first published in Wallmann, *Von den Nachgeborenen*, 32-3.
- ³⁹ As above note 47.
- ⁴⁰ Gisela Pfeiffer, "Nachruf," in Pfeiffer, *Angriff der Hähne* (Bad Honnef: Osang, 1968) quoted in Wallmann, *Von den Nachgeborenen*, 25.
- ⁴¹ Margarete Hannsmann, "Brecht," first published in Wallmann, *Von den Nachgeborenen*, 27.
- ⁴² Franz Hodjak, "vermutungen über Brecht," in Hodjak, *das maß der köpfe: halbphantastische texte* (Bukarest: Kriterion, 1978), 6-7.
- ⁴³ Compare also his "grabrede," also dedicated to Brecht, which makes the same point: Hodjak, *lieder im ohr: gedichte* (Bukarest: Kriterion, 1983), 62-3.
- ⁴⁴ First published in Wallmann, *Von den Nachgeborenen*, 9. This poem is dealt with in more detail in my "Those Born Later Read Brecht: The Reception of Brecht's 'An die Nachgeborenen,'" in *Brecht's Poetry of Political Exile*, ed. Ronald Speirs (Cambridge: CUP, 2000), 211-240.
- ⁴⁵ Kurt Bartsch, "Brechts tod," in Bartsch, *Zugluft: Gedichte Sprüche Parodien* (Berlin and Weimar: Aufbau, 1968), 44.
- ⁴⁶ Armin Gallus, "bertolt brecht," *Die Horen*, 17 / 88 (1972): 4.
- ⁴⁷ Kurt Klinger, "Zum Tode von Bert Brecht," in *Stillere Heimat*, ed. Kulturamt der Stadt Linz (Innsbruck: Österreichische Verlagsanstalt, 1957), pp. 131-132, reprinted in *Passauer Pegasus*, 4/9 (1986): 64-65.
- ⁴⁸ Günther Weisenborn, "Nachwort zu Brechts Tod," in *Die Kultur*, 5 (1956), 69, with a dedication for Helene Weigel in manuscript, Brecht archive: BBA 1647/20-22.
- ⁴⁹ Bobrowsk, "Berliner Ensemble," *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, vol. 1, 235.
- ⁵⁰ This much-cited comment was made by Max Frisch at a theater conference in Frankfurt of 1964, "Der Autor und das Theater."
- ⁵¹ Günter Kunert, "Vom Dorotheenstädtischen Fiedhof," in Kunert, *Gedichte*, ed. Franz Josef Görz (Stuttgart: Reclam, 1993), 43; Peter Dempf, "Gstanzl zum Hundersten in a-Moll," *Satyr*, 2, February 1998: 17; Volker Braun: "Zu Brecht, Die Wahrheit einigt," as above.
- ⁵² Compare Michael Wüstefeld, "Staatsmänner und Dichter (zum Achtzigsten von B. B.)," in Wüstefeld, *Der neue Zwiebelmarkt* (Berlin: Eulenspiegel, 1988), p. 194
- ⁵³ Habib Bektaç, "Brief an Bert Brecht," in *In einem guten Land braucht's keine Tugenden: Dreißig Autoren schreiben* (Erlangen: edition aleph, 1984), 129-131; Franz Hodjak, "telegramm ins jenseits: An Bertolt Brecht," in Hodjak, *lieder im ohr: gedichte*, 75. There is a lively tradition of Brecht-reception in Romanian German poetry: compare Peter Motzan, "Von der Aneignung zur Abwendung: Der intertextuelle Dilaog der rumäniendeutschen Lyrik mit Bertolt Brecht," in *Budapester Beiträge zur Germanistik*, 34 (1999): 139-165.

- ⁵⁴ Compare Brecht, "An die Nachgeborenen" (BFA 12: 85-87); "Schwierige Zeiten" (BFA 15: 294) "Vor acht Jahren" (BFA 12: 314).
- ⁵⁵ Thomas Martin, "nachbrecht (wie wir mit toten reden)"; see *Skaven*, 42 (November 1997), 2; where it appears without the subtitle in the manuscript version.
- ⁵⁶ See *Brecht damals und heute / Brecht Then and Now, The Brecht Yearbook 20*. ed. John Willett (Madison: International Brecht Society, 1995), 31.
- ⁵⁷ "Des toten Dichters gedenkend," in Kunert, *Mein Golem* (Munich, Vienna: Hanser, 1996), 34.
- ⁵⁸ Heinz Czechowski, "Ein Orkan des Vergessens," in Czechowski, *Mein westfälischer Frieden Ein Zyklus 1996-1998* (Köln: Nyland Stiftung, 1998) 50-1.
- ⁵⁹ Volker Braun, "O Chicago! O Widerspruch!," in Braun, *Texte in zeitlicher Folge*, vol. 10, 51.
- ⁶⁰ On this poem see also Reinhold Grimm, "Around and after the 'Wende': Five representative poems," *Neohelicon*, 28/1 (2001), 195-211.
- ⁶¹ Holger Teschke, "Dorotheenstädtischer Friedhof," first published in *Kalkfell Zwei*, ed. Frank Hörnigk (Berlin: Theater der Zeit, 2004), 147 or *O Chicago! O Widerspruch!*, 117.
- ⁶² Heiner Müller, *Werke*, ed. Frank Hörnigk (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998), vol. 1, *Die Gedichte*, 203.
- ⁶³ Heiner Müller, from *Germania 3: Gespenster am toten Mann* (1990-1995), in Müller, *Werke*, vol. 5, ed. Frank Hörnigk (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002), 288.
- ⁶⁴ Heiner Müller, "Fatzer ± Keuner," in Müller *Werke*, vol. 8, *Schriften*, ed. Frank Hörnigk (Frankfurt.M: Suhrkamp, 2005), 223-31 (231).
- ⁶⁵ Elizabeth Bishop, "One Art," *The Complete Poems, 1927-1979* (New York: Farrar Straus and Giroux, 1983), 178.
- ⁶⁶ Ramazani, *Poetry of Mourning*, ix.
- ⁶⁷ Quoted from Jan Knopf, Bertolt Brecht, *Metzler Autoren Lexikon* (Stuttgart: Metzler, 1986), 5.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Brecht at the Berliner Ensemble, 1955

Mit dem Tod rechnen: Das Maß *Der Maßnahme* nehmen

Germania 3 Gespenster am Toten Mann war das viel erwartete und wenig geschätzte letzte Theaterstück von Heiner Müller. In diesem Stück seziiert Müller noch einmal die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts—ihre Literatur, ihre Politik und ihr gesellschaftliches Sein. Insbesondere wirft eine Szene einen kritischen Blick auf das Theater Bertolt Brechts als Institution, d.h. als eine ganz spezifische Organisation, eine Reihe theatralischer Traditionen und eine Textsammlung. In der Szene "Massnahme 1956" fungiert Brechts Lehrstück als ambivalenter Indikator einerseits für die Wechselwirkung von Wissen und Macht und andererseits für die Lage des Individuums in der Gesellschaft. Während Brechts Stück sich mit einem Entwicklungsprozess des sozialen Begreifens auseinandersetzt, nützt Müllers Szene ein Wortspiel aus, um einen revolutionären Text für ein revolutionäres Theater in ein Vorbild der institutionellen Aufrechterhaltung umzuwandeln. Dadurch kann Müller gleichzeitig die Autorität der *Maßnahme* bestreiten und auf die Möglichkeit einer Revolution durch die Wiederholung des Theaterstücks hinweisen.

Germania 3 Gespenster am Toten Mann was Heiner Müller's much anticipated and little appreciated last play. In it Müller once again dissects twentieth-century German history—its literature, its politics, and its social existence. One scene in particular turns a critical eye on the theater of Bertolt Brecht as an institution, that is, as a specific organization, a set of theatrical traditions, and a collection of texts. In "Massnahme 1956" Brecht's *Lehrstück* acts as an ambivalent indicator on the one hand of the uneasy interaction of *Wissen* and *Macht* and on the other hand of the position of the individual in society. While Brecht's play concerns itself with a process of developing social comprehension, Müller's scene exploits a play on words to transform a revolutionary text for a revolutionary theater into a model of institutional preservation. In doing so, Müller is able simultaneously to challenge the authority of *Die Maßnahme* and to suggest the possibility of revolution in its repetition.

Dead Reckoning: A Measure of *Die Maßnahme*

Chris Long

Dead reckoning is the process of navigating according to the information recorded in a log, that is, according to a text and its interpretation. Measurements of direction, speed, and time traveled—considered “dead” because they are a largely self-referential document of the past—are used to calculate current or future position from the last known fixed point, though in the process one can only partially account for human error and the interference of forces that cause drift. It provides both a best guess and a last resort when position cannot be determined by reference to immediate, external (or “live”) indicators such as astronomical observation or radio and satellite signals, but it is not a particularly accurate method, and it is entirely possible for one’s actual physical location to be quite different from the position derived from the log. Though troublesome, this is not necessarily useless because the differing results between “dead” and “live” indicators, once they are established, help render discernable those forces that influence the course followed but which are not readily measurable.

Insofar as the term indicates a process by which one text both guides and misleads another text, dead reckoning is also analogous to the problematization of Bertolt Brecht’s *Die Maßnahme* undertaken in Heiner Müller’s “Massnahme 1956,” the seventh and longest scene of his last play *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*.¹ The play’s title is itself significant, for “Gespenster am Toten Mann” was not only originally part of the title for “Massnahme 1956,” it is largely as a ghostly presence, insubstantial yet insistent, that *Die Maßnahme* hovers over and in the scene. Much of Müller’s theater is *Gespenstheater*, but the ghostliness is not metaphysical; rather, it is thoroughly material and emerges here primarily in the scene’s linguistic and thematic structures. In any case, as Karl Marx writes in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon*, the classic text in which he considers the necessary presence of “ghosts” in every revolution, “Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen.”² In “Massnahme 1956” Brecht’s *Lehrstück*, or teaching play, acts as an ambivalent reference—deliberately chosen but also already unavoidable in German history and drama—in the exploration on the one hand of the uneasy interaction of *Wissen* and *Macht* and on the other hand of the position of the individual in society. Whereas Brecht’s play concerns itself with a process of developing social comprehension, Müller’s scene uses a play on words to transform a revolutionary text for a revolutionary theater into a model of institutional preservation. In doing so, Müller simultaneously challenges the authority of Brecht’s text and raises the possibility of revolution in its repetition—a move entirely appropriate to the Brechtian *Lehrstück* and its radicalization of ritualized language and gesture.

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

The scene takes place in the director's office of the Berliner Ensemble, which is occupied by three so-called Brecht widows who are identified by the stage directions as Weigel, Hauptmann, and Kilian, and by their positions in relation to Brecht as his wife, general secretary, and most recent lover. It begins with a radio announcement of the arrest of Kilian's husband, the outspoken social critic Wolfgang Harich, as an enemy-of-the-state. Kilian interrupts this report with one of her own, which initiates a three-way debate over this arrest in light of the Berliner Ensemble's troubles with Brecht's own provocative behavior and recent death. They compare the two men's intelligence vis-à-vis the state and its people in a series of interrelated and decidedly unproductive dialectical oppositions. At a crucial point, Weigel interrupts this conversation by turning on a loudspeaker in order to monitor an ongoing rehearsal. From the invisible stage, the voices of Brecht-apprentices Peter Palitzsch and Manfred Wekwerth, in the roles of skeptic and cynic, can be heard struggling with problems in Brecht's *Galilei* and *Coriolan* that mirror those faced by the three widows. Sculptor Fritz Cremer then arrives in the office with a somewhat peculiar problem, and the scene culminates in the measurement of Brecht's coffin using a live worker—a material twist on the "Massnahme" of the scene's title. It concludes with the metamorphosis of the widows into the three witches from Müller's rendering of *Macbeth* and a pseudo-recording of Brecht's voice reciting a radically revised version of his poem "Ich benötige keinen Grabstein" to complete the series of inversions of the texts and traditions of Brechtian theater.

A reckoning of and with *Die Maßnahme* begins with the title "Massnahme 1956." It is a small point in relation to the rest of scene, but what is already at work in this tiny portion of the text is indicative of the whole, which begins, as Aristotle says of any well-constructed action (also "plot" or "story"), not "just anywhere," but rather with a decisive cut.³ With its parallel, yet interwoven discussions marked by several crucial caesuras and culminating in the replay of an individual death, the scene is structured as a compressed version of *Die Maßnahme's* discussions and demonstrations leading up to the agitators' performance for the Control Chorus of the execution of the Young Comrade. "Massnahme 1956," which refers both to the title of Brecht's famous *Lehrstück* and to the year of Brecht's death, thus incorporates a double pun on the noun "Maßnahme," as the measures taken, and the noun-verb compound "Maß nehmen," as the taking of measurements. This example of non-dialogic antanaclasis—in the sense of a linguistic bending or breaking back against—marks the beginning of an intensive engagement with reflexivity that unsettles as much as it underscores the notion of revolutionary theater.

It is important, however, to remember that Müller's title is "Massnahme 1956" and not "*Die Maßnahme 1956*."⁴ The lack of a definite article, or indeed of any article, illustrates the contingency of the connection between the two texts. As written, "Massnahme 1956" is remarkably ambivalent in its specificity, for in contrast to the unique significance of the Young Comrade's execution, that is to *the* measure to which Brecht's

title refers,⁵ Müller's revision suggests that what is at stake in his scene is simply one measure taken among many, number one thousand nine hundred and fifty-six to be precise. Numerically at least, the singularity of this "Massnahme" does not correspond to an exclusivity that renders it unique, or for that matter, original.⁶ Instead, the emphasis is on its presence in a series, and even as a historical reference to a specific year, it becomes subject to a disappearance, though in disappearing it leaves traces in what precedes and follows it. To complicate matters further, it is not exactly clear who is taking what measures in Müller's scene or even whether there are any measures taken at all. In the discussions that precede the entrance of the coffin, both sets of debaters could be said to take measures (in the sense of decisive action) of self-preservation, but they do so by avoiding action and resisting change—the widows will not help Harich, the apprentices will not alter Brecht's text—which leads to the paradox of taking measures by taking no measures. Appropriately then, the coffin itself is measured (in the sense of establishing spatial limits) not by measuring its surfaces with a standard ruler, but by attempting to fill its emptiness with the body of someone who is filling in for the absent Brecht, who is himself doubly absent (recalling the double pun of the title) because he is dead.

This unstable linguistic relationship, which nevertheless does not negate the reference that "Massnahme 1956" makes to *Die Maßnahme*, would seem to be reinforced by the *Lehrstück's* absence from the list of Brecht's plays referred to directly or indirectly by the characters in Müller's scene. Each of these plays—*Mann ist Mann*, *Leben des Galilei*, and *Coriolan*—stems from one of the periods in Brecht's Berlin-centered career that surround his work on the teaching plays and help establish their dramatic and historical limits.⁷ Interestingly, much of what these diverse works have in common is concentrated in their radical interrogation of the position of the individual as subject and the question of that subject's replaceability, particularly in moments of social crisis. It is here that they intersect with *Lehrstück*-themes in general and *Die Maßnahme's* problematization of the Young Comrade's divided loyalties and identities in particular, rendering Müller's title a less tenuous reference to Brecht's most radical form of theater than it might otherwise seem. Furthermore, the clear echo of *Die Maßnahme* in the title "Massnahme 1956" makes its absence from the list of plays in the scene's dialogue all the more conspicuous. It recalls the emphatic absence of the Young Comrade from Brecht's teaching play, which is in turn reflected in the absence of Brecht in Müller's scene.

The ambivalence of a number of the formal references that Müller's scene makes to Brecht's play also contributes to the flexibility of the textual relationship. To begin with, "Massnahme 1956" uses the names of major public figures and a readily identifiable public institution, a famous theater, as its subject matter. Though this is a major departure from the reduced setting and fable typical of the *Lehrstück*, it proves to be a qualified one, for proper names here serve primarily to mark different interested positions in relation to the institution—Brecht's theater as an organization, a set of traditional gestures, and a collection of texts—rather than suggest a significant

individual psychology. Roles are also not exchanged in "Massnahme 1956," and the strict separation of the audience from the stage is reintroduced and even emphasized by the traces of historicity that appear in the scene. Finally, the scene preserves only a remnant of *Die Maßnahme*'s extensive interplay between individual performers and a chorus: the widows comment on but do not interact with the rehearsal, which they cannot even see; the apprentices argue amongst themselves about what they are rehearsing and are not aware of their audience(s); and the execution, such as it is, is carried out on stage by the widows, not replayed by performers drawn from a chorus of onlookers.

These deviations from the form of *Die Maßnahme* suggest the influence of Epic Theater, the usual term for Brecht's most canonical works, including *Leben des Galilei*, which Müller's scene quotes at length. Epic Theater shares the teaching plays' concern with rationality, process, and narration, but presents more detailed accounts of time, place, and individual identity for consideration by an audience that participates solely as an observer rather than as a performer. Far from being an innocuous acknowledgment of the close relationship between Epic Theater and the *Lehrstück*, this subversion of one form of Brechtian theater by another in Müller's scene highlights the canonical, or institutional, peculiarities of both. That, in turn, exposes a serious difficulty with any revolutionary aspirations for either, for it is the business of an institution to secure its own permanence, not to challenge the foundations of the order within which it establishes its legitimacy. Under such circumstances, at least for the figures in "Massnahme 1956," social learning does not occur, revolutionary theater persists only as a reactionary institution both on and off stage, and the politics of pragmatism govern performance. The audience, beyond mere exclusion from participation in Müller's scene, is presented with a series of pointedly undramatic discussions ending in accommodations of circumstance.

In orienting his own work on *Die Maßnahme*, Müller also engages with the play's interest in teaching and other forms of violence as social and theatrical problems. In Brecht's *Lehrstück*, four communist agitators return from China in order to report their execution of the Young Comrade who repeatedly jeopardized the group's propaganda efforts with conspicuous acts of individual sympathy that forced them all to flee the authorities. The agitators interrupt the Control Chorus to demand its judgment, and the chorus replies with a demand of its own—"Stellt dar, wie es geschah und warum, und ihr werdet hören unser Urteil"⁸—thus obliging the four to replay the series of situations that led and lead to the measures taken. In the earliest of these episodes, the agitators describe their task in China as one in which they secretly spread "die Schriften der Klassiker," "den Unwissenden Belehrung über ihre Lage,"⁹ and "Wissen für die Unwissenden."¹⁰ However, the play contains very few identifiably Marxist references of any sort, and "die Schriften der Klassiker" are treated as a necessary pretext—literally, since their role is not as texts that disseminate information but as objects used as a collectivizing tool—for developing *Wissen* as a critical awareness of one's circumstances and position in a brutal but sustainable social system.

According to Brecht, *Die Maßnahme* and the other *Lehrstücke* are “Stücke, die für die Darstellenden lehrhaft sind. Sie benötigen so kein Publikum.”¹¹ In theory at least, this becomes possible when the dramatic text of the teaching play serves as the basis for a group of people to work through, though not necessarily solve, the dilemmas it poses by discussion and the trading of roles. Political and theatrical problems are thus confronted as fundamentally social matters.

In Müller’s scene, however, it is precisely this productive social ground that is denied in the rigorous adherence to prescribed positions. The audience and the performers are not identical and do not interact, and although discussion in the sense of a voicing of different perspectives does occur in “*Massnahme 1956*”—in fact, the entire scene amounts to nothing else—effective negotiation is rendered impossible by the stubbornly fixed positions of individuals and groups in relation to each other. Symptoms of this immobility can be seen, for instance, in the pattern of the widows’ critique of the behavior of Brecht and Harich, later only of Brecht: whenever the debate moves away from one or the other problematic individual and toward the social issues surrounding the disturbances they cause, someone always turns the conversation back into a personal criticism, and no social ground is gained.

This “hang-up” coincides with a general rejection of the individual as a basis for constructing the social and a privileging instead of the institution—from state bureaucracy to the fixed interpretation of a text—as an external and thus more efficient and durable organizing principle. “Wir retten das Theater oder ihn,” concludes Hauptmann, “Der Abgrund ist der gleiche Mann ist Mann / Gefängnis oder Sarg.”¹² Use of the third-person singular masculine pronoun here serves as it does throughout the first part of the scene to blur the linguistic distinction between Brecht and Harich, for both are public critics—Harich of the state, Brecht of the people—whose outspokenness threatens the position of the Berliner Ensemble as a viable institution in the GDR. Brutal decisions such as the one to save the theater at all costs, including at the cost of individual lives to prison or the grave (names and ideas may persist as institutions), are made on the basis of a socially stagnant pragmatism, the limited and limiting common ground of otherwise disparate interests forced to coexist in a predetermined political (and here of course also theatrical) environment.

Consistent with the problem of institutional structures overwhelming social relations among individuals, which can be read as a deliberate perversion of Brecht’s Marxian thesis that in Epic Theater “das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken,”¹³ the decidedly muted central action of “*Massnahme 1956*” occurs roughly two-thirds of the way through the scene and only after two separate yet intertwined debates about knowledge and power in human society predetermine its course. These discussions recall the trial format of *Die Maßnahme*, at least insofar as the three Brecht widows critique a rehearsal of *Coriolan*, but this rehearsal reiterates their own problems from what is literally an *anderer Schauplatz*, recalling Freud’s work on the unconscious. The problem with

the unconscious, however, is precisely that it is not concrete, that it cannot be directly engaged but can only be detected in the disturbances it causes at its extremities. In language these disturbances emerge in the idiosyncrasies that reveal a slippage between what is said and what is intended, but if the task of analyzing such a text requires rigorous adherence to it, Müller's scene shows that this rigor is not enough to guarantee that the analysis actually takes place. The widows focus on the apprentices rather than on the text and leave the analysis to take place on the same stage from which it emerges, which eliminates any possibility of critical distance. The *Coriolan* rehearsal, which is really an interruption of the rehearsal, consists of a debate between directors Palitzsch and Wekwerth about whether to stage Brecht's adaptation of the Shakespearean tragedy of a proud Roman general who loved his city but hated its people as if the play were an immediately relevant "Zeitstück" or a more general "Parabel." In the course of their argument about what proletarians ("die Plebejer," Wekwerth insists¹⁴) are really like, Palitzsch recites the speech of the Little Monk from Brecht's *Galilei* in which that character uses the example of his own parents—poor, overworked, uneducated, and devoutly Catholic peasants—to question what good it does to tell those who can do nothing about their situation just how bad their condition really is. Wekwerth immediately rejects this as a betrayal of reason, yet paradoxically, he is the one successfully fighting to render *Coriolan* innocuously Roman rather than dangerously suggestive of Stalin and the GDR. In any case, both Palitzsch and Wekwerth fail to approach Brecht's text on its own terms and insist instead on interpreting it as an expression of their own views.

The widows' reaction to this exchange sets the stage for the actual *Maßnahme* that follows. Responding to Weigel's complaint that "die grünen Jungen" (Palitzsch and Wekwerth) know nothing, Hauptmann dryly asserts,

Horaz ist tot. Er hat mit Gold hantiert
Oder mit Marmor, von Sklaven geschleppt
Wir arbeiten, er hats gewusst, mit Scheisse
Und Sklaven immer noch für den Transport.¹⁵

There are multiple reasons to find this comment troublesome, for the clues to reading it either literally or metaphorically constantly interrupt one another. For example, one may agree that the Roman poet had excellent material for his works (or else literally plied gold and marble as a sponsored poet), though now his person and even his language are in one way or another "dead." However, one may of course also interpret this as a reference to Brecht, a great reader of Horace whose life also coincided with a number of extraordinary circumstances (including sponsorship) that fed his literary talents and who is also dead. Either way, Hauptmann asserts that the poet's successors work in the same repressive social conditions with grotesquely devalorized material. It is therefore particularly interesting that she acknowledges a repetition at work here that she had denied earlier in the scene¹⁶ and which now recalls Marx's famous correction of Hegel at

the beginning of *Der achtzehnte Brumaire*—that tragedy is followed by farce when major historical people and events are repeated. Republican, imperial and shattered Rome is followed by Weimar, Nazi and divided Germany; Horace, the dissident soldier and civil servant, is followed by Brecht, the somewhat sickly wartime medical orderly and long-term exile, who is followed in turn by his widows and apprentices, who are followed by Heiner Müller; Brecht's experiments in theater are followed by the institution of the Berliner Ensemble in its GDR and FRG incarnations; *Die Maßnahme* is followed by "Massnahme 1956." Regardless of whether one considers any of this tragic in a classical sense, patterns of diminishing grandeur and increasing absurdity clearly emerge in what is repeated.

As a case in point, Müller replaces the execution episode in *Die Maßnahme* with the interruption of the widows by the arrival of Fritz Cremer, a sculptor or more precisely a *Bildhauer*, who had been assigned the task of creating Brecht's steel coffin. The *Bild* that is also a coffin designed to contain the body of Bertolt Brecht recalls the Benjaminian figure of *Bild- und Leibraum*, which shares its defining qualities of "Witz, Beschimpfung und Mißverständnis" with Heiner Müller's theater, as Rainer Nägele has shown.¹⁷ In "Massnahme 1956," however, the *Bild* that should constitute itself as a *Sprachbild* is, like Freud's *anderer Schauplatz*, improbably yet disturbingly concretized, while "der Leib, an dem alle Bilder sich orientieren," and which is "ein sprechender, gesprochen und beschrifteter"¹⁸ is conspicuously absent. Taking the joke within the repetition one step further, the *Bildhauer* mimics *Die Maßnahme's* four agitators in demanding a judgment from the widows, but what is at stake is not the rightness of his actions to dispose of Brecht, but rather the accuracy of his dimensions in doing so because he has forgotten to measure the body. Weigel's pragmatic response to this embarrassing rather than life-threatening problem is to order one of the workers accompanying the sculptor to become a substitute corpse, and though he complies, he is not exactly "Ja sagend zur Revolutionierung der Welt."¹⁹ With the words "Jetzt heisst vergessen, was du ihnen wert warst / Dem oder jenem, Dichter. Der Tod zahlt bar,"²⁰ the worker climbs back out of the coffin. This act would appear to reject the *Einverständnis* of the Young Comrade, though it recalls the "nein" of *Der Neinsager*, Brecht's complement to the two versions of *Der Jasager*, which *Die Maßnahme* continues and recasts.

In writing the post-Brecht Berliner Ensemble into a kind of inverted *Lehrstück*, Müller sets a theater he once referred to as "nur noch eine Grabstätte"²¹ in opposition to its own revolutionary and pedagogical ambitions, but this is not the equivalent of a rejection of Brecht's plays and theater. Indeed, the end of "Massnahme 1956" involves a variation on Brecht's late observation that in *Die Maßnahme*, only the actor playing the Young Comrade can learn anything and then only by also singing in the chorus and playing one of the four agitators.²² Following the measurement of the coffin, Kilian's unhistorical suicide, and a speech by the Brecht widows who have metamorphosed into the *Macbeth* witches, it is Brecht himself who has the last word, or rather not, for the voice reciting "Ich benötige

keinen Grabstein" at the end of the scene is not Brecht, but a simulation of his voice; and the words are not actually Brecht's, but Müller's. The original poem written by the playwright and poet Bertolt Brecht is as follows:

Ich benötige keinen Grabstein, aber
Wenn ihr einen für mich benötigt
Wünschte ich es stünde darauf:
Er hat Vorschläge gemacht. Wir
Haben sie angenommen.
Durch eine solche Inschrift wären
Wir alle geehrt.²³

There is a peculiar self-confidence underlying the assertion of voluntary self-effacement in this poem that does not carry over into "Massnahme 1956." Here, the thoroughly unstable "ich" of Heiner Müller's text concludes:

Aber von mir werden sie sagen Er
Hat Vorschläge gemacht Wir haben sie
Nicht angenommen Warum sollten wir
Und das soll stehen auf meinem Grabstein und
Die Vögel sollen darauf scheissen und
Das Gras soll wachsen über meinen Namen
Der auf dem Grabstein steht Vergessen sein
Will ich von allen eine Spur im Sand.²⁴

For all its deviations, this is not a complete reversal of the original poem and its endorsement of a monument to the continuation of one man's suggestions, for although the insistence here on being forgotten is quite serious, the "ich" of the new poem does not claim to want to be forgotten *like* a trace in the sand. Rather, the "ich" that wants to be forgotten grammatically equates itself with a trace in the sand, that is with something that persists by radically altering its form, for even when such a trace is erased by wind, water, grass, or some other influence in the phenomenal world, it nevertheless continues in the infinitesimal changes it has wrought in that which performs the obliteration. In desiring to be forgotten, the "ich" of the final poem opens itself to persistence not in the fragile singularity of its person, but in the ever-changing consequences of its erasure, including perhaps a return of its suggestions.

The radical undermining of textual and theatrical tradition, particularly in relation to German culture and history, is nothing new to Heiner Müller's works. Many theater critics have more or less irritably pointed this out, including the one who wrote of the theatrical premiere of *Germania 3* that "die komplizierter gewordene Welt...ist mit Müllerschen Schreckbildern nicht mehr zu provozieren. Der Nachkrieg ist vorbei."²⁵ This, though, may be precisely the point. Although "Massnahme 1956" critiques the limitations of the Brechtian *Lehrstück* in the tradition of Müller's *Der Horatier*, *Philoktet*, and *Mauser*, the scene's consistent emphasis on

the brutality and bankruptcy of institutionalization at any level, together with its extreme engagement with reflexivity and repetition, suggests that something else is at stake. What is potentially happening in all of *Germania 3*, and especially in “*Massnahme 1956*,” is an undermining of tradition that provokes because it no longer shocks in the prescribed way. If so, it is subversive because in handing the public what it both expected and expected to criticize in Müller’s work, the text turns its farcical (that is, both shocking and absurd) treatment of a particular theatrical institution back on the public itself. There is a similar gesture in “*Massnahme 1956*” following the measures taken to monumentalize Brecht: “*Ich verbanne euch!*” announces the voice of Coriolan from the unseen rehearsal immediately after Weigel declares that the coffin fits. It continues:

...Diese Stadt
Verachtend, euretwegen, die ihr sie
Bewohnt, ich schreib sie ab. Es gibt
Noch eine Welt woanders...²⁶

The institutionalization of a name that is simultaneously a disposal of the individual is met here with a text that accepts these conditions only to drive them to an extreme reversal. It is, then, in a very particular sense—one that ultimately reaffirms *Die Maßnahme* in a different context—that “*Massnahme 1956*” needs no audience.

There seems to be an enormous and deadly serious joke at work in “*Massnahme 1956*.” To return briefly to *Der achtzehnte Brumaire*, farce happens in the course of history when the ghosts of the past that provide a necessary point of orientation in one situation are unnecessarily and thus inappropriately and even absurdly called upon in a later situation in hopes of exploiting the successes of the former. Although it is often laughable, farce is not particularly comic, for it depends on a shock that allows the absurd to enter violently into play. If Müller’s theater is one that “*das epische Theater zu dessen radikalen Konsequenzen zwingt*,”²⁷ this would place it in a similar relationship to Epic Theater that Marx says farce holds in relation to tragedy. Müller himself often characterized the *Lehrstücke* as having a “*Tragödienstruktur*,” which would place his own critical engagement with this form of theater in a position that is at least open to the possibility of being farce, although plays like *Philoktet* and *Mauser* are rarely read as such despite their prominent use of absurd and grotesque elements. Müller also wrote that “*im Drama seit Shakespeare steckte die Farce im Bauch der Tragödie, mit dem Bankrott der sozialistischen Alternative geht die Ära Shakespeares zu Ende, und im Bauch der Farce lauern die Tragödien*.”²⁸ In the extremity of its repetitions, “*Massnahme 1956*” engages not only with the theater of Bertolt Brecht, but also with that of Heiner Müller, and in doing so opens up a space where such a claim may be tested.

Notes

¹ Readers familiar with Müller's text will note that I do not investigate the political implications of Stalin and Stalinism that Müller included as a critique both of Brecht and certain of his interpreters. The importance of a Stalin-like presence brutally and pragmatically pursuing institutional survival in the name of revolution in this scene offers much ground for research and would serve well as the focus of a lengthy analysis. In this short study, however, I have chosen to concentrate on a number of formal affinities between Müller's scene and Brecht's teaching play because they are also telling, though easily overshadowed by other concerns. For readings that do engage directly, though not exclusively, with Stalin and Stalinism in "Massnahme 1956," see Norbert Otto Eke, "Epilog: Germania 3 Gespenster am Toten Mann," in Norbert Otto Eke, *Heiner Müller* (Stuttgart: Reclam, 1999), pp. 248-68 and Nikolaus Müller-Schöll, "Ersetzbarkeit," in Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des "konstruktiven Defaitismus"* (Frankfurt a. M.: Stroemfeld /Nexus, 2002), p. 475-500.

² Karl Marx, "Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon," in Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, vol. 8 (Berlin: Dietz, 1960), pp.111-207, here p. 115.

³ Aristotle, *On Poetics*, trans. Seth Bernardete and Michael Davis (South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2002), p. 24. This reference to Aristotle's treatise on poetics, with its focus on tragedy, is tongue-in-cheek only insofar as Brecht's work is sometimes characterized as strictly anti-Aristotelian. Brecht's resistance to catharsis and radicalization of mimesis demonstrate his indebtedness, however negatively expressed, both to ancient Greek theater and to its later interpreters from the Elizabethans onward. Furthermore, his privileging of the *Fabel*, or plot, throughout his writings serves as a distinctly positive reminder of this relationship. The ambivalence that arises from the persistent recurrence of texts and practices in new contexts and circumstances is, of course, a key element at work in *Die Maßnahme* and "Massnahme 1956," and any attempt at revolutionary theater in the West always already includes the problem of returning to Aristotle.

⁴ Müller recounts the anecdote about measuring Brecht's coffin that anchors this scene in his autobiography *Krieg ohne Schlacht*, which preceded the publication of *Germania 3* by four years. There, however, the incident is indeed referred to as "Die Maßnahme 1956," a construction that uses grammar and punctuation to underscore the connection to Brecht's text. That anecdote includes none of the material which constitutes the first part of "Massnahme 1956" and does much of the work of destabilizing the reference in *Germania 3*. See Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht: Ein Leben in zwei Diktaturen*, 2. ed. (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994), p. 231.

⁵ One might argue that even in Brecht's teaching play, *Maßnahme* signifies more than the execution of the Young Comrade. Nevertheless, the explicit use of this word by the Control Chorus to describe the agitators' decision assigns it a specificity that "Massnahme 1956" resists by maintaining a greater linguistic distance between the title and the text. The closest any character in Müller's scene comes to saying "Massnahme" is near the end when the sculptor explains, "ich habe vergessen, masszunehmen." See Heiner Müller, *Werke*, ed. Frank Hörnigk (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000-), vol. 5, p. 285; subsequent references to this edition will be cited as *Werke* volume:page number.

⁶ This essentially reverses a thematic emphasis in Brecht's teaching plays, for as Astrid Oesmann has noted, "the teaching plays stage theatre as a forum for experience...lived by participants rather than inherited from previous generations: the first flight across the Atlantic in *Der Flug der Lindberghs* (*Lindbergh's Flight*), the first transgression of a custom in *Der Neinsager* (*He Said No*), and the first demonstration of revolutionary murder in *Die Maßnahme* (*The Measures Taken*)." See Astrid Oesmann, *Staging History: Brecht's Social Concepts of Ideology* (Albany: SUNY Press, 2005), p. 134.

Here too, however, it is necessary to point out that the teaching plays' focus on the singularity of first experiences is an attempt to reject rather than deny a past

characterized by material or social disaster, which destabilizes any notion of an absolute beginning. Oesmann develops this point with reference to Walter Benjamin's essay "Erfahrung und Armut," in which Benjamin considers the positive potential of a new type of barbarism that emerges from the poverty of experience, particularly that which followed World War I.

⁷ The three plays are "Berlin-centered" in the sense that Brecht was either based in Berlin during his work on them, as in the case of *Mann ist Mann* and *Coriolan*, or writing in response to his exile from the city and its theaters, as in the case of *Leben des Galilei*. Müller claimed that it was the "Konfrontation mit Berlin, mit der Großstadt" which drove Brecht to become "scharf und schnell," that is to recognize and develop a technical standard that reached its highpoint in the *Fatzer* fragments and *Die Maßnahme*. See Müller, *Krieg ohne Schlacht*, pp. 225-26.

⁸ Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (BFA), ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau, Suhrkamp, 1988-2000), vol. 3, p. 75; subsequent references to this edition will be cited as BFA volume: page number.

⁹ *Ibid*, 3:76.

¹⁰ *Ibid*, 3:79.

¹¹ *Ibid*, 23:418.

¹² *Werke* 5:279.

¹³ BFA 24:85.

¹⁴ *Werke* 5:280.

¹⁵ *Ibid*, 5:284.

¹⁶ "Man steigt nicht zweimal in den gleichen Fluss / Man zieht die Mütze nicht zweimal vor Panzern." *Ibid*, 5:280.

¹⁷ Rainer Nägele, "Heiner Müller. Theater als Bild- und Leibraum." *MLN* 120:3 (April 2005), pp. 604-19, here p. 607.

¹⁸ *Ibid*, p. 604.

¹⁹ BFA 3:97.

²⁰ *Werke* 5:286.

²¹ Müller, *Krieg ohne Schlacht*, p. 227.

²² BFA 23:418.

²³ *Ibid*, 14:191-92.

²⁴ *Werke* 5:288.

²⁵ Christian Gampert, "Der Nachkrieg ist vorbei." *Freitag* (Berlin), 31 May 1996.

²⁶ *Werke* 5:287.

²⁷ Nägele, p. 607.

²⁸ Müller, *Krieg ohne Schlacht*, p. 344.

Überlegungen zur Katastrophenverhütung: Der Tod und das Mythem

Lesegewohnheiten bringen Texte zum Erstarren. Die Kritik schaut in die Zukunft. Neu lesen geht nur über eine Selbstdistanzierung, die jedoch der Kern der Brechtschen Ästhetik bleibt, die sich dabei erneuert. Wenn man bekannte Interpretationen mit anderen Lesarten konfrontiert, dann begreift man, wie alles Erzählte, sowohl geschichtlich, als auch mythisch, literarisch, dramatisch, oder theoretisch aus verdrängten Fabeln gespeist wird: von einem heimlichen Begehren entworfen, durch Ideologie getarnt, in Unkenntnis übergreifender Formzwänge entstanden und von der Zeit bedingt, verändert und bloßgestellt. In diesen Texten deckt "ein unbekanntes und unausgesprochenes Etwas" (Pinter) Unbewußtes auf, das über Jahrhunderte in den Mythen verschiedenen Kulturen erkennbar wird. In solchen Gemeinsamkeiten erleben wir sonst nicht zugegebene Identifizierungen, aber auch ein verdrängtes Bedürfnis, sich zu wehren. Dadurch läßt sich das, was einmal bedeutsam war aber nicht länger wirkt, von alledem trennen, was auch zukünftig wirksam sein kann.

Texts congeal within interpretive and disciplinary conventions. Criticism's concern is the future. Re-reading is impossible without self-distancing, the crux of Brecht's aesthetic that thereby rejuvenates itself. Confronting familiar with other readings, we see how every narrative, whether historical, mythical, literary, dramatic, or theoretical, has an unknown or inadmissible plot: projected by desire; disguised by ideology; scripted in ignorance; controlled, changed, and revealed by time. Confronting "a thing unknown and unspoken" (Pinter) uncovers an unconscious evident in the mythemes that operate across cultures and centuries. They reveal inadmissible identifications, or a repressed desire to resist them. We thereby separate what is dead and done from whatever has future potential.

Catastrophe Avoidance Theory: Death and the Mytheme

Antony Tatlow

There is the International Brecht Society, thank goodness, and then there is the rest of the world, unfortunately. Our problem is bringing them together, since Brecht is still fixed in formaldehyde when, for example, a documentary, affecting omniscience, can be dismissed for its "heavy-handed Brechtian baring of the device."¹ Re-reading is rare, and mostly explores the pre- or implicitly apolitical. I am interested in the para-political. My title has a transformative potential. Omniscience is not on the agenda.

The signifier "Brecht," I assume, alludes to texts, less the person whose last words—"Laßt mich in Ruhe"—contradicted, *non plus ultra*, the instruction that his doctor thrust a knife through his heart to ensure death really was terminal.² Metaphorically a stake, for some this grizzly mise-en-scène counts among the most revealing productions of their Transylvanian monster.³ "Mais où sont les neiges d'antan?"

Encouraging a personal psychoanalysis, which illuminates some poetic texts, such readings seldom move beyond private lives. Yet the unconscious, defamiliarizer *par excellence*, eludes reduction to a particular psychoanalytic theory.

Death pervades the texts, though not so often as the one unavoidable existential fact, *unlike* taxes, which everyone faces. At times Brecht may have been preoccupied, even obsessed, with it, but never as a passage to any monotheist paradise or as a Romantic sublime, though obsession can signify a desire for what has been displaced.

Schubert set to music *Der Tod und das Mädchen* by Matthias Claudius, whose gentle Freund Hain comforts a generation not yet "half in love with easeful death." He used its solemn introduction in the slow movement of his Dmi String Quartet No. 14, known as *Death and the Maiden*. Beckett took the melody as accompaniment in the television version of Jack MacGowran's extraordinary performance of a collation of his texts, *Beginning to End*, and participated in its playing. There are intriguing analogies in Brecht's and Beckett's writing in respect of death and the imagination.

Criticism mostly adjusts texts to some paradigm, instead of testing it against them. As readers and teachers, we know how engrained is the assumption that Brecht's "normative" aesthetic itself supplies the paradigm for reading those texts, a supposition that eventually led to their rejection.

Texts need dis- and relocating. They congeal within interpretive and disciplinary conventions. Re-reading is impossible without self-distancing, which is most difficult of all, but is surely the crux of Brecht's aesthetic that thereby rejuvenates itself. Reading always encounters the unknown. I call this activity "textual anthropology."

Brecht's proposed Diderot Society, a model for the *International Brecht Society*, was to study the place of the arts in the modern world. Caught up in what both Malinowski and Pound called the "romance" of scholarship, it is easy to forget its social marginality and how the media mould consciousness because they dominate communication. Indulging contemporary paranoia, the topical American polit-thriller, *24*, or the accomplished French crime series, *Spiral*, shape the public imagination. Truly original and critical work, by Peter Watkins, for example, scarcely ever appears on television. He sought a real interchange between medium and audience, very much in the spirit of Brecht. We never experience it. Ingmar Bergman called his film on Edvard Munch "a work of genius." Swedish television banned it; other cultures ignore him.

Yet "interventionary thought" is more necessary than ever. Günter Grass recently told PEN that, even if they are less ready than historians to acquiesce in the finality of events, writers are still strippers of corpses (Leichenfledderer). They appear after the battle.⁴ Harold Pinter served as his counterexample.

Wrapped in a rug, Pinter delivered his Nobel acceptance speech from a wheelchair.⁵ The result of throat cancer, a slightly hoarse voice strengthened as he spoke. Describing the ethos of his writing, he shamed named politicians with wit and sarcasm in a tour-de-force, both political event and compelling performance, under-reported by the media. Printed only in *The Guardian*, the BBC barely mentioned it.⁶ Did more than a tiny circle of academics and journalists in the USA hear anything about it? Was it broadcast into the Federal Republic? Unwelcome interventions in the public sphere, even on this level of recognition, are counteracted by those who control it.⁷

Here are two remarks by Pinter, and the second is as Brechtian as the first: "Politicians use language like 'Freedom and Democracy' when they mean 'Death and Destruction'; and "below the spoken word" lies "a thing unknown and unspoken."⁸ The first topic is well explored, the second less so, although it also offers thought an interventionary dimension.

In its Brecht Centennial issue, *Theater Heute* asked, somewhat curiously: "100 oder tot?" A rebirth of this writer certainly involves the death of the critic who simply reproduces, or traduces, him. A metaphor, which recurred during the centennial, that of the "ghost," suggests concealments with interpretive consequences.⁹

Yet we cannot revert to any *status quo ante*. Remembering the past has an honourable role in education. Criticism, however, is concerned with the future. And the future is another country too. If we cannot re-read, that is either because we have lost interest, or because the work cannot sustain such re-reading. Either way, something has come to a halt. This is less easy to see in ourselves than in others.

"The help of socialism in overcoming the fear of death": this title prefaced a reading of "Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité" (BFA 15, 300) in the 1977 *Brecht-Jahrbuch*. It argued that Brecht faced his own

death with an equanimity, which was then finally possible: "Wer seinen sozialen Auftrag erfüllt hat, kann froh auf die Zukunft blicken."¹⁰ That he sought out the shallowest crossing of the river, as a passage, *Über den Tod*, in *Me-ti* puts it (BFA 18,136), is understandable. For the critic, however, the poem answers the shorter "Dauerter wir unendlich" (BFA 15, 294). Yet suppressing the evident contradiction between them reveals a critical and political desire. If, for argument's sake, this suppression was imaginable in 1977, it is not today. What has died is a critical construct. There are livelier Brechts.

They were not evident in Peter Zadek's 2003 production of *Mother Courage* in the Deutsches Theater. Without trying to actualize the performance (and one recalls attempts with jet fighters as props or Kalashnikovs), he sought to free the figures from the dramaturgy's abstractions: "Das ist ja nicht ganz einfach, daß man den Text nicht als Serie von dogmatischen Behauptungen hört, die man alle schon vorher weiß"; "Die Abstraktion des Stücks kann man nur durch die Realität der Figuren abbauen."¹¹ But the text does not "abstract," no more than the figures are themselves "real." The "reality" of such figures is another abstraction.

Without realizing the text's potential, there was only a concern with words on its surface. Brecht once described the peasant woman's alarm in the face of death, performed by foregrounding the ritual gestures which repress her terror (BFA 25, 233). What matters, accessing deeper levels of fear, is not immediately visible and indeed lies "below the spoken word."¹² That "thing unknown and unspoken" is also unconscious. An "unconscious" in the text is not abstract. Its meaning has to be established. The danger is that both actors and production will confuse the "reality" of the figures with a realist style focussed on the surface of the unfolding moment, as if that were ever enough.

There is, admittedly, a fine and difficult line between a "realism," which allows the characters to speak for themselves, and a style that opens the mind to what is unseen and still unknown. In Western theater this often turns into a conflict between over- and underplaying. But that is the space of alienation, where Brecht's theater operates. Less professionally competent productions have provoked opposition to their abstract, "monologic" assumptions, widely equated with the intention of Brecht's theater. This critically constructed Brecht, not the potential of the play, is dead and done.

Far better was Claus Peymann's 2003 *Berliner Ensemble* production of *The Mother*. Its political moment may seem exhausted, but was revived by a rare combination of imaginative staging and a canny re-historicizing through a montage with words of Rosa Luxemburg. The play's early 1930s politics, which uses defamiliarizing Russian plot material, accompanied by some of Eisler's ravishingly clever and moving music, was intertwined with the evocation of another, possible, different, democratic, social politics, that had been murdered at birth. This brought the play right into the present, not of course into the present day, but into a past whose future had been aborted,

and whose presence is still palpable for a contemporary Berlin audience. Peymann released the play from a stereotype, bringing it to imaginative life. My verdict: nowhere near dead.

The Stalinist Brecht, a product of Cold War paranoia, incapable of a balanced assessment of the evidence, is dead as a dodo.¹³ What of the anti-Semite and the macho-Marxist? Such moral deaths have not been fully refuted. Anathema to scholars, on account of its deficiencies and polemical rant, the *effect* of one book is undeniable. Astutely aligned with a more general critique of gender politics, it unmasks BB as the Blue Beard of modern literature and insinuates anti-Semitism.

I met Arnold Wesker, who is Jewish. He had reviewed that book, “utterly persuaded” by its contents. A lively conversation ensued. I sent him my fuller response, which *Communications from the International Brecht Society* did not publish, perhaps fearing a lawsuit. Wesker replied (my narrative needs this, so forgive me) that it was “impressive—so well and clearly written.” But he then mentioned another quotation, used as a chapter heading: “Why can’t the Jews be got out of the way? [...] The spit gives out before the Jews do.” What could one say about that?

In reply, I described a typical distortion. Selective quotation implies an untenable conclusion. The full Diary entry for 26.02.1921 (BFA 26, 178) says that violence accomplishes nothing, and spitting is futile. The “problem” must be dealt with by addressing the anxiety that ends in violence and murder, pretty much the opposite of that smear.¹⁴ Wesker replied that he was grateful indeed, and very glad to have such an explanation, and absolutely nothing in this e-mail would be phrased to tempt me “to spend any more time on a man you so obviously despise. (Fuegi, that is!)” The anti-Semite is, transparently, a malicious concoction.

Brecht wanted to realize and change ideas in practice. His project is best served by rethinking its purpose, not by tying texts to supposedly binding presuppositions. The work has been read in the light of “postmodernism,” but intentionality is still derived from theoretical texts, and so an established paradigm is not changed.¹⁵ Instead, some valuations are simply reversed. The late dramatic texts are not reread. Two Brechts are thereby constructed: one anticipates postmodernism, the other is beholden to modernism. This categorical division could be compared with the table that distinguished between epic and dramatic theater (BFA 24, 78f.).¹⁶

The following diagram, suggesting systematicity, is my invention but tabularizes the description of categorical difference:

Postmodernism

performative
 discontinuous experience (*Erlebnis*)
 experiencing the random shocks of life
 theatricalization of experience
 no appeal to the spectator
 without closure
 spectator not inscribed in the work
 collective perception excluded
 negation
 anti-epic
 disruption of perception
 theatricalized representation
 Identity not established
 fable of self-construction
 Lyotard-Brecht
 decentered

Modernism

denotative
 continuous experience (*Erfahrung*)
 experiencing life as a continuity
 coherent plots
 spectator should also resolve contradictions
 closure
 spectator inscribed
 collective perception required
 affirmation
 epic
 mimesis
 narrativized representation
 Identity established
 fable of dialectical contradiction
 Habermas-Brecht
 centered

“Performative” theater fragments the text: “the material is used not to signify but to present; it signals more than it signifies.”¹⁷ Lyotard’s social bond is constituted by language games traversed by terror and the fear of death. Brecht’s early experimental theater, in Lyotard’s understanding of experimentation, has nothing to do with the politically conscious theater of the scientific age, since it constitutes “the subject at the intersection of social (historical) and psychological (transhistorical) forces.”¹⁸ The psychological, which is equated with the transhistorical, plays no part in the later work.

Josette Féral’s concept of theatricality distinguishes between the performative and imaginary, as distinct from the theatrical and symbolic. In this analysis, the second phase of Brecht’s writing, from the didactic plays on, is concerned with the historically specific symbolic, while the first phase incorporates the imaginary, anticipating the postmodern that is illustrated through the work of Pina Bausch. In those first plays, as in postmodern theater, the body is taken apart, whereas it is put together again, if in a highly abstract fashion, in the later work.

Is the macho-Marxist, then, alive or dead? A standard reading of *The Good Person of Szechwan*, equated with the author’s position, is contested.¹⁹ An abstract and narrow construction of the figures—the woman is idealized,

the man not—is held to depend on reductive Marxist presuppositions that pay no attention to the culturally and linguistically constructed subject within patriarchy and the symbolic. The text itself is not discussed, only views about it. Joan Rivière described the masquerade of woman in patriarchy, who must conceal her “male” ambition by “female” coquetry if she wants to be successful.²⁰ Hence the good in the good person exists only in the imaginary of a split subject, itself the product of the symbolic order. Motherhood is not alienated, but simply presupposed. Goodness is naturally female. The man may be rational, decisive and nasty. Such gender-specific attributions are a form of sexism. What more could be expected from the macho Brecht? The sexism of the author is reinforced by the master knowledge of Marxism which subjugates all alternative discourse.

Yet even Brecht remarked that Shen Te is not stereotypically good, nor Shui Ta stereotypically bad, that their disintegration into each other is reasonably well conveyed.²¹ This implies what is evident in the text: that each embodies the other's repressions. This “problematic” division is hence not naturalized, but itself reproduces historical fictions. The play, therefore, figures social character and the social unconscious, and we can then understand why it remains unconscious. In that criticism, “Brecht,” who is taken to task because he sees or misses this or that, has become the fictional figure needed to authenticate a particular interpretation. Speaking with Foucault, the name of the author functions as a device to justify the exclusions that are practiced in his name, and then criticized. But does the text justify this?

The Lacanian critique discerns both a male essentialism with Marxist characteristics and politically correct readings. Yet we could surely say, to cite Lacan, that knowledge only progresses so long as the questions of the hysterical woman prevail over the answers of the master.²² The patriarchal Gods, who embody the symbolic order, force Shen Te into the role of hysteric. So the text closes with a catalogue of questions. That macho-Marxist is a critical construct, focussed by interpretive desire.

Roland Barthes praised Brecht's “social gestus” as “one of the clearest and most intelligent [concepts] that dramatic theory has ever produced.” What mattered was less a particular topic than the attitude revealed through the actor's performance that is separated from a distanced character and situation.²³

He relates this to Diderot's *tableau*, a *découpage*, or cutting out (and, we may say, off), which simultaneously creates a unity (that we may call dubious) in what he terms a “geometric” discourse that offers a doubly arresting perspective on its subject. Such a *tableau* “has something to say (something moral, social) but it also says that it knows how this must be done” (70). We see “the coincidence of the visual and the ideal *découpages*” (71). An ideal meaning is, in Diderot's words, “contained under a single point of view” (71).

This can create a “fetish-object.” Composition and fetishization together produce a “dialectic of desire” (71). Though the Brechtian aesthetic

both fetishizes an ideal (negative) meaning and awakens a desire to elude it, this critique, conducted *within* the performance, needs “a sovereignty of the actor, master of meaning, which is evident in Brecht, since he theorized it under the term ‘distanciation’” (75). This pinpoints a dilemma in Brecht’s “system,” since the movement of this dialectic of desire is predetermined by the strategy of its primary instrument, the alienation effect. The dramaturgic dice appear to be loaded.

Hence Barthes favors fragmented or independent scenes in a loose structure, and dislikes Mother Courage’s opinionated “maxims,” such as: “Whenever you find great virtues, you can be sure that something is going wrong.”²⁴ Prompted by the actor’s distancing, the audience, in this view, is expected to withhold support from such opinions. This dramaturgy then finally suggests, if with novel sophistication, a positive negation of the negation, rather than allowing an open-ended exploration of the dramatic material. The presumed *découpage* here appears too confident, and the “subject,” both topic and figure, too fetishized, too unified and objectified, too lacking the “textual” and musical, anti-determinist, poststructural qualities Barthes was beginning to favor, which undermine a more prescriptive, “structuralist” representation. A similar rhetoric underlies other Brecht criticism.²⁵

Although Brecht shuns an “apologetic discourse,” and offers “no Marxist catechism,”²⁶ Barthes therefore looks to a “post-Brechtian” theater that would be:

marked by the dispersion of the tableau, the pulling to pieces of the “composition,” the setting in movement of the partial organs of the human figure, in short the holding in check of the metaphysical meaning of the work—but then also of its political meaning; or, at least, the carrying over of this meaning towards *another* politics.²⁷

But it is symptomatic, as it is of more straightforward responses to Brecht’s texts, that he misses the resonances in Mother Courage’s remark. He takes it as evidence of an ideal, fetishized, negative meaning in a *découpage* that critiques a morally reprehensible figure, and not as itself challenging, or constituting a different, longer lasting critique. That, in effect, fetishizes Brecht’s discourse. Like Laozi (Lao Tse), probably the immediate, certainly the mediate source, Mother Courage criticizes states that require an excess of virtue from their citizens. If they were properly governed, ordinary virtues would suffice.²⁸

These texts, therefore, already contain those “post-Brechtian” characteristics. To miss this, because they were then too close and the dramaturgy too new, is scarcely surprising, but it affects the relationship between reader and what is read, and inhibits rereading. Tableaux with fixed messages are static. They stop the mind, which is the death of thought. Yet, on the stage, arrestation can also bring the mind to life. In East Asian theater, thought, with the music, then whirls around the figure. Likewise,

when Mother Courage hears the shots that kill her son, she freezes. We need time to grasp this moment's full complexity, because so much is happening at once.

If Barthes supposes, and criticizes, common ground between Brecht and Diderot, Sartre goes further, and farther back. The plays, he says, have something in common with French classical theater and its Aristotelian antecedents and hence, of course by implication, with his own. All show "what we are: victims and accomplices at the same time."²⁹ He finds in Brecht and Racine less distancing through stylization than primarily, though as its consequence, the reverse: a deeper engagement with the performance, reaching beyond the immediate comparison with the figures in *Bajazet*:

On nous montre nos amours, nos jalousies, nos rêves de meurtre et on nous les montre à froid, séparés de nous, inaccessibles et terribles, d'autant plus étrangers que ce sont les nôtres, que nous croyons les gouverner [...] Tels sont aussi les personnages de Brecht [...] et nous nous retrouvons en eux sans que notre stupeur diminue. (90)

Employing the same word again, stupefaction, he suggests that a Brechtian reading helps us to understand how both anthropological and poetic texts are constituted:

L'idéal du théâtre brechtien, ce serait que le public fût comme un groupe d'ethnographes rencontrant tout à coup une peuplade sauvage. S'approchant et se disant soudain, dans la stupeur: ces sauvages, c'est nous. (110)

Encountering these "savages," we come face to face with ourselves. The audience produces and then must question itself, if shocked into an auto-ethnographic experience more complex than either scientific certainty or simple empathy suggest, than either a confidently alienating demonstration encourages or emotional identification allows, since these actually inhibit self-questioning. Without some level of empathy—"that's us"—there will be no compelling impulse to examine the self.

To fulfill its purpose, consternation must turn in upon the self. Both Racine and Brecht probe the unconscious of their culture. Despite its fame, the potential in Brecht's method remained under-recognized. The constraints included perceived authorial intention, criticism responding to ideological correctness or political pressure (both for and against specific conclusions) and, later on, the relatively blunt instrument of permission to perform.

Productions frequently held the character at arm's length, from a position of knowledge, in that visible *découpage*. The opposite response, untroubled empathy, enables the spectator to shed an emotional load and so reinforces, instead of confronting, our repressions. The encounter must compel us to face ourselves. Far more than the observed, alienation should

distance the observer. Moving from stage to audience, it becomes more hazardous, and its outcome less certain. Therein lies its *anthropological* effect. This effect also takes us into other geocultural space and further back in historical time. It brings back to life what some declare dead and buried.

Every narrative, whether historical, mythical, literary, or dramatic, has an unknown or inadmissible plot: projected by desire; disguised by ideology; scripted in ignorance; controlled, changed, and revealed by time. Literature is shaped as myth in history. Brecht's novels also contain a history of unconscious social behavior.

The specificities often obscure an unconscious strategy that shapes telling and apprehension, or writing and reading, whether it is understood as culturally engendered, and experienced maybe as alienatingly different, or explained in terms of encoded personal obsessions. Even though culturally particular, commonalities can be discerned in cultures separated by oceans and by time, and differently affected by change. Compatibility only emerges on a level of abstraction, which narrative specificity seems to preclude. Lévi-Strauss called certain narrative strands *mythemes*.³⁰

La Pensée sauvage establishes codes for discriminating relationships, dispositions between phenomena, and for organizing perceptual space, the correspondences which make imaginative and practical sense of the world. One illustration is that of the Hidatsa Indians on the Missouri, who developed a technique for catching the eagle, lord of the sky and metaphor of their aspirations. They dug a pit, a trap, and lay in it, waiting for the eagle to descend. They were, observes Lévi-Strauss, "both hunter and hunted at the same time."³¹ For him, that exemplifies the binary and triadic patterns, high/low, sky/earth/underworld, which organized totemic thought and tribal life.

Brecht's early plays are an iconographical zoo of animal metaphors. As mythologies of the unconscious, their plots are labyrinthic. Unlike the well-made play, they wind through uncharted psychographic territory. No matter how far the plots seem to take us beyond the Berlin/Bavarian borders, whether into Africa, Tahiti, China or America, the other or exotic is not a geographical but a methodological concept, an ethnography of the imagination, rhetorical exploration, designed to one end: to combat normalization of the actual. Normality was monstrous. It had to be re-invented.

Baal impersonates the bird's prey, in order to consume the light of its skies.³² His descent into materiality reverses the Neoplatonic topography of Brecht's culture. A counter reality undermines the Enlightenment paradigm, drawing on the metaphorical dispositions of totemic thought, which allows you to reconceive all relationships.

Beckett's "The Vulture," said to derive from Goethe's "Harzreise im Winter," is the first poem in the collection *Echo's Bones*, published in 1935.³³ For Esslin, Beckett's poem anticipates "the future argument of Beckett's complete oeuvre."³⁴ Both Brecht and Beckett envisage an overdetermined

response. Baal's both indifferent and passionate struggle between survival and death seems fundamental to Brecht's whole project.

As a circling bird of prey, the "Geier" figures the mind that nourishes itself upon what it is part of, upon death in nature. It metaphorizes the imagination. All three are philosophical poems, acts of exorcism. They probe destiny, focussing loneliness. Identification and internalization are as evident in Beckett's "dragging his hunger through the sky/ of my skull shell of sky and earth" as they are for Baal, who shams death in the form of its prey to catch the swooping bird, and ingest its soaring immortality.³⁵ Baal eats it, after all, "zum Abendmahl," both dinner and Holy Sacrament. Facing this insatiable, immortal mortal force, Brecht and Beckett feed on or materialize the spiritual or sacramental. Both, therefore, elsewhere use the same cyclical poem, *A dog came in the kitchen*: to be killed, resurrected, and done to death again, *ad infinitum*.³⁶ As in *la pensée sauvage*, oppositions entail each other. We have heard of Brecht's insistence on mastering the capacity for suffering: "es ist eine Schmach, nicht glücklich zu sein."³⁷ Beckett's equivalent is: "nothing is funnier than unhappiness."

The signs of myth lie between images and concepts. Mythical thought has much in common with modern art and certainly with Brecht's early plays, though not only these. Their alienating methods are not well explained by the so-called alienation effect. Much that seems strange can be illuminated by *la pensée sauvage*. Like these plays, it engages bewildering multiplicity. Lévi-Strauss discerns rules of transformation.

Where myth and the psychoanalytic coincide, the stories bring conflicts and inhibitions to consciousness. They do not provide solutions, but the form of solutions. They include behavioral patterns and ritual actions, which also structure Brecht's plays, however that came about: forms of engagement, or play, designed to preserve life and delay or banish death, which work through a contradictory logic that appears to provoke the opposite of what it intends. Lévi-Strauss describes ritual play whose purpose is to lose the game. The opponents are connected with death-dealing forces and may on no account be provoked by defeat. Their revenge would be catastrophic. They are, therefore, allowed to win on the playing field, so that one may emerge as victor in the longer game of life. Such *pensée sauvage* structures *In the Jungle of Cities* and otherwise has quite a role in Brecht's work.

Shlink issues an enigmatic challenge to Garga, threatening his existence. Garga must allow him to win the contest, and so goes to prison for three years. By losing, he deflects a greater defeat. And Garga does not go under. He has "read that soft water can take on whole mountains" (BFA 1, 478). And "he" read that in 1920 in the *Daodejing*, a sophisticated illustration of *la pensée sauvage*, focused on *longue durée*, not on immediate effects. This may be how such thinking entered Brecht's work, from the early plays and poetry down to the *Buckow Elegies* (BFA 12, 305-15).

Other mediating figures in the myths recounted by Lévi-Strauss incorporate but do not unify contrasting realms. They are ambiguous,

embodying contradictions, often bisexual or androgynous, with the capacity to change. Often they occur as twins or siblings, as both good and evil. It is fruitless to moralize their behavior. They appear unreliable, switching positions, changing fronts, avoiding difficulties, always ahead of the hand of death. From the perspective of the post-enlightenment individual they are intolerable figures.³⁸ Where do we find them in Brecht? The answer is: everywhere, from Baal through Shen Te/ Shui Ta to Azdak. In the myth of his writing we encounter that chain of tricksters and mediators described in *The Structural Study of Myth*.³⁹ The later plays contain more than enough of this doubleness, an unreliability which irritated cultural bureaucrats and ideologues, because such thinking resists prescriptions.

What about further examples of such thinking that goes against the grain of prevalent expectations and is, therefore, often unrecognized, just as Barthes "misread" *Mother Courage? Terzinen über die Liebe* (BFA 14, 15) conventionally read as regretting the loss of metaphysical solace, is also shaped by such *pensée sauvage*, because it explores life's possibilities through a sequence of seemingly mutually exclusive oppositions which, however, interpenetrate and create each other: crane, cloud, wind, nothing. Instead of regretting the death of transcendence, the poem tests life's limits, dispelling anxiety, in order to recognize, attain, and savor what is possible.⁴⁰

Heiner Müller produced a version of *Untergang des Egoisten Johann Fatzer* in 1987. He must have savored the irony in reworking a text whose central figure, the egoist, is necessary, yet impossible within a collective. The dilemma is transferred from the 1920s into the 1980s.

Fatzer cannot change, so he is killed. But this is, surely, an homology for creating, not for solving, a problem. It brings about the opposite of what is desired. To constrain, or kill, is to repress. Repressing buries and intensifies. To kill is, therefore, to keep alive, and to prolong the problem. The more difficult solution is to preserve and change. Close to the demise of the German Democratic Republic, the resonance is unmistakable.

In some cases of apparent mythemes, with plots for example, there may be direct conduits. The study of so-called "influence" pursues such questions. What always matters, however, is the difference within analogies, and vice versa, something that is at first invisible and goes deeper than superficial similarities. Perhaps we can call them *plot mythemes*. They arise in spite of sources and are often unknown to the writer.

The Caucasian Chalk Circle offers good examples. Prompted by Klabund's dreadful adaptation, and perhaps consulting other versions, Brecht's plot comes closer to Chinese Yüan dynasty drama than he can ever have known. Klabund's judge turns out to be the Emperor who, as Prince, had fathered Hai-tang's child.⁴¹ The result is a frothy, fairytale chinoiserie, asserting the power of love to solve all life's difficulties. Brecht expressly aligns the Chinese plot with Solomon's determination of the biological mother (BFA 24, 341). In his version, however, motherhood will be established socially. He, therefore, thought it essentially different from the Chinese original.

But in this Yüan play, the true, biological mother is socially disadvantaged, which is why she lost the child in the first place. It is not just a question, as it is in the Bible story, of finding out which woman is telling the truth. The child symbolizes the inheritance in both Brecht's and the Yüan play. Furthermore, justice is only achieved by a massive circumvention of normality. Elizabeth Hauptmann found Azdak quite unlike the dignified Chinese Judge Bao.⁴² Nothing can have shown Brecht how the good/bad Azdak is like Judge Bao, who endured personal indignities (he was once strung up on an acacia tree by powerful disaffected litigants) and employed dangerous subterfuge in other plays (risking imperial wrath by altering a decree through adding strokes to a character in an execution order), all in order to obtain justice for ordinary people. In yet another plot mytheme, "der wundertätige Sankt Banditus," Irakli, and Azdak recognize each other as equals (BFA 8, 74). As in the stories of the outlaws of Liangshan, both are products of the popular imagination, which thus vicariously satisfies a longing for revenge and for justice denied.⁴³

Likewise, we can observe "mythemes," coincidences that are in all probability neither deliberate nor accidental, which are shared by Brecht's play and Shakespeare's *The Tempest*. Both imagine repressed historical desire. Both also suggest self-distancing identifications. Brecht rehearsed his last fully supervised production for eleven months. As is also true of Shakespeare's play, it feels like a testament. All their characters are displaced, Caliban too, suspended between old ways of living and new worlds. Both distance place and time. Brecht uses Yüan drama to shape his plot and stimulate the social imagination to devise new ways of living on old land. In Shakespeare's island fantasy, Gonzalo quotes from Montaigne's essay on cannibals on the prospect of living ethical lives in new worlds (II.i.148ff.).⁴⁴ Some of Gonzalo's recipe sounds, of course, like the *Daodejing*, whose import is clearly political. The shipwreck is a political metaphor. The play is obsessed with freedom—even if only "Thought is free" (III.ii.123)—and with containing rebellion.

To uncover and control desire, both plays use magic, or something very like it, which must finally be renounced. Their transformative circles (in Shakespeare, V.i.32) are not so coincidental either. Both employ the conventions of romance: disaster, exile, dangerous journeys; a saved child, renunciation before lovers' happiness; songs and music; masque-like interludes uncovering the deepest desires, stage-managed to enact the trickster's "present fancies," (IV.i.122) and, in Brecht, when Azdak places Mother Grusinia, she too a goddess, on the seat of justice, and the voice of the social unconscious implores: "be merciful to us, the damned." (BFA 8, 168)

The romance is political through and through. Mythemes help to place relationships. We see plot mythemes that are determined by relations to structures of power. Shape-changing violence is displaced into temporary romance, where "rough magic" delivers justice. But once magic has run its course, the audience must confront its own repressed. The good/bad shaman or ruler must disappear. If Prospero's larger "project" is not to fail,

the audience must release him: "As you from crimes would pardoned be,/ Let your indulgence set me free." For the very same reason, the good/bad judge Azdak must also vanish. In an Epilogue that should be restored, the Old Man of the Prologue answers the expert, who assures him the valley he is ceding will be changed into a garden, with what would then be the play's final words: "God help you, if it isn't a garden." (BFA 8, 191)

Without that prescient warning, a dynamic entailed in the whole play remains underground, as part of the social unconscious, of that which is desired but presently repressed, for those that are affected by it. Reaching the limits of what can be done, the endings of both Shakespeare's and Brecht's play, especially if we take account of this epilogue, also leave space for the possibility of something like despair. Their sheer eloquence can also obscure the real frustration, which has engendered it. If we repress *that* insight, we may take too much comfort from the play and, doing so, harm ourselves.⁴⁵

La pensée sauvage is characterized by metaphorical thinking in opposites, by adopting disguises and indirection, by practicing survival strategies, and by a relational, "unconscious" mythical imagination. It is not goal-directed or productivist, nor abstract in any modern "Western" sense, but rather content-driven and pragmatically focussed. It seeks to make sense of experience and enable social living. Lévi-Strauss speaks of a "logic of the concrete."

Seeking to grasp a totality without preformed ideology or conventional models, Brecht's early plays are "mythical," psychographic explorations below and beyond demarcations of disciplinary knowledge. They use *bricolage*, are many layered and multi-relational, with unique systems of references: iconographical zoos, idiosyncratic taxonomies in which life/ death oppositions are pre-eminent. Brecht said he was in search of a mythology, in order to make sense of an incomprehensible world (BFA 26, 261).

Furthermore, such thinking is not restricted to the early plays. A 1934 passage in *Me-ti, Über den Fluß der Dinge* (BFA 18, 73), begins: "And I saw that not everything was quite dead, not even what had died. The dead stones breathe. They change and are the cause of change." The similarity with passages in Daoist writings is striking. For Zhuangzi, death and life interpenetrate in an endless process.⁴⁶

Brecht complained about the effect of concept fetishization. As part of his extensive philosophical critique of language, he also describes such fetishization as "Dichten" (=Verdinglichen) and finds that it obscures "das In-Fluß-Sein der Realität" (BFA 18, 517 & 21, 761f.). It constitutes what he calls, in the early 1930s, "das kontraevolutionäre und das konterrevolutionäre Moment," a formulation that seeks to gather together natural and political processes under the same existential principle.

This is why the poem, "Der Zweifler" (BFA 14, 376), warns of political and conceptual fetishizing, which fixes both "theory" and the individual to the detriment of both, and why that poem so wonderfully matches the 18th century Chinese painting, by Gao Qipei, that occasioned it

and hung in his bedroom. Brecht cannot have known how Gao's own poem explores, within and hence as part of that painting, the difficult relationship between theoretical models and practical experience in an always changing political and natural world. The analogy here is so subtle, in the literal sense of "below the surface weave" of its material, that one thinks of a *mytheme* operating across cultures and centuries, different in particular reference, to be sure, but similar enough to reveal compatible thoughts within such distinctly shaped narratives.

The evidence of his alarm over widespread conceptual fixation and theory fetishization explains why it is wrong to say that Brecht ever sought escape into a "Buddhist-Schopenhauerian nirvana," in order to find "redemption from the burning will to live."⁴⁷ Unlike some of his students, The Buddha, in Brecht's poem, "Gleichnis des Buddha vom brennenden Haus," has no time for abstract debates about nirvana, since he is anxious to escape from the burning house (BFA 12, 36). In Nagarjuna's *Madyamika*, or middle path, Buddhist philosophy, nirvana "itself" can anyway only be sought *within* samsara or the flow of things. A conceptual absolute disintegrates and we must then face up to immediate relativities and how we should choose between them. A Christian analogy might be if the doctrinal theology of redemption were replaced by a theology of the art of living.⁴⁸ Forced out of itself, an inward-looking, self-obliterating self-preoccupation, seeking nirvana or redemption or unimpeachable theory, must then engage with far more difficult intransigencies within an interrelated social and natural continuum and attempt to find a path through or round them.

The concept of the unconscious divides and links Brecht's early and late work. I find this most productive when it is less focussed by personal anxieties than determined by a social existential need. The late plays seek to jolt us into uncovering what we prefer to repress. The social unconscious can go either way: it may bring to light inadmissible identifications, or reveal a repressed desire to resist them, which we have buried by identifying with social character when we accept its prevalent norms. The mythemes across time and space indicate deep, often unconscious needs: strategies that facilitate survival, outwit more powerful forces, avoid difficulties, and are suspicious of abstracted theories.

The problem, here and now, is not just that ideologies have collapsed, but that the very idea of teleology that shaped Western thought, and its world-exported behavior, must be reversed, and replaced by more sophisticated and specific relational models. For survival, we need a "catastrophe avoidance theory." It will entail an exceedingly difficult global social politics. Otherwise, our only telos is disaster.

Brecht's late writing is more existentially disturbing, because it forces us to confront our own repressions, and the early texts, which resonate with the mythemes of other cultures, have a wider political address than we have often thought. They offer no solutions but perhaps forms through which solutions to new problems can be discerned. The encounter, in this textual anthropology, must first create that consternation, which provokes a

self-examination, the cognitive shock that is the necessary first stage in any transformation.

The concept “nothing” signifies the moment of reduction, when self confronts its own emptiness. Buddhist emptiness de-fetishizes concepts, reminding us that their meaning is only relational, and tests theory against practical experience, essential for survival. It is the moment when the pursuit of nirvana, or perfection, is transformed into samsara, or perpetual relativities, and prefabricated theory must give way to relational pragmatics.

With this in mind, we may perhaps reread the end of the passage from *Buch der Wendungen*, whose first sentences, beginning “And I saw that not everything was quite dead,” I have already quoted. In his conclusion, Brecht refers to the moon, which is also said to be dead. I will translate its German pronoun “er” not by “it” but with “he”:

But since, as we also saw, he is not dead, we must simply think both things of him and treat him like something that is both dead and not dead, though actually more dead, in a certain sense deceased, in this sense absolutely and irretrievably deceased, but not in every sense. (BFA 18, 73f.)

Notes

¹ See "Radically Empirical Documentary: David and Judith Macdougall Interviewed by Ilisa Barbasch and Lucien Taylo," in *American Anthropologist*, 98, 2, 371-387, 1996.

² Werner Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998), 1253.

³ See "Aimez-vous Brecht?" a diatribe review by James Fenton of John Willett, *Brecht in Context* and Ronald Hayman, *Brecht: A Biography in The New York Review of Books*, March 15, 1984, 25-28.

⁴ See Gustav Seibt, "Kriegsherren und Gelächter," *Süddeutsche Zeitung*, 24/25.05.06, 13.

⁵ Pre-recorded, it was broadcast from London by Channel Four television in the real time of its transmission to the assembly in Stockholm, which illness prevented him attending.

⁶ The BBC announced the award of the Nobel prize on 13.10.05 to "the controversial British playwright and campaigner." On their internet website, the accompanying article was illustrated by two photographs, the captions for which read "Pinter's plays are filled with obsession, jealousy, and hatred" and "Pinter played a gangster in the 1997 film *Mojo*."

⁷ The "unofficial" Downing St. website, Downingstreetsays.com, reports business in the Prime Minister's office. In response to questions whether the Prime Minister would congratulate Pinter on his award, it gave a non-committal answer, and printed immediately below a number of abusive comments on Pinter from the "general public." At least that documents an "Ouch" factor.

⁸ Interviewed on BBC Two, 23.06.06.

⁹ See "Ghosts in the House of Theory: Brecht and the Unconscious," *The Brecht Yearbook* 24, 1-13.

¹⁰ Gerlinde Wellman-Brezingheimer, "Brechts Gedicht 'Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité': Die Hilfe des Sozialismus zur Überwindung der Todesfurcht," *Brecht-Jahrbuch 1977*, 30-51. Klaus Schuhmann also made this argument in *Weimarer Beiträge, Brecht Sonderheft*, 1968, 39-60.

¹¹ Peter Zadek, "Es ist besser, wenn es unsauber ist," Program for *Mother Courage*, Deutsches Theater, Berlin, premiere June 5, 2003.

¹² Brecht speaks of 'tiefere Schreckensstrata.'

¹³ Praised for the quality of his art, Brecht is described as a "Stalinist stooge" in Boyd Tonkin, "Bertolt Brecht: Was it all an act?" *The Independent*, 30.06.06. I summarize some of this evidence in "Giftspritzen oder Schafmist: zur Ökologie der Kritik," *notate* 8/5, September 1985, 13-15.

¹⁴ David Pike also supposed anti-Semitism in Brecht. See "Giftspritzen oder Schafmist?"

¹⁵ Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht: A Re-Presentation* (London: Routledge, 1989).

¹⁶ See also, John Willett (ed.), *Brecht on Theatre* (New York: Hill & Wang, 1964), 37. The first version of this table attributed reason to epic and feeling to the dramatic theater, an opposition later removed.

¹⁷ Wright, 88. The quotation is from Chantal Pontbriand in *Modern Drama* 25, 1, 157.

¹⁸ Wright, 97. She draws on Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

¹⁹ Elizabeth Wright, *The Good Person of Szechwan: Discourse of a Masquerade*, in Peter Thomson & Gladys Sacks (eds.), *The Cambridge Companion to Brecht* (Cambridge: Cambridge UP, 1994), 117-127.

²⁰ See J. Rivière. *Womanliness as Masquerade*, in Victor Burgin, James Donald & Cora

²¹ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, entry for 20.6.1940 (BFA 26, 392).

²² Quotation in E. Wright (ed.), *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary* (Oxford: Blackwell, 1992), 165.

²³ See the essay "Diderot, Brecht, Eisenstein," in Roland Barthes, *Image, Music, Text* (London: Fontana, 1977), 73.

²⁴ "Wenn es wo so große Tugenden gibt, das beweist, daß da etwas faul ist" (BFA 6: 2³); see *The Rustle of Language* (Oxford: Blackwell, 1986), 217.

²⁵ See Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture* (London: Routledge, 1992), 93 & 153.

²⁶ *The Rustle of Language*, 212.

²⁷ *Image, Music, Text*, 72.

²⁸ This criticism resonates beyond any particular text. Brecht first read the *Daodejing* in the early 1920s and often employs the Daoist critique of virtues. See Antony Tatlow, *Brecht's Ost Asien* (Berlin: Parthas, 1998), 76-78.

²⁹ "Brecht et les classiques," in *Un théâtre de situations* (Paris: Gallimard, 1992), 91. This first appeared in a brochure, "Hommage international à Bertolt Brecht," in April 1957 in a program of the *Théâtre des Nations* for which the Berliner Ensemble performed *Life of Galileo* and *Mother Courage*.

³⁰ Claude Lévi-Strauss illustrates what he also calls these "gross constituent units" in the essay "The Structural Study of Myth"—*Structural Anthropology* (London: Penguin, 1993), 1, 211—by linking defeated dragons and lame heroes from Greek mythology, as part of an attempt to deal with the problem of the (non-)autochthonous origin of mankind. The particular argument seems overly ingenious but this should not dissuade us from exploring the idea of his model.

³¹ Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1966), 50.

³² The verse from the opening *Choral vom Großen Baal* occurs again within the play, in 10^o *Grad ö. L. von Greenwich* (BFA 1, 134). As for internalizing light in order to escape death, see the penultimate verse: "Soviel Himmel hat Baal unterm Lid/ Daß er tot noch grad gnug Himmel hat." (BFA, 1, 86)

³³ Samuel Beckett, *Collected Poems 1930-1978* (London: Calder, 1984), 9; Goethe, *Werke* (Hamburg: Christian Wegner, 1964), 1, 50. Goethe's and Brecht's word "Geier" signifies "vulture" in English and has been so translated. The German word, however, was often used for a large bird of prey, and also associated with hawks and eagles. In Beckett it suggests eater of carrion, since his poem's last word is "offal." For information on "Harzreise im Winter," see James Boyd, *Notes to Goethe's Poems* (Oxford: Blackwell 1961), 1, 134-147.

³⁴ Martin Esslin, *Mediations: Essays on Brecht, Beckett and the Media* (London: Methuen 1980), 113.

³⁵ These nuances are lost in the Methuen English translation, sacrificed to an unfortunate rhyme: "Baal watches the vultures in the star-shot sky/ Hovering patiently to see when Baal will die./ Sometimes Baal shams dead. The vultures swoop./ Baal, without a word, will dine on vulture soup." Bertolt Brecht, *Collected Plays* (London: Methuen, 1970), 1, 4.

³⁶ Act II, *Waiting for Godot*, & Act IV, *Drums in the Night* (BFA 1, 217); for further discussion of this relationship, see *Where Extremes Meet: Rereading Brecht and Beckett, The Brecht Yearbook* 27.

³⁷ In the opening address on 12th July, 2006, by Ron Speirs, "Die Meisterung von Meister Tod," to the 12th Symposium of *The International Brecht Society* in Augsburg. See Speirs' essay in this volume.

³⁸ And have been so described; see Helmut Koopmann, *Brecht: Schreiben in Gegensätzen* in Helmut Koopmann and Theo Stamm (eds.), *Bertolt Brecht: Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung* (München: Ernst Vögel, 1983), 9-29.

³⁹ *Structural Anthropology*, 206-231, especially 219-227.

⁴⁰ *Brecht Handbuch* (Stuttgart: Metzler, 2001), 2, 168-172.

⁴¹ Klabund (Alfred Henschke), *Der Kreidekreis: Spiel in V Akten nach dem Chinesischen* (Berlin: Spaeth, 1925).

⁴² *Materialien zu Brechts Der kaukasische Kreidekreis* (Frankfurt: Suhrkamp, 1968), 136. Her comments first appeared in the program for the 1954 Berliner Ensemble production.

⁴³ I discussed these relationships in *The Mask of Evil* (Berne: Peter Lang, 1977), 291-302. In today's People's Republic of China, an administratively corrupt state, Judge Bao is still worshipped as a temple god. People pray on their knees to him for the justice they cannot obtain. Currently a new law is before the National People's Congress, which will punish journalists for informing the people *and the government* about disasters and abuses of power. The novel by Shih Nai-an, *Shui Hu Chuan*, draws on stories that are based on events in the 11th century, and has been variously translated as *The Water Margin*; *All Men are Brothers*; *Die Räuber von Liang Shan Moor*.

⁴⁴ Montaigne argues that the Indians display greater valor or "constancy" in submitting than in winning: "The most valiant are often the most unfortunate. So are there triumphant losses in envie of victories." (John Florio, *The Essayes of Montaigne* (New York: The Modern Library, 1933), 168.) The meaning of this passage is clearly overdetermined.

⁴⁵ Brecht's frustration during his last years is well known. He once remarked: "My plays and theories are applicable in bourgeois and capitalist societies, in socialist, communist and classless societies and in all subsequent social formations." Quoted by Reinhold Grimm in "Der katholische Einstein: Brechts Dramen- und Theatertheorie," in W. Hinderer (ed.), *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* (Stuttgart: Reclam, 1984), 30. Corroborated to me by Werner Hecht.

⁴⁶ See *Brechts Ost Asien* (Berlin: Parthas, 1998), 60.

⁴⁷ This argument is made in some detail by Friedrich Dieckmann in a contribution, "Brechts Utopia," in Wolfgang Heise (ed.), *Brecht 88: Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausende* (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1987), 96-108. See also *Brechts Ost Asien*, 40.

⁴⁸ I discuss these arguments in an interesting book by Christoph Gellner: *Weisheit, Kunst und Lebenskunst: Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht* (Matthias-Grünwald-Verlag, Mainz, 1997); see *The Brecht Yearbook* 25, 442-48.

Brechtsche Gespenster in der zeitgenössischen erzählenden Prosa: Emine Sevgi Özdamar und Rohinton Mistry

Brechts Einfluss auf das Theater und die Theaterpraxis auf der ganzen Welt bleibt unbestritten. Sein kulturelles Erbe übt auch einen spürbaren Einfluss auf die zeitgenössische erzählende Prosa aus. In diesem Artikel setze ich mich mit der Anwesenheit Brechtscher Gespenster in den Romanen von zwei bedeutenden Schriftstellern auseinander, die in ihren historischen Prosawerken die verschiedenen Möglichkeiten eines Nachlebens für Brecht in unterschiedlichen nationalen und postnationalen Bereichen bezeugen. Brecht spielt eine wichtige Rolle in der politischen sowie der persönlichen Entwicklung der Figuren bei Emine Sevgi Özdamar. Im Gegensatz dazu stellt Rohinton Mistry einen Zusammenhang dar, in dem die kulturellen Ikonen der zum Teil in der Brechtschen Dramaturgie verkörperten europäischen Linken der Kritik als westlicher kultureller Import u.a. ausgesetzt werden.

Brecht's influence on theater and theater practices world-wide remains undisputed. His cultural legacy exerts a legible influence on contemporary fiction as well. In this article, I examine the presence of Brechtian specters in the work of two major contemporary authors who, in their own historical fiction, attest to a range of possibilities for the afterlife of Brecht in different national or postnational contexts. Brecht plays an important role in the political and personal development of Emine Sevgi Özdamar's characters. By contrast, Rohinton Mistry's fiction creates a context in which the cultural icons of the European left, represented in part by Brechtian dramaturgy, are open to criticism as one western cultural import among others.

Brechtian Specters in Contemporary Fiction: Emine Sevgi Özdamar and Rohinton Mistry

Patricia Anne Simpson

At a reading in Berlin (June 2005), the acclaimed novelist Emine Sevgi Özdamar reaffirmed her commitment to Brecht's legacy: "Jedes Land braucht Brecht," she explained in response to a question about the often prominent role his work plays in her life, her theater career, and her fiction.¹ In her major novels, Özdamar cites the privileged place of Brechtian theater and politics in the cultural life of the left in the Turkey of the 1960s and 70s, of both Germanys in the 1970s and 80s, and in her own life as a traveler whose path to a German, leftist geography is lit by the practice of epic theater. Beyond the stage, where performances of Brecht's works continue to constitute an integral part of both subscription and experimental programming, his "specters" inform transnational cultural production in other ways as well.

In this article, I explore the status of Brecht, both in terms of his cultural practices and their legacy, in the works of two major contemporary authors who, in their own historical fiction, attest to a range of possibilities for the afterlife of Brecht in different national or postnational contexts. In addition to specifying and analyzing Brecht's status in Özdamar's texts, I reference a more critical reception of Brecht's dramaturgy in the fiction of Rohinton Mistry, an Indian-born novelist who resides in Canada. Mistry's work, the novel *Family Matters* (2002) in particular, represents a context in which we can read in the characters' stories a wavering commitment to the cultural iconography of the European left—or at least a complication of that commitment. While I focus on the possibility of Brecht's survival in a leftist culture that purports to transcend national boundaries, I contend that it is problematic to overlook the failures that lead to the question: Is Brecht's legacy specific to the cultural centrality of the "West"? What are the cultural conditions under which Brechtian dramaturgy not only fails, but in fact contributes to the punishment of those who would practice progressive, multicultural politics in the face of ethnic, nationalist, and religious extremism?

In Özdamar's work, her characters learn German by listening to Brecht/Weill recordings. They center their political lives around a cultural discourse that includes epic theater, as well as French and Russian film. Brechtian dramaturgical practices articulate a crucial and critical politics in a time of national crisis. Özdamar's creative reception of Brecht holds up a beacon of leftist culture that would effect political change. In short, Özdamar affirms at least the transferability of European cultural practices to transnational contexts. By contrast, Rohinton Mistry's *Family Matters* is a novel of a Mumbai (Bombay) family in the mid-1990s, and in this context, Brechtian theater takes a place beside the commercial celebration of Christmas, the hegemony of Shakespeare, and the pervasiveness of British boys' fiction to represent an imposed culture that cannot transfer seamlessly

Brecht and Death / Brecht und der Tod

Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

to the apartments, streets, and shops of India. In other words, the novel portrays the clash between an idealized, transnational expression of cultural capital as signified by “Brechtian” dramaturgy, and the local politics of Bombay in the 1990s. This novel, like any novel, typically defies any brief linear summary. At its center is an aging and increasingly fragile Nariman Vakeel, who suffers from Parkinson’s disease and eventually a broken ankle as well. His beleaguered daughter, Roxana, takes her father into a crowded apartment and tight budget. She lives there with her two sons and husband, Yezad. It is his narrative that intersects my consideration of Brechtian specters.

In Mistry’s work, Yezad, a long-time employee of a sporting goods store, enlists the help of some friends of a friend who are actors and theater practitioners in order to stage a performance with the intention of persuading his boss, Mr. Kapur, to run for local office, in this case an open position on the municipal council. Yezad is motivated in part by his impecunious state and his acute need for a promotion within the store; he has resorted to gambling, and is becoming desperate. He plays on his boss’s local patriotism: Kapur’s nearly rhapsodic love of the city of Bombay. Mr. Kapur initially contemplates heeding the call to political action so that he may oppose by legal means the local protection racketeers, unceremoniously referred to as “goondas” or thugs of the Hindu nationalist party Shiv Sena. However, performing Brechtian dramaturgy in Bombay to pry political action from an unrobust shop owner leads in this case to the death of the target audience, Mr. Kapur himself. Against the overwhelming odds of corruption and entrenched power, the bright ideals of political resistance quickly fade. Yezad himself, however, who “commissions” the play in the first place, ultimately regrets having set events in motion. Yet Yezad’s character is also problematic, and toward the end of the novel, the reader’s position shifts uncomfortably from sympathetic identification to ambivalence toward his retreat into religion. This character’s conclusion indexes a more general skepticism about the nature of Brechtian realism and its ability to sustain political optimism. I contrast this reception of Brechtian specters to examine the afterlife of his literary works in a context that challenges their ability to transcend cultural boundaries.

In her ground-breaking study of “post-imperial” Brecht, Loren Kruger formulates the interrogation of Brecht’s cultural legacy in economic terms. The persistence of Brecht as both an icon of the “international socialist tradition” and “a canonized European playwright” forces the question of Brecht’s place in a post-Communist, post-colonial, and post-imperialist world.² Kruger writes: “This phenomenon raises the question of Brecht and of Brechtian futures, or, rather, the question whether Brechtian futures allow a future for Brecht other than the commodification of his communism as a novelty item in an increasingly competitive theatrical marketplace.”³ Kruger analyzes Brecht’s work and its performance and reception politics, with her focus trained primarily on the former German Democratic Republic (GDR) and South Africa in order to foreground the asymmetrical relationships among North/South and West/East, the topographies of colonialism and

imperialism. To phrase this question in another critical vocabulary: What is transnational about the “socialist international” Brecht, or for that matter, about socialist politics? My concern is not primarily the economic hedging of Brechtian theatrical stock, but rather the effect of his cameo appearances in contemporary historical fiction.

It is necessary to acknowledge the asymmetry in my own discourse, specifically in the degree of indebtedness to Brecht on behalf of the authors under consideration here, Özdamar and Mistry.⁴ Özdamar was born in Turkey and studied in Istanbul. She apprenticed in Brechtian dramaturgy and performance (1975-76) at the Volksbühne; she worked with Benno Besson and Matthias Langhoff, studied performance notes, and performed as an actor on stage and in film. As a novelist, she often replicates her own dedication to Brecht in the portrayal of her characters.⁵ Rohinton Mistry was born in Bombay in 1952. He emigrated to Canada in 1975 and worked in a bank for ten years while studying English and philosophy (part-time) at the University of Toronto.⁶ His first short stories earned him high praise; Mistry’s first collection, *Tales from Firozsha Baag*, appeared in 1987. Subsequent novels, *Such a Long Journey* (1991) and *A Fine Balance* (1995), were both exceedingly and deservedly well-received; the latter was nominated for the prestigious Booker Prize. Not unlike Özdamar, Mistry is among those who have become known as “writers from elsewhere.” His work is preoccupied with the fate of the Bombay Parsi community, a doubly displaced minority in India. As a Parsi Zoroastrian, his ancestors were driven into exile by the Islamic conquest of Iran, and, according to Nilufer E. Bharucha, “he was in Diaspora even in India.”⁷ Mistry thematizes Brechtian dramaturgy in his own prose fiction from a distance, while Özdamar is intimate with the genealogy of Brechtian cultural practices. It is precisely this asymmetrical relationship between the two authors that lends insight into the legacy of Brecht beyond the stage. The portrayal of Mistry’s Brechtian moments in prose potentially challenges the claim: “To be more Brechtian is to be more Indian.”⁸ For the demise of Yezad’s “audience” leads the protagonist into a search for a stabilizing identity that aspires to be “authentic,” but ultimately appears to be constructed as well.

Özdamar’s Search for a New Language: Brecht as Passport

In her study *The Turkish Turn in Contemporary German Literature*, Leslie A. Adelson writes of the imperative for a “new critical grammar,” the subtitle of her book, for understanding Turkish-German literature beyond the “caught-between-two-worlds” paradigm. She argues that “prevailing analytical paradigms are inadequate to grasp the social dimensions that do inhere in the literature of migration.”⁹ In her reading of an Özdamar story, “The Courtyard in the Mirror,” Adelson observes that Özdamar “prompts us to imagine something approximating a postnational world.”¹⁰ Adelson also notes Özdamar’s devotion to Brecht: “Özdamar’s fascination with Brecht is well known, and many of her texts explicitly conjure the legendary German and Marxist playwright as a kind of Turkish muse.”¹¹ Adelson’s reading of Özdamar exceeds my more local

concerns regarding the relationship of Brecht to her work, but I would like to take a more sustained look at the role he plays in her narrative prose as a force that goes beyond explicitly national cultural heritages.

In several of her major novels, Özdamar's characters (separate from her authorial identity) cut their political and aesthetic teeth on Brecht as part of a search for a cultural model to challenge or change their political context. The works of her trilogy, *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992), *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998, 2nd edition 2000), and *Seltsame Sterne starren zur Erde* (2003), narrate the development of a Turkish girl through a politicized adolescence and Europeanized process of professionalization, a trajectory that certainly mirrors the path of the author herself, but is not identical. While a politicized leftist culture, complete with homage to Sergei Eisenstein, Jean-Luc Godard, and Gaulois cigarettes, informs the political and aesthetic discourse of her peers, Özdamar's central figure finds her own identity, one word at a time, in a new vocabulary for which Brecht provides the dictionary.¹²

The "presence" of cultural icons from the US and Europe in *Karawanserei*, from Clark Gable to contemporary communism, prefaces the more sustained political influence of the left in the later works. However, cultural and pop cultural imports never outweigh the immediacy of the local. Only in the subsequent novel, which portrays the political upheaval of the 1960s and early 1970s associated in part with the student movement and the government's violent repression of its proponents, does the protagonist find herself implicated in communist politics through her personal and political affiliation with a student leader. She hides his contraband books, copies of Marx and Lenin. Brecht's name first appears in the first chapter of *Die Brücke vom Goldenen Horn*. The new house master—who describes himself as "Künstler und Kommunist"—and his wife had been members of a theater group invited to perform at a festival in Germany; they stayed (p. 31). The Heimleiter watches rehearsals at the Berliner Ensemble (p. 35) and recites Brecht with his friend Ataman. The narrator describes the effect of the words on their behavior: "Draußen schneite es, sie schlugen ihre Jackenkragen hoch. Die Hände in den Taschen, gingen sie, Brecht Brecht sagend, hinter ihren Brecht-Wörtern her, als ob diese Wörter sie wärmten" (p. 71). Özdamar's characters clearly draw spiritual, if not actual, warmth from the relationship mediated by Brechtian citation. They follow the words: the protagonist follows this path as well.

When she is summoned home on the pretense of her mother's illness, the central character and narrator, whose name the reader never learns, packs minimally, but two Weill/Brecht recordings go with her from Berlin to Istanbul. She studies theater, sees her parents through a new political lens, and is the only woman present at the gathering of intellectuals in the restaurant "Kapitän." In the midst of violent conflict in the city, the protagonist pulls a copy of Brecht's poetry from her hidden sack of contraband books, and reads: "Gott sei Dank geht alles schnell vorüber / Auch die Liebe und der Kummer sogar. / Wo sind die Tränen von gestern abend? / Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?" (p. 329); the next day she leaves for Berlin. Like the Heimleiter and his friend, the protagonist relies on Brecht for

guidance in navigating life in times of political upheaval. Brechtian citation provides a political and aesthetic structure in which to understand one's own subjective experience in the context of larger historical events.

The narrative thread breaks off and then picks up again in *Seltsame Sterne starren zur Erde*, subtitled "Wedding-Pankow 1976/77."¹³ The military putsch in Turkey had put an end to a theater career in Istanbul, where the narrator was playing the widow Begbick in *Mann ist Mann* (p. 21). This novel's narrator, an apparent continuation of the narrative voice from the previous novel, dreams of learning Brechtian theater in Berlin: "Nur dieser Traum kann mir helfen. Wenn die Zeit in einem Land in die Nacht eintritt, suchen sogar die Steine eine neue Sprache" (p. 28). It is 1975. On the three-day train trip to Berlin, the character finds herself declaring to a GDR train conductor: "'Ich liebe Brecht.' Er sagte nichts...." (p. 31). Despite the stunned or indifferent silence of the transportation official, Brecht, or rather, the narrator's love of Brecht, functions as a passport, a credential that both transforms and transcends local cultural practices with an urgency we have perhaps relegated (in the US in any case) to a nostalgia for political activism. It is precisely the articulation of female Turkish identity with Brechtian political and dramaturgical practice that propels the protagonist across national borders and reiterates the transnational, even transhistorical potential of Brecht's legacy.

Theater as an Imprecise (Political) Science in the Fiction of Rohinton Mistry

In Arundhati Roy's *An Ordinary Person's Guide to Empire*, the novelist and essayist defines what she calls New Imperialism: "Like Old Imperialism, New Imperialism too relies for its success on a network of agents—corrupt local elites who service empire."¹⁴ The essay, first given as a lecture in 2004, cites the example of "turkey pardoning" in the United States around Thanksgiving as an allegory of local elites who benefit from New Imperialism. She writes without flinching: "A few carefully bred turkeys—the local elites of various countries, a community of wealthy immigrants, investment bankers, the occasional Colin Powell or Condoleezza Rice, some singers, some writers (like myself)—are given absolution and a pass to Frying Pan Park."¹⁵ She also refers to the "hideous family secrets" of most nations, India included; among them is the killing of more than 80,000 people in Kashmir since 1989, and the murder of 2000 Muslims on the streets of Gujarat in 2003, "while the police and administration watched, and sometimes actively participated...."¹⁶ The New Imperialism, New Racism, and New Genocide (caused by economic sanctions) Roy has identified signal that we must exercise caution when using the term "post-imperial" with regard to the legacy of foreign power in India. Roy is relentless about the complicity of corporate structures with local elites, and about the replication and replacement of messy colonial rule. In Rohinton Mistry's *Family Matters*, the conflict between local political elites and ambitious, Brechtian cultural practices in Mumbai leads to tragedy.

At the 2005 National Book Awards ceremony, Norman Mailer, in accepting an honorary medal, addressed the writers in the audience: "The passion readers used to feel for venturing into the serious novel has withered."¹⁷ Mistry's work rekindles that passion. His novels, often compared to those of nineteenth-century predecessors, unfold in a prose both exacting and lyrical; it seems to recreate an historically and geographically specific moment so immediately as to erase any visible evidence in the act of reading, seemingly lifting the veil of consciousness between history and realist fiction. Moreover, his characters' plights are represented with the utmost urgency, belied by the excruciating patience of the prose. In Mistry's novels, even the smallest acts of resistance are more often than not met with brutal reprisals. Mistry hangs a quotation from Honoré de Balzac's *Le Père Goriot* at the entry to *A Fine Balance*: "Holding this book in your hand, sinking back in your soft armchair, you will say to yourself: perhaps it will amuse me. And after you have read this story of great misfortunes, you will no doubt dine well, blaming the author for your own insensitivity, accusing him of wild exaggeration and flights of fancy. But rest assured: this tragedy is not a fiction. All is true."¹⁸ This excerpt functions almost as an alarm to the reader, who is about to become immersed in a world of desperate misfortunes, of characters whose lives are sacrificed in the delicate balance between hope and despair, between their subjective existences and the intervention of history in the form of daily politics. Balzac, and by extension Mistry, warn of the entertainment value of sustained fiction, of the escapist potential in prose narrative, and like Brecht with his epic theater theory and practice, would work against those impulses.

This novel, which tells of a makeshift "family" during the Emergency declared by Indira Gandhi in 1975, tips toward a tragic end for all the protagonists, but unlikely acts of heroism emerge along the way. *A Fine Balance* does not explicitly thematize Brechtian dramaturgy, but there are issues I am compelled to address before proceeding to the more pertinent reading of the later work, *Family Matters*. For in the earlier novel, Mistry reveals a keen eye for the representation of poverty, the poor, and the political and historical forces that govern their lives. He possesses an equally sharp eye for political theater, but also for the potentially baleful yet comforting influence of a German cultural inheritance that tends to isolate the characters from their immediate family and surroundings.

With regard to the representation of poverty, Mistry conjures a Beggarmaster who rivals any incarnation of Mr. Peachum. The Beggarmaster, for all his intentional maiming of adults and children alike, displays a certain integrity. In this same milieu, a detested rent collector has an ethical moment; he eventually loses his badly needed job for fabricated reasons, and even tenuously befriends those tenants he had formerly harassed. The Monkey Man, for whose balancing act the novel is named, loses his performing monkeys, but continues his act with his niece and nephew. This act, brought in to entertain forced laborers, finds disfavor, for not even those starved for many things could countenance the precariousness of the childrens' performance. They are taken on by the Beggarmaster, and eventually the

Monkey Man avenges the mutilation of his niece and nephew (at the hands of the Beggarmaster). While he is presumed to be insane, he is driven by the logic of revenge. These dramas are enacted against the backdrop of political machinery mobilized to bring “order” to the unhoused poor and “beautification” to the chaotic urban streets. The novel also portrays those in the service of local elites who seem to survive any political tilt. They bus the poor to political rallies, round up the homeless for forced labor, and raze the shantytown in the name of progress. At the same time, the poor and working classes attempt to come to terms with what they can only conceive of as political theater in order to survive. To the powerless poor, whether the pressure on their lives stems from internal or external influence is ancillary to the problem of survival. I will attend briefly to this aspect of performance in the novel, for it prefaces my reading of *Family Matters*.

A Fine Balance opens with two tailors seeking work with Dina Dalal, an independent widow who scrapes together a living by supplying dresses for Mrs. Gupta of Au Revoir Exports. Her eyes have weakened from years of fine needle work; hence she must hire tailors to do the bulk of the sewing. Omprakash Darji and his uncle Ishvar Darji, who were of the Chamaar caste of tanners and leather-workers, turn to tailoring—at great cost to their family for challenging the social hierarchy. They leave their village and find a kind of home with Dina Auntie in the city. Maneck Kohlah, the child of Dina’s former school mate, also ends up staying with her as a paying guest. The student has left his mountain home to study refrigeration in the city, and his life at the dormitory is fraught with misery. Dina Dalal, once happily married, loses her husband on their third anniversary, and she struggles until early mid-life to maintain her independence, much to the dismay of her proper and prosperous brother, Nusswan. The reader bears witness to the personal struggles of Dina Dalal but must also countenance her treatment of the tailors. All the characters, the reader must conclude, are subject to greater pressures, under which most ultimately collapse.

The inaugural love story situates the reception of transnational cultural influence. Dina and her husband Rustom were brought together by a love of German classical music, a relationship prepared for by her relationship to her father, who dies prematurely. In her search for a life for herself (while living with her married brother and his thrifty wife), Dina ventures into public libraries and discovers their music rooms: “She knew very little about music—a few names like Brahms, Mozart, Schumann, and Bach, which her ears had picked up in childhood when her father would turn on the radio or put something on the gramophone, take her in his lap and say, ‘It makes you forget the troubles of this world, doesn’t it?’ and Dina would nod her head seriously” (p. 30). Dina discovers the pleasure of escape in structured listening: “the past was conquered for a brief while, and she felt herself ache with the ecstasy of completion, as though a missing limb had been recovered” (p. 30). The relationship between the transporting and transfiguring capacity of art, expressed here as German classical music, works against the grain of the Balzac citation that shakes the reader from a comfortable arm chair and spoils the fine dinner. The aesthetic experiences

that would erase the “troubles of the world” suggest an implicitly guilty pleasure in that erasure, particularly when those troubles are so dire. Dina’s love of music leads her to concerts, and she eventually meets her husband Rustom. Rustom, forced by his Parsi parents to take violin lessons, enjoys music and is a pharmaceutical chemist. On their third wedding anniversary, Rustom, while on an errand to buy a different flavor of ice cream, is hit by a truck driver. All that remains is a mangled bicycle, a deteriorated violin in its case, and the nameplate on Dina’s apartment. That circumscribed living space, though its integrity is threatened from many sides, from cats and vermin to the rent collector, landlord, and local constables, signifies Dina Dalal’s only source of independence; and it becomes the stage on which various narratives intersect and overlap.

The history of the characters is shaped by political events. The leaders of the Indian National Congress give speeches spreading Mahatma Gandhi’s message to end the caste system. In local elections, however, challenging the corrupt casting of votes cost Om’s father and Ishvar’s brother his life. In the aftermath of Partition, Maneck’s father lost personal wealth tied up with his mountain home; he is described as “trapped by history” (p. 203), losing out to an international soft-drink brand, selected over the family brew that sustained their general store for several generations. Maneck ends up in the city, along with pavement dwellers, student activists inspired by Jay Prakash Narayan, and Dina Aunty. His friend, a student leader named Avinash, disappears, and we find out much later in the narrative that he has been tortured and murdered as a result of his activism in a student organization. Maneck has only his friend’s chess set, and even this he cannot manage to return to Avinash’s grieving parents.

The “fine balance” in the novel is that between “hope and despair” (p. 229), as one character articulates it. It is also between the personal stories of the characters and their brushes with history. Om and Ishvar, for example, along with other slum dwellers, are intercepted on their way to work and bussed to a rally, promised five rupees and food. The passengers of history are charged for their forced ride, and some are too far back in the line to get tea and snacks. The Prime Minister appears in a white sari, there are speeches and a helicopter intent on dropping rose petals on the PM and other dignitaries, but they fall instead in a pasture (p. 262). A second package fails to open and injures someone, and only the third package opens perfectly. Indira Gandhi’s speech incants against outside agitation, against superstition, and against population increases; and of course it supports the measures taken in the Emergency (pp. 264-65). The political spectacle, at which our protagonists are coerced spectators, ends in chaos, however. Indira Gandhi’s son arrives in a hot-air balloon and drops leaflets, printed with his mother’s image and her twenty-point program, and clears the airspace for a helicopter. The 80-foot cut-out of the Prime Minister, though, sways and eventually topples in the whirlwind generated by the helicopter’s rotary blades: “While the queue (for tea and snacks) crawled forward, ambulances swept past the edge of the field, sirens blaring, come to collect the casualties of the eighty-foot Prime Minister’s collapse” (p. 265).

Caught in the collapse of the political performance, the tailors return hungry and thirsty to their lives, having missed a day's work. The tailors will get caught again and again in the gap between the political rhetoric about ridding the country of poverty and the corrupt local elites who interpret policy as they choose. Once back in the city, Om and Ishvar notice, for example, the picture of the Prime Minister in the window of the Vishram Vegetarian Hotel where they have tea: "In the window Om noticed a large picture of the Prime Minister that hadn't been there before, along with a poster of the Twenty-Point Programme. 'You have a new customer or what?' 'That's no customer,' said the cashier. 'That's the goddess of protection. Her blessing is a business necessity. Compulsory puja. [...] Her presence keep my windows from being smashed and my shop from being burned. You follow?'" (p. 304). The economic survival of small businesses depends on larger political persuasions and performances. The miniature evokes the collapsed cut-out of the Prime Minister, but also the shrines to the household gods that declare allegiance to the proper political spectacle.

In *A Fine Balance*, the reference to an escapism associated with German classical music recedes quickly into the protected past of Dina Dalal. The aspect of politics as performance on both a grand and local scale—the cut-out, reflected in the leaflet and the image in Vishram's Vegetarian Hotel—resurfaces in *Family Matters*, this time with a Brechtian inflection.

This novel, too, centers on an apartment in Chateau Felicity. Nariman Vakeel, suffering from Parkinson's Disease, still presides over his difficult family: a bitter daughter, Coomy, a manipulated son, Jal, and a sweet-tempered half-sister, Roxana, who ultimately takes in their father when he falls and injures himself. Her husband, Yezad, refers to his father-in-law sportingly as "chief," and it is his story that constitutes the critical representation of Brechtian theater practices. Yezad's subplot foregrounds the dangers of cultural imports, and the reader's first encounter with this resistance is articulated in his dislike for English childrens' fiction. When his son Jehangir must stay home from school, Roxana insists he can do jigsaw puzzles and read "Famous Five" stories, claiming that Enid Blyton does not do any harm: "Yezad said it did immense harm, it encouraged children to grow up without attachment to the place where they belonged, made them hate themselves for being who they were, created confusion about their identity. He said he had read the same books when he was small, and they had made him yearn to become a little Englishman of a type that even England did not have."¹⁹ Easy-going on the surface, Yezad's quoted indirect speech indicates a simmering anger toward the colonial moment implied in the consumption of British boys' fiction. The relationship to place is crucial, and that link, in his estimate, is obscured by reading prose that shapes a displaced sense of self.

In the course of the narrative, we learn that Yezad's application for Canadian immigration had been rejected, and he maintains his circumscribed life as manager of the Bombay Sporting Goods Emporium, six shops away from the Jai Hind Book Mart, run by his friend Vilas Rane.

The bookstore is not accidentally named. The Prime Minister, as represented in *A Fine Balance*, closes her speech with "Jai Hind," which means "Hail, India!" Vilas also writes letters for people in Hindi, Marathi, or Gujarati, for a fee. We learn as well that sometimes Vilas refuses a fee from the laborers from distant villages who had come to the city for work; he was their only link to home (p. 120). Vilas, moved more by the story of one worker than by all the government's hype about illiteracy, is an authorial identity: "And Vilas, writing and reading the ongoing drama of family matters, the endless tragedy and comedy, realized that collectively, the letters formed a pattern only he was privileged to see. [...] If it were possible to read letters for all of humanity, compose an infinity of responses on their behalf, he would have a God's-eye view of the world, and be able to understand it" (p. 122). Like the quilt Dina Dalal pieces together from fabric scraps in *A Fine Balance*, the letters of Vilas function as a miniature, a metaphor not only for the conceptual topography of the novel, but for writing fiction in general. In this brief insight into Mistry's theory of the novel, we can perceive a connection between family matters and the larger patterns of history. Vilas' story provides the link to the Brechtian theater practitioners who try to help Yezad persuade his boss into political action.

Mr. Kapur, the owner of the sporting goods store, has employed Yezad for fifteen years. Their employer-employee relationship is further shored up by a deep mistrust of Shiv Sena, but also: "they shared a lament for the city they felt was slowly dying, being destroyed by goonda raj and mafia dons, as the newspapers put it, 'in an unholy nexus of politicians, criminals, and police'" (p. 130). India's fraught history and politics take center stage in family fates. Kapur's family fled the Punjab in 1947 with Partition, and Yezad casts Mr. Kapur in yet another authorial light: "[he] felt that Punjabi migrants of a certain age were like Indian authors writing about that period, whether in realist novels of corpse-filled trains or in the magic-realist midnight muddles, all repeating the same catalogue of horrors about slaughter and burning, rape and mutilation, fetuses torn out of wombs, genitals stuffed in the mouths of the castrated" (p. 130). Yezad immediately regrets this reproach: "What choice was there, except to speak about it, again and again, and yet again?" (p. 130). Shiv Sena's bullying of his beloved Bombay motivates Mr. Kapur to run for office. Shiv Sena, the Hindu political party founded in 1966 by Bal Thackeray, is controversial for any number of reasons that exceed the scope of this essay. In the context of the novel, the reader encounters characters who are repulsed by the persecution of Muslims, extortion of small shopkeepers, and corruption.²⁰ In this same work, no one's motives are pure, or without an agenda (with the possible exception of Roxana's). Yezad, for example, sees a possibility for personal advancement, a salary increase to help his strictly budgeted wife.

Yezad plays on Mr. Kapur's idealist cosmopolitanism, combined with his local patriotism. Mr. Kapur decides to make a kind of ecumenical statement by celebrating all types of religious festivals in his shop (p. 137). In a utopian moment, he recalls for Yezad a scene he witnessed at the train station: a man running for the departing train was about to give up, but

the other passengers reached out and grabbed him: "Whose hands were they, and whose hands were they grasping? Hindu, Muslim, Dalit, Parsi, Christian? No one knew and no one cared. Fellow passengers, that's all they were. And I stood there on the platform for a long time, Yezad, my eyes filled with tears of joy, because what I saw told me there was still hope for this great city'" (p. 137). Mr. Kapur himself attempts to replicate this experience, but is not swept away in the same manner, and he attributes this disappointment to his bourgeois status, his clothing and aspect. He, too, is conducting an experiment of sorts in class porousness, though his attempts are cut short. Mr. Kapur's aspirations to live the multicultural life of Bombay and embark on a political career collapse when he becomes the target audience of a Brechtian power play.

Through Vilas, Yezad meets two journalists, one of whom writes about political thugs in Bombay and Shiv Sena's corruption. When Christmas rolls around, Yezad thinks: "What a joke of a government. Clowns and crooks. Or clownish crooks. Santa Claus with a mask and machine gun would be a fitting Christmas decoration for the Shiv Sena. Or any other party, for that matter" (p. 237). Mr. Kapur manages a motor-operated, bat-swinging, cricket-playing Santa Claus for his window display. But Mr. Kapur, who is virtually delirious with the idea of a cosmopolitan, multicultural, and tolerant Bombay—but also suffers from high blood pressure—decides against running for municipal council. That decision puts an end to Yezad's hopes for a promotion. Vilas hatches a plan with the two actors Yezad had met, Gautam and Bhaskar. These two practice social theater: "short dramas concerned with serious social issues: Bride-Burning and Dowry Deaths, Menace of Communalism, Ugliness of Alcoholism, Evil of Wife Abuse, Tragedy of Gambling. There was humour too, about political buffoonery, the buying and selling of members of parliament, legislation guaranteeing the rights of students to cheat in examinations, and the absurdities of the ration-card system" (p. 286). They conceptualize and direct a production they call the "Kapur project" (p. 287) as an exercise in epic realism; "street theatre moving indoors" (p. 287) in an attempt to "extract a crusade" (p. 288) by prompting Mr. Kapur "to experience an epiphany" (p. 288). The two actors-directors discuss their social theater in theoretical terms, intimate with Aristotelian principles of catharsis and the removal of the proscenium arch: "Our objective is to rekindle Mr. Kapur's noble urges. We must move him beyond catharsis, beyond pity and terror, to a state of engagement—into the arena of epic realism, where the man of action...." (p. 288). At this point, Yezad, who is truly fond of his boss and worried about the high blood pressure, gets bored with their theater rhetoric and simply stops listening to "their jabbering" (p. 288). Here Vilas intercedes with the observation: "You two talk as though theatre is an exact science," said Vilas. "Ah, the Vilasian doctrine of eternal scepticism," said Gautam. "If Brecht had yielded to such pessimism, where would we be today?" (p. 288).

The two theater practitioners are represented in the narrative as reliable but, from the perspective of the well-meaning but financially strapped Yezad, they suffer from excessive complexity. When they theorize

the "Kapur project," Yezad's concentration drifts. After they leave, Yezad refers to them as "solid talkers" and has a moment of doubt about the entire enterprise. Gautam and Bhaskar, with their "Brechtian" optimism, use theater to prompt decision and moral action. Gautam observed during the planning phase: "Basically, there's a call to action for Mr. Kapur, and an unstated moral: that evil must not be ignored by those able to oppose it" (p. 288). Gautam and Bhaskar instrumentalize theater in the quest for political action, and they do so in a Brechtian idiom. Yet there is evidence of skepticism toward Brecht in India, perhaps in response to the confident assertions of his perpetual influence. In a 1999 review of a major theater festival, Chaman Ahuja comments on various visible trends, including the representation of women directors and presence of Brecht (five plays were performed). Ahuja writes: "Talking of trends, nothing was more in evidence than the fact [that] the pre-Independence sway of western theatre stands completely stemmed, so much so that, by and large, realism appears to be a taboo." Realism on the wane, "creative" direction and "Brechtization" become synonymous, which exasperates the reviewer. On this trend, Ahuja writes: "This is the inevitable consequence of the shadow of Brecht that has been hovering over India for decades. [...] But more than his plays, it is his kind of 'epic' theatre that has been a pervading influence here. The fact, however, is that the real spirit of the Brechtian theatre has been rarely realised. Worse, thanks to his claim regarding the following of the oriental theatre, Brecht has been a model for many Indians trying to understand their own theatre. In fact, it is possible to say that the so-called new identity of Indian theatre has been no more than a variation of the 'Brechtian' theatre [...]"²¹ In Mistry's work, this automatic equivalence between Brechtian and Indian is destabilized by the way the "play" plays out within the novel.

I will briefly summarize what unfolds: Yezad rehearses his performance to prepare Mr. Kapur for the "play" in which the two actors pretend to be emissaries from Shiv Sena who demand a change of the store's name (from "Bombay Sports Emporium" to "Mumbai Sports Emporium"), but will accept a bribe instead. The two actors do their bit, and Mr. Kapur, who is exasperated by the bribe but busy with his Santa Claus costume and preparations for Christmas, stuffs an envelope with 35,000 rupees for the pay-off. Yezad indulges in one last attempt to get Mr. Kapur to run for office. Mr. Kapur, resigned, says: "'And poor Bombay has no champion to defend her. Unhappy city, that has no heroes'" (p. 291). Eventually, two real emissaries from Shiv Sena do show up, and they will not accept the bribe Mr. Kapur demands they take. They in fact are there to insist he change the store's name. Mr. Kapur, having prepared the bribe, is repulsed by their putative deceit, hits them and throws them out of his store. They return after hours and beat him so severely he dies of a heart attack. Yezad, having set the theater piece in motion, never finds another job. Eventually, though, he and his family move into the larger apartment, and financial burdens are eased. Yezad turns to religion with increasing commitment to make sense of his world, and the narrative perspective problematizes this return.

“‘Unhappy city, that has no heroes’” is a clear intertextual reference to Andrea’s exchange with Galileo after the latter recants in Scene Twelve: “ANDREA (*in the door*): ‘Unhappy is the land that breeds no hero.’ GALILEO: No, Andrea: ‘Unhappy is the land that needs a hero.’”²² The bantering about of theater theory, the references to epic realism, the inflected citation from Brecht’s Galileo index a consciousness of Brechtian dramaturgy at work in this novel. In contrast to the unifying, nearly transcendent presence of Brecht’s spirit and work in the prose of Emine Sevgi Özdamar, the deployment of epic theater practices in Rohinton Mistry’s *Family Matters* reveals the potential for theater to fail as a political tool, even though both the actors and the audience are committed to Brecht. Theater is not an exact science; nor is hope. Mired in the local, Mr. Kapur’s cosmopolitan optimism, his cricket, his Santa Claus costume, his Shakespeare—and Brecht—quotations, appear as signals of a failed western influence that do him a profound disservice in the face of local political agency and its agents. In Mistry’s fiction, resistance is an exercise in futility. Mr. Kapur, actor and audience in his own demise, cites a self-effacing image for his possible political action: “‘A municipal councillor tackling corruption is like a penknife trying to dig up a banyan tree’” (p. 285). The root system is vast, the odds are overwhelming, and optimism is misguided.

It seems that Brechtian dramaturgy can become one more item in a series of cultural imports that have to be negated, along with Christmas, cricket, and the hope of upward mobility, in order for Yezad to rekindle his commitment to religious identity. We could argue with the specifics of theory as represented by the Brechtian actors; that theirs is a tactic more than praxis, their “project” more a strategy than a dramaturgy. We could also cite Brecht’s own disconsolate hesitation about propelling real people into the conflicts of history while we also accept Brecht’s stated desire to be useful. Theater is not an exact science, but neither is the construction of identity. Yezad’s brush with Brecht, following his failed application for Canadian immigration, his struggle to support a family, and his growing political cynicism, all propel him into a dubious concept of purity rediscovered in his status as a member of a minority religious community. The first comforts of prayer, however, and the initial overcoming of despair, transform into the absolute commitment and regulation that alienate him from his family. Again, Brecht’s legacy constitutes one moment in a series of cultural negations which enable the protagonist to re-naturalize his relationship to religion and return to it as the constitutive element of his identity. The epilogue, narrated from the perspective of one son, follows the trajectory to its end: “He’s gone over the edge,” says Murad [of Yezad, his father]. “Deep into the abyss of religion” (p. 428).

In the “Prologue” to *Brecht and Method*, Fredric Jameson insists on Brecht’s “usefulness,” especially in the face of contemporary stasis: “Stasis today, all over the world [...] certainly seems to have outstripped any place for human agency, and to have rendered the latter obsolete.”²³ My focus on Brecht’s legacy in the novels of Özdamar and Mistry looks beyond the stage, where Brecht’s influence is undisputed.²⁴ The nature of that influence and

its implications for local and national identities in times of political crisis is, however, open to debate. This examination has singled out merely one thread in the tapestries of major prose works, but my reading illuminates both the welcoming and fraught receptions of leftist cultural iconography in some contemporary fiction. The presumptive singularity of Brechtian and Indian warrants closer inspection. For the politicalization of religion and religious affiliation may draw the line Brecht's legacy cannot cross in the Indian national context. In the streets and storefronts of Mumbai, as represented in *Family Matters*, corruption and stasis are one. Human agency is reserved for the local political elites; and Brechtian specters sometimes haunt with a penknife in their hands.

Notes

¹ The discussion in which this question arose took place in conjunction with the Fulbright German Studies seminar on trends in contemporary literature, June 2005, during which the author took questions after a reading. Özdamar continued her answer with the observation that different countries need Brecht at different times.

² Loren Kruger, *Post-Imperial Brecht: Politics and Performance, East and South* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp. 13 and 216 respectively.

³ Kruger, p. 174.

⁴ For example, I am bracketing the issue of theater practices in India. See Michael Bodden, "Brecht in Asia: New Agendas, National Traditions, and Critical Consciousness," in Siegfried Mews, ed. *A Bertolt Brecht Reference Companion* (Westport, CT: Greenwood, 1997), pp. 379-404. There Bodden writes: "In much of India, Brecht's work and ideas became quite popular in the 1960s and 1970s among urban theater groups. Many of these groups had been performing realistic plays based on Western models or direct translations of works by Ibsen, Chekhov, Pirandello, Sartre, Camus, and Beckett. This activity took place primarily under the influence of the Indian People's Theater Association (IPTA), the 1940s cultural movement that had grown up around the independence struggle. Following independence, the movement lost its focus and a split in the Indian Communist Party in the late 1950s created an acute crisis within the predominantly left-leaning urban theater movement. During the 1960s, according to Dalmia-Lüderitz, Indian theater practitioners increasingly turned toward the use of traditional forms, enlivened with contemporary relevance, in an effort to create a national theatrical idiom. Increasing engagement with the work of Brecht, given his interest in folk theater as manifested in plays such as *Puntila and Matti*, *His Hired Man* and *Chalk Circle*, thus provided a modern, politically and aesthetically defensible model that left-wing theater workers could point to as a justification for utilizing folk theater in an urban setting" (p. 385). He gives the example of Bengal. Bodden also refers to Indra Nath Choudhuri's use of Brecht "to validate the notion of a national tradition of Indian theater that is artistically and theoretically equal, if not superior, to anything found in Europe or North America" (p. 386). See also Jutta Phillips-Krug, "Narratives of Violence: The Antigone Project. An Interview with Ein Lall and Anuradha Kapur," *Brecht Yearbook* 29, pp. 7-14, for a report on another response to the pogroms in Gujarat, using Brechtian dramaturgy to emphasize the connections between body, memory, and politics.

⁵ See also Özdamar on the imperative of Brecht in theater: "Natürlich ist Bessons heutige Kunst ohne Brecht nicht denkbar und würde ohne Brecht anders aussehen." Emine Sevgi Özdamar, *Seltsame Sterne starren zur Erde* (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 2003), p. 30. Özdamar's fictional persona works with Besson, then the *Intendant* at the Volksbühne. See also Kruger, p. 329.

⁶ See M. L. Pandit, "Fiction across Worlds: Some Writers of Indian Origin in Canada," in *The Fiction of Rohinton Mistry: Critical Studies*, ed. Jaydipsinh Dodiya (New Delhi: Prestige, 1998), pp. 14-22, esp. p. 16 for some biographical information.

⁷ Nilufer E. Bharucha, "'When Old Tracks are Lost': Rohinton Mistry's Fiction as Diasporic Discourse," in *The Fiction of Rohinton Mistry: Critical Studies*, ed. Jaydipsinh Dodiya (New Delhi: Prestige, 1998), pp. 23-31, here p. 23.

⁸ This is the title of V. Dalmia-Lüderitz's essay on Habib Tanvir. For an overview of Brecht's influence, see Dr. Joachim Fiebach, "Brecht's Importance to International Theatre," trans. Eric Rosencrantz. Goethe-Institut, Online-Redaktion. March 2006. www.goethe.de/kue/the/dos/dos/bre/en1321612.htm. Accessed 12/5/2006. Fiebach notes that Tanvir's "theatre of searing social criticism took its bearings by Brechtian aesthetics from the 1970s on." See also Vasudha Dalmia, *Poetics, Plays, and Performances: The Politics of Modern Indian Theatre* (New Delhi: Oxford University Press, 2006), with several chapters devoted to Brecht in India.

⁹ Leslie A. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration* (New York: Palgrave MacMillan, 2005), p. 1.

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹ *Ibid.*, p. 153.

¹² My inclusion of the cigarette brand in the roster of leftist culture is not intended at all to be glib; rather, I am referring to the chapter title: "Die Zigarette ist das wichtigste Requisite eines Sozialisten," in *Die Brücke vom Goldenen Horn* (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 1998, 1999; second edition 2000), p. 222. Subsequent references to this text are indicated by page number in parentheses following direct quotations.

¹³ Emine Sevgi Özdamar, *Seltsame Sterne starren zur Erde* (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 2003). Subsequent references to this text are indicated by page number in parentheses following direct quotations.

¹⁴ Arundhati Roy, "Do Turkeys Enjoy Thanksgiving?" in *An Ordinary Person's Guide to Empire* (Cambridge, MA: South End Press, 2004), pp. 83-94, here p. 87. She follows this remark with the example of the Maharashtra government's privileged treatment of Enron. She continues: "Unlike in the old days, the New Imperialist doesn't need to trudge around the tropics risking malaria or diarrhea or early death. New Imperialism can be conducted on e-mail. The vulgar, hands-on racism of the Old Imperialism is outdated. The cornerstone of the New Imperialism is New Racism" (p. 87). Her point is well-taken, though my focus in the remainder of this essay is the function of local elites.

¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 85-87.

¹⁷ Quoted in *Parade*, 1 January 2006, p. 2.

¹⁸ Rohinton Mistry, *A Fine Balance* (New York: Vintage International, 1997; first edition, Toronto: McClelland & Stewart, 1995), np. Subsequent references to this text are indicated by page number in parentheses following direct quotations.

¹⁹ Rohinton Mistry, *Family Matters* (New York: Alfred A. Knopf, 2002), p. 84. Subsequent references to this text are indicated by page number in parentheses following direct quotations.

²⁰ See the *Wikipedia* entries on Shiv Sena, and the discussion of authorial neutrality.

²¹ Chaman Ahuja, "Holding a mirror up to Indian theatre," *The Tribune* (Sunday, 30 May 1999). www.tribuneindia.com/1999/99may30/Sunday/head4.htm. Accessed 12/5/06.

²² Bertolt Brecht, *Galileo*, English version by Charles Laughton, edited and introduced by Eric Bentley (New York: Grove Press, 1966), p. 115.

²³ Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London, New York: Verso, 1998; paperback 2000), p. 4.

²⁴ See also Kate Bowen, "Bertolt Brecht's Influence Cannot Be Overestimated," *Deutsche Welle* (11 August 2006) www.dw-world.de/popups/popup_printcontent/0,,2127719,00.html. Accessed 12/5/06.

Book Reviews

Esbjörn Nyström. *Libretto im Progress: Brechts und Weills "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" aus textgeschichtlicher Sicht*. Bern: Peter Lang, 2005. 709 Seiten und 2 Tabellen.

Fritz Hennenberg und Jan Knopf, Hrsg. *Brecht / Weill "Mahagonny."* Suhrkamp Materialien. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. 451 Seiten.

Although they both deal with the Weill-Brecht epic opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* and the "Songspiel" *Mahagonny*, the two publications under review could scarcely be more dissimilar. To use the language of textual criticism employed by the author of one them, Esbjörn Nyström, they represent two utterly different "text types."

Nyström's own book, *Libretto im Progress*, is his "slightly revised," German Studies dissertation, originally submitted to the Humanities Faculty of the Göteborg University (Sweden) in March 2004. Its anglicizing title is intended to capture the unstable nature of *Mahagonny's* verbal text as a kind of work-in-progress. Encompassing the pre- and post-"Songspiel" history, the process of the work's conception and transformation involves stage productions of the operatic version prior to 1933 as well as publication in Brecht's *Versuche* as a self-sufficient text created for "literary reception"—a *Lesedrama*, as Nyström calls it. In that sense, the opera transcends its own genre throughout the process, from beginning to end. On the one hand, the ruder, more compact "Songspiel" written for the 1927 Baden-Baden music festival stands outside the establishment world of operatic institutions. On the other hand, even from the author's purely verbal perspective (the "textgeschichtliche Sicht" of his subtitle), the full-length opera's libretto and the *Lesedrama* are hardly identical "text types."

In Nyström's somewhat idiosyncratic understanding of the term, which he explains at length in the early sections of the book, "Libretto" functions as the umbrella term encompassing a variety of different text types that subdivide into two basic categories, *Partiturtex*t or *Literaturtext*. *Partiturtex*t refers to any textual layer that forms part of a musical score (including sketches, short scores, full scores, and piano-vocal scores). A *Literaturtext*, on the other hand, is to be considered self-sufficient, a textual layer independent of the score, whether prior to or subsequent to its being set to music; it may not have been set to music at all. Nyström accordingly distinguishes between four types of "literature texts":

1. *Kompositionsvorlage*, the version of the libretto used during the initial stages of composition;

2. any transcription of a text from a musical score that creates in effect a makeshift play script;
3. *Textbuch*, a version of the libretto primarily intended to satisfy the needs of theater managers, dramaturges, directors, and singers;
4. the *Lesedrama*, a version that implies performance by virtue of its structure as a play script but that is created not for theatrical purposes and solely with regard to literary reception.

Because Nyström defines *Mahagonny* both with and without reference to Weill's music, the opera's verbal script has a curiously schizophrenic nature. Especially problematic is the identity—or even ontology—of the *Kompositionsvorlage* and hence its text type. Presumably this source counts as a *Literaturtext* by virtue of its relationship to the *Lesedrama*, as an early stage or even *Urform*, as it were. From the composer's perspective, however, the same document is nothing more than a working draft of what will become the final *Partiturtex*t, a quite different text type. The following question thus arises: how can the concept of libretto still apply to a literary version of a merely implied play from which the music has been expunged and which is designed to exist without either music or performance? In terms of being a libretto the text has not so much "progressed" as it has been transformed into something quite other.

Mahagonny is not Brecht's only work to have undergone such treatment. *Die Dreigroschenoper* is the best-known case in point; its version in the *Versuche* (1931), prepared without the composer, represents a substantial revision of the "play with music" that was originally published as a libretto and received its premiere more or less according to that version in 1928. A comparison of the 1928 *Textbuch* and the 1931 *Lesedrama* reveals the revised version only to *imply* performance; with regard to the numbers in Weill's score, it is literally unperformable without extensive editorial intervention.

The value of Nyström's painstaking research rests chiefly in the comprehensive catalogue listing of sources that the author describes and discusses in the kind of detail normally reserved for high quality critical editions. Whether it is a score or a libretto, an incomplete draft or a complete publication, he provides a full account of each of the many items he has inspected. Because the individual entries on the transmitted texts (*Textträger*) often amount to many pages of description and commentary, the appendix provides a handy chart of these sources (some 83 items) in putative chronological order, with the important textual layers highlighted in cursive. Take, for example, the one listed as "*Lt'fr*" (short for the first of the *Literaturtextträger* that is a typescript typed by someone other than the authors), also listed, non-cursively, in a second surviving copy as "*Lt'fr*^{HWe}" (with the composer's markings and emendations, "handschriftliche Änderungen Weills").

Singling out the above source to serve as an example is hardly arbitrary: its significance for the genesis of the opera is both critical and

controversial. The chart describes it as “vollst. KV, Sibley/Arch.” and dates it as “vermutlich April 1928.” In other words, this is the complete *Kompositionsvorlage*, now held in the Sibley Library at the Eastman School of Music, whose actual date remains a matter of conjecture. (In a rare slip, Nyström fails to include “KV” [short for *Kompositionsvorlage*] in his list of abbreviations.) For the genesis of the score, as opposed to the *Lesedrama*, the second copy holds the greater interest, of course, because of the markings in the composer’s hand. For Nyström’s purposes, however, the clean copy is the more important layer, as the cursive entry indicates. That said, in the body of the text, Nyström describes Weill’s copy (not merely a KV, but presumably *the* KV) rather than the clean one. The entry itself, at more than 6 pages, is one of the longest in the catalogue, with information on the source (location, owner, paper type, color, format, watermark, condition, pagination, etc.), a long section that lists “editions” and “contributions to scholarship,” and an even longer one on the source’s function in the opera’s textual history.

The way this particular source is presented and discussed in each of the books under review makes for a fascinating comparison. Although he published his dissertation prior to the appearance of Hennenberg and Knopf’s volume of *Materialien*, Nyström is aware of their previously published scholarship on the textual history of *Mahagonny*; he provides detailed bibliographic citations for it; and he takes issue with it. Hennenberg and Knopf do not return the compliment. Even though theirs is the more recent volume in terms of publication date, it appears to have been assembled several years earlier. The latest publication they cite is from 2001, namely, the entry on the opera that appeared in volume one of the revised *Brecht-Handbuch*, edited by Knopf himself. And although they provide a general bibliographical reference for the *Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, it is surprising that they do not mention specifically the index (*Registerband*), as Nyström does. For it is this volume, edited by Knopf and published in 2000, that contains the first complete publication of the *Kompositionsvorlage* that Nyström lists as “Lt¹fr” (“BFA/R” in its published form) and that Hennenberg and Knopf reproduce here *in extenso* with the manuscript’s proper title *Mahagonny* and the description “Oper in drei Akten [*Urfassung*].” The parentheses are, of course, theirs.

Nyström’s tentative dating of this text (“vermutlich April 1928”) is at odds with that proposed by Knopf in a number of places, including in the *Materialien* volume. This is hardly a trivial matter, and Nyström says why. By equating the so-called “Urfassung” with the “Exposé” mentioned by Weill’s publisher, Emil Hertzka, the director of Universal Edition, in a letter dated 16 December 1927, Knopf feels confident in backdating this crucial document of the work’s genesis by about four months. But is that really how the opera was composed—complete libretto first, musical setting second? Or is the libretto not really the premise, and hence not a *Kompositionsvorlage*, still less a *Literatertext*, in the strict sense of those terms, but rather the result of the initial creative process and hence “only” a *Partiturtex*t? Based on his careful reading of all the available documentation, including a letter from 20 March

1928 in which Weill reports that he is “still missing a *Textbuch*,” Nyström rejects Knopf’s hypothesis of the libretto having been essentially completed by Brecht in 1927. “Presumably,” Nyström writes, “Weill had worked up to that point with a more provisional version of the libretto.” Unlike Knopf, he is also inclined to believe, as mentioned above, that Weill had the libretto typed by someone else rather than type it himself. It is also worth stressing that because of (not despite) his painstaking thoroughness, Nyström offers only a likely date, not a firm one, as Knopf does. The location of the libretto is also a matter of contradictory information: Nyström correctly lists the Sibley Library in Rochester, N.Y.; the relocation from Vienna occurred in 1998. Hennenberg and Knopf mention only the former location, Vienna, following Knopf’s example in “BFA/R” in 2000. It is possible, however, that this part of the *Materialien* volume was prepared prior to 1998 and not updated, especially since Knopf states that “the present edition allows scrutiny of the text for the first time.”

Equally striking is how each of the books deals with the so-called “Paris version” of *Mahagonny*. First, though, a word about the organization of Hennenberg and Knopf’s collection of materials, which comprises texts of varying types, many previously published. The volume is divided into nine sections, as follows: I. Versions; II. Drafts and Paralipomena; III. Essays and Commentaries by Brecht; IV. Essays and Commentaries by Weill; V. Reminiscences from Contemporaries; VI. Reception; VII. *Mahagonny*—a case of plagiarism?; VIII. Interpretations, Analyses, Conceptions; IX. Appendix. Whereas Nyström, weighing the evidence carefully, makes a strong case for treating the “*Songspiel*” and the opera as two quite separate works, the tendency of the *Materialien* volume is to conceive of them as part of the same complex. This tendency is reflected in the volume’s title, of course, but becomes quite evident in the first section, “Versions,” as if the various texts reproduced here were essentially versions of the same piece. Between the text of the 1927 “*Songspiel*” and the so-called “*Urfassung*” of the opera discussed above, the editors include a text that they present with the following title: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny [Das kleine Mahagonny] / Ein Songspiel [Pariser Fassung] / Text von Berthold [sic] Brecht / Musik von Kurt Weill*. The provenance of the manuscript, which came to light in Vienna in 1953, is murky. Less a reduction of the opera than an expansion of the “*Songspiel*” using additional material from the full-length work, the editors claim that it may reflect the version of *Mahagonny* performed in Paris in 1932 or perhaps the revised version made for Paris, London, and Rome the following year, or, indeed, yet a further revision for a performance in Venice in 1949. They further note that it remains an open question whether the text is “an adaptation by a third party or an authentic version by Weill.” Nyström doubts its authenticity, not only because of the way Brecht’s first name is written, which “does not make an especially reliable impression.” “It seems,” he writes, “to mix several works together—*Songspiel* (subtitle), opera (title), and the later versions of the “*Songspiel*,” the Parisian (idea of the expanded *Songspiel*) and Venetian (text).” Again, although (or rather, because) he ends up questioning the available evidence,

Nyström offers a much longer, more detailed, and ultimately satisfying account (six pages) than the one that Hennenberg and Knopf supply (two pages) in their annotation of the published text.

The plot thickens. This last annotation contains reference to “musical materials for a Paris version,” now reportedly lost, which Knopf claims to have inspected in Vienna and which, the note continues, “are identical to the sequence of numbers in the 1953 *Textbuch*.” The perhaps most mysterious, even startling portion of the entire volume is Knopf’s account of the actual inspection, conducted at the offices of Universal Edition in the early 1990s—a dramatic narrative written in the first person that concludes his chapter on “The Genesis of the *Mahagonny* Opera” in section VIII. Should we trust Knopf’s compelling report in order to erase legitimate doubts about the authenticity of the 1953 text or align ourselves with Nyström’s philologically informed skepticism in order to uphold them? Whatever the Paris version may have actually been, it was never a “small *Mahagonny*” (even if, according to conductor Maurice Abravanel’s unsubstantiated oral history, Weill referred to it as such), but rather an expanded version of the “*Songspiel*,” a version that was subsequently expanded even further for the 1949 performance in Venice, in this last form without either the composer’s or librettist’s involvement. (Whether Weill was actively involved in the first or second Paris versions remains a matter of conjecture, supported only by eyewitness accounts such as those of Abravanel.) As such, because the authenticity of this surviving version is at best dubious and at worst entirely bogus, the so-called “*Pariser*” or “*Kleiner*” *Mahagonny* is of little consequence for the opera’s textual history, whether seen in terms of a *Literaturtext* or a *Partiturttext*.

Hennenberg contributes a chapter of his own, following Knopf’s; its German title is “Brecht und Weill im Clinch.” An endnote informs the reader that it dates from 1988. Knopf refers to it in his own chapter as an “original contribution written for the current volume.” The essay was in fact derived almost word for word, in somewhat abridged form, from pages 55 to 135 of the work cited in the bibliography as the author’s “*Habilitationsschrift*,” submitted to the Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg in 1987 with the title “*Neue Funktionsweisen der Musik und des Musiktheaters in den zwanziger Jahren: Studien über die Zusammenarbeit Bertolt Brechts mit Franz S. Bruinier und Kurt Weill*.” Charting the ups and downs of Brecht’s collaboration with Weill, Hennenberg reaches the conclusion that the composer’s historical significance resides above all in the works—works possessing “value and longevity”—that came out of this collaboration. It is a conclusion that many have reached at different times and in different ways. In Hennenberg’s case it requires, as elsewhere, playing off a politically engaged, socialistically inclined Weill of the German period against an apolitical one of the American period (in his dissertation Hennenberg writes of the “attempt at a seamless assimilation in emigration”), a dichotomizing view involving the construction of two Weills that greater acquaintance with his oeuvre as a whole, including the American works, tends to undermine.

Sections V and VI contain a useful selection of previously published material from well-known figures in the Weill-Brecht secondary literature such as Lotte Lenya, Franz Jung, Hans Curjel and Hans Heinsheimer. Early reviews are reprinted, too, including (in section VIII) three essays by Theodor W. Adorno. The first of these, originally published in *Der Scheinwerfer* in 1929, was reprinted in the 1964 collection *Moments musicaux*. The two versions are not the same, however, as implied in the bibliographic information at the end, but differ in significant respects. Comparison reveals that the 1964 revision eviscerated Adorno's more orthodox Marxism of the Weimar period in favor of a post-holocaust philosophy underpinned by negative dialectics. As the Brecht scholar Steve Giles has noted, the later version of Adorno's essay seems, somewhat ironically, a more fitting response to the 1929 version of the opera, whereas the original version is better suited to the not yet existent *Versuche* text (the *Lesedrama*). Other authors represented in section VIII include the critic and translator Andrew Porter, polymath Eric Bentley, and director Joachim Herz.

As two utterly dissimilar text types, Nyström's valuable dissertation and the handy Suhrkamp collection may be seen as complementary. In textual matters, however, readers of the latter publication are strongly urged to consult the former.

Stephen Hinton
Stanford University

Gerd Koch, Florian Vaßen und Doris Zeilinger, Hrsg. "Können uns und euch und niemand helfen" — *Die Mahagonnysierung der Welt. Bertolt Brechts und Kurt Weills "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 2006. 245 Seiten.

Der Band stellt eine wahrhaft interdisziplinäre Auseinandersetzung mit Brechts "epischer Oper" dar. Hier beschäftigen sich Autoren, Hochschullehrer, Juristen, Soziologen, Mathematiker, Musikwissenschaftler, Psychologen, Graphiker, Kostümbildner und Pädagogen mit den historischen und aktuellen Bezügen des Stücks. Etwas mehr als zwei Jahre später (die meisten Beiträge beruhen auf Referaten für das 11. Symposium der Internationalen Brecht Gesellschaft mit dem Thema "Mahagonny.com—75 Jahre *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*" in Berlin im Juni 2003) hätte man sich unter dem Eindruck des Hurrikans Katrina noch weniger Brechts Vision des Untergangs einer südostamerikanischen Metropole entziehen können, aber auch die in diesem Band versammelten Beiträge aus den Jahren vor diesem Unglück legen von ihrer Relevanz Zeugnis ab. Und wie die Aufarbeitung der Katastrophe von New Orleans Experten aus den verschiedensten Bereichen zusammenführte, macht auch dieser Band klar, dass die Zerstörungskraft des Kapitalismus nur mit interdisziplinären Methoden diagnostiziert, analysiert

und hoffentlich auch gebremst werden kann. Denn das Bild, das Brecht in diesem Stück zeichnet, hat sich durch den fortschreitenden Raubbau des Menschen an sich selbst und an der Natur, verändert. Im Mittelpunkt der Oper steht die überraschende Wendung, wenn der Hurrikan seinen Weg verändert und die Stadt Mahagonny vermeidet, nur damit dann der Mensch selbst die Zerstörung der Stadt verursachen kann. Die Barbarei, die Marx als Resultat des Kapitalismus (bzw. des Faschismus als seiner Extremform) vorausgesagt hat, ist den zerstörerischen Kräften der Natur ebenbürtig. Heute müsste man unter dem Eindruck der Ergebnisse der Klimaforschung, die nur noch von den "geschäftigen Zwergen" der im Dienst der Ölfirmen stehenden Wissenschaftler bestritten werden, anmerken, dass nunmehr die Barbarei des Kapitalismus es so weit gebracht hat, dass sie die Zerstörungsgewalt der Natur noch verstärkt.

Bei aller Scharfsichtigkeit der einzelnen Beiträge gerät dies nämlich manchmal aus dem Blickfeld: Mahagonny ist die Extremform kapitalistischer Barbarei in der Form des Faschismus. Brecht identifiziert Mahagonny eindeutig als die Herrschaft der Nazis, der "Massen braunbehemdeter Kleinbürger," was ihn zu dem Schluss führt, "wenn Mahagonny kommt, geh ich," weil "Mahagonny...alle Bayern aus[weist]," womit er sich selbst gemeint hat: "Ich bin Bayer." Damit handelt es sich nicht (bei Brecht natürlich undenkbar) um eine grundsätzliche Kritik des Hedonismus, wie es in einigen Beiträgen an klingt, die teilweise im Widerspruch zur Kritik am Kapitalismus stehen (vgl. den Beitrag von Kindt), sondern gerade um eine Kritik des Hedonismus im Kapitalismus und in seiner Extremform des Faschismus. Klartext spricht hier der Beitrag von Fleig, wo es heißt: "Dieses Gesetz [‘Alles ist erlaubt,’ FW] dient der Logik der Spaßmaximierung, die der entfesselten Profitmaximierung des kapitalistischen Systems unmittelbar korrespondiert" (62). Diese Form des Hedonismus, wie die Oper deutlich macht, beruht eben genau wie der Kapitalismus auf der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, wobei dies besonders an der Hauptfigur Paul deutlich wird, des ausgebeuteten Ausbeuteten, der einerseits die käufliche Liebe für sich ausbeuten will, dem andererseits durch Glücksspiel und Alkohol das in Alaska mühevoll verdiente Geld aus der Tasche gezogen wird. Paul ist somit der vom Faschismus verführte Proletarier, der auf ein Versprechen hin an der Ausbeutung seiner selbst und der anderen teilzunehmen beginnt.

Großartig erfasst ist dieser Vorgang bildhaft in einem der im Band versammelten Kostümentwürfe von Yoshi'ō Yabara, auf dem Frau Begbick unter martialischer Nazikluft den zweireihigen Nadelstreifenanzug trägt, also auch hier der eindeutige Hinweis, dass der Kapitalismus in seiner zerstörerischen Kraft ganz unterschiedlich auftreten kann. Hilfreich ist in diesem Zusammenhang in einigen Beiträgen (wie beispielsweise bei Lucchesi, Gier und Fleig) der Hinweis auf andere Werke aus der Entstehungszeit der Oper, die sich auf unterschiedliche Weise mit dem selben Problem beschäftigen. Hier ist an erster Stelle natürlich der Film *Metropolis* zu erwähnen (im Beitrag von Lucchesi, 80), wo bis knapp vor dem märchenhaft geträumten versöhnlichen Ende der Kapitalist den Untergang der ganzen Stadt einem möglichen Erfolg der aufständischen

Arbeiter vorzieht. Den Bezug zur filmischen Gegenwart stellt dann der Beitrag von Ludewig her, und Werschinin zieht entsprechend überraschende Parallelen zur post-sowjetischen russischen Gesellschaft. Weitere Beiträge leisten gute Arbeit zur besseren Kontextualisierung des Operntextes im philosophisch-soziologischen Diskurs der letzten Jahren der Weimarer Republik (u.a. Bloch, Gier und Fleig). Andere Beiträge richten ihr Augenmerk auf manchmal vernachlässigte Aspekte der Oper wie der musikalischen Form (z.B. Knopp).

Der Band bietet somit eine Reihe erfrischend neuer Annäherungsversuche an das Stück und erweist ihm damit seine Reverenz, indem die Beiträge immer wieder an die Aktualität des Stücks erinnern. Auch gewagtere Versuche, zeitgenössische Bezüge herzustellen zwischen der "Stadt der Netze" und der elektronischen "Netzwelt" sind sicher durchaus im Sinne des Erfinders und waren auch schon in dem dem Symposium vorausgegangenen "call for papers" enthalten. So lange also auch Begriffe wie "Simulation" (im Beitrag von Kyora) als Teil des Mechanismus der Verschleierung ausbeuterischer Verhältnisse verstanden werden und provokant gemeinte Äusserungen wie "It's all spectacle. Even the critique" (Rasch, 240) uns dazu dienen können, unser dialektisch-materialistisches Instrumentarium zu verfeinern und zu erweitern, können alle Beiträge als im Dienste einer operativen Ästhetik stehend gesehen werden, die es erlaubt, hier und dort das "Netz" zu durchlöchern und den Blick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit zu richten. Nur bisweilen vergessen einige Autoren, dass hinter jeder Feststellung Brechts immer der Zusatz "unter den derzeitigen Verhältnissen" steht, so dass es sich bei dem oft-zitierten Satz "Können uns und euch und niemand helfen" natürlich nicht um eine Beschreibung einer "anthropologischen Misere" (Ludewig, 186) oder das Aufgeben der Utopie handelt, sondern nur um die Beschreibung der derzeitigen Verhältnisse in Mahagonny, die bekanntlich veränderbar sind.

*Friedemann Weidauer
University of Connecticut, Storrs*

Dougal McNeill. *The Many Lives of Galileo: Brecht, Theatre and Translation's Political Unconscious*. Oxford: Peter Lang, 2005. 155 pages.

The Many Lives of Galileo offers a Marxist analysis of three translations of Brecht's play, using a theoretical framework derived chiefly from Frederic Jameson, Terry Eagleton, and Raymond Williams. Rather than evaluating the translations' supposed quality or fidelity, McNeill follows the "cultural turn" in translation studies by analyzing each work in relation to its political and cultural context. He makes no secret of his own ideological commitment, declaring that "this is a partisan study, written by someone who shares the broad political and philosophical outlook of Bertolt Brecht and who believes that we still have a good deal to learn from his work" (16).

McNeill focuses on the translations produced by Brecht and Charles Laughton, Howard Brenton, and David Hare, and he also offers a brief excursus on Brenton's play *The Genius*. It soon becomes clear that we are dealing with "translation" in the wider sense: lacking any knowledge of German, both Brenton and Hare proceeded from "literal" English translations. The different interpretations embodied by the new versions shed light on the preoccupations of translators working at different historical moments and on Brecht's significance as a cultural figure in the English-speaking world. McNeill explains: "my purpose in this monograph is not so much to sound Brecht's depths, to draw still more from the drama, as it is to sound off his surfaces, to explore the still rather thinly documented areas of excitement *around* him, the ways he has been put to use in the world" (23).

McNeill sees the Brecht/Laughton version of *Galileo* as another one of Brecht's *Versuche*, "another intervention or attempt at reworking the old themes" (49). Written in the aftermath of Hiroshima, this American version advances its political arguments more forcefully than the earlier German text, using placards and overtly political comments to shift the weight of judgment towards Galileo. Whilst McNeill criticizes Brecht's condemnation of Galileo, he argues that the play's epic structure allows spectators "to reflect and not be forced into empathy with the playwright's designs" (68). Empathy with Brecht's aims was certainly in short supply among the American theater critics, and the reviews were almost entirely negative. Tantalizingly, McNeill does not explore the cultural and political reasons why this might have been the case.

Whilst Laughton collaborated directly with Brecht, Howard Brenton's relationship with Brecht is much more ambivalent. McNeill characterizes it as "an aggression of influence attempting at once to imitate, appropriate and supercede [*sic*]" (74). He sees *The Life of Galileo* (1980) as occupying a pivotal place in Brenton's oeuvre, caught between the rebellious spirit of 1968 and the more distanced, personally political works of the later 1980s. McNeill also attributes the contradictions in the translation and its première to the ongoing debate about the role of left-wing theater and its place in British culture, and to the production's "complicated parentage" (86). Whereas Brecht and Laughton had effectively combined the roles of translator and director, the division of labor at the National Theatre meant that Brenton had to hand over control to director John Dexter. Although Brenton saw the play's political thrust as "desperately timely" (76), Dexter sought to rid it of Brecht's Marxism and re-interpret it as "concealed autobiography" (87). The production was nevertheless a success, but—again—McNeill does not explore why.

David Hare's version rejected Brecht's political and theatrical legacy at the historical juncture at which the collapse of state Socialism had cast Brecht's political project into doubt. He eliminated Brecht's trademark devices and rejected the social and political in favor of the personal, even subtitling his version *An Intimate View*. McNeill is not surprised by this approach, for he locates Hare's work within a tradition of liberal "moral"—as opposed to socialist—drama. Ironically, critics praised Hare's

version for its fluency, and this leads McNeill to conclude that Hare had assimilated Brecht's text to the audience's expectations: "Hare's Brecht is one stripped of everything that liberal and conservative English criticism has found least palatable in these works: it is Brecht without politics, without Brechtian theory or its visible trappings and, crucially, with a commitment to a 'common action' around the theatre of values" (134-5). Here, at last, McNeill provides the contextual analysis of reception which completes his contextually informed study of translation.

Unfortunately, this book is marred by frequent errors in the main text and English and German quotations. These errors range from simple typos, through incorrect genders and adjective endings, to the occasional omission of nouns or prepositions, and they could easily have been eliminated through more careful proofreading. There are also problems with terminology: *Galileo* is not a *Lehrstück* according to Brecht's use of the term; and it is misleading to write about the collapse of "Stalinist" regimes in 1989, given that conditions in the GDR, for instance, had changed substantially since the 1950s. Even so, *The Many Lives of Galileo* offers a solid analysis of the Laughton, Brenton, and Hare translations and is grounded in a thorough knowledge of the critical literature on Brecht and British theater since the 1970s. McNeill's survey strikes a good balance between argument and supporting detail and it sheds new light on the relationship between the play's contrasting translations and their respective contexts.

Laura Bradley
University of Edinburgh

Peter Schweinhardt, Hrsg. Hanns Eislers "Johann Faustus": 50 Jahre nach Erscheinen des Operntexts 1952. Symposium. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2005. 156 Seiten.

Dies ist der erste Band der *Eisler-Studien*, die als "Beiträge zu einer kritischen Musikwissenschaft" konzipiert sind. Das "Epitheton *kritisch*" verbindet die *Eisler-Studien* mit der entstehenden "historisch-kritischen Hanns Eisler Gesamtausgabe" (7). Ziel ist, den Blick auf Eislers Leben und Werk von alten Polarisierungen zu befreien, ohne dass der Künstler dabei als Klassiker erstarrt. Als Forum für transdisziplinäre Forschung zu Eislers kompositorischem und literarisch-essayistischem Schaffen sollen die *Eisler-Studien* in Zukunft die Ergebnisse von Symposien, thematische Sammelbände wie auch Einzelarbeiten herausgeben.

Aus Anlass des 50-jährigen Erscheinungsdatums von Eislers Operntext *Johann Faustus* (August 1952) fand im Oktober 2002 ein Symposium in der Berliner Akademie der Künste statt. Der vorliegende Band enthält überarbeitete Fassungen der sieben Symposiumsbeiträge. Die ersten

vier Aufsätze beschäftigen sich mit der Analyse von Eislers Werk; die letzten drei Essays konzentrieren sich auf historische Aspekte der *Faustus*-Debatte in Ost-Berlin in den fünfziger Jahren.

Der literarische Wert von Eislers Text *Johann Faustus* und seine ideengeschichtlichen Hintergründe bilden die Thematik der ersten beiden Aufsätze. Friederike Wißmanns Arbeit "Johann Faustus: Eislers Materialien und die Komposition des Textes" widmet sich Eislers Libretto. Die Autorin weist darauf hin, dass das durch seine Diminutivform linguistisch vorbelastete Wort "Libretto," das in den Opern des 18. und 19. Jahrhunderts oft wenig ernst genommen wurde, auf synästhetische Kunstformen des 20. Jahrhunderts und gerade auf Eislers komplexes, dem Montageprinzip verpflichtetes Werk kaum noch zutrifft. Wißmann stellt dem Leser Quellen, Vorbilder und einmontierte Texte zu Eislers *Johann Faustus* vor: Zu ihnen zählen die Hanswurstiaden, *Das Puppenspiel vom Doktor Faustus* und Lieder aus Achim von Arnims und Clemens Brentanos Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*. Eine Weile erwog Eisler hieraus selbst das "Thannhäuser-Lied," das einen ironischen Bezug auf Richard Wagners Oper ermöglichte. Eisler übernahm von Goethe Fausts fleißigen Famulus Wagner, wenn er auch dessen ursprünglich geplanten Vornamen "Richard" später wieder strich, da ihm die satirische Anspielung zu offensichtlich erschien. Wißmann erläutert diese Formen der Brechung, Kontrastierung, Zäsur und Parodie als Merkmale der Montage.

Michael von Engelhardt bietet in seinem Aufsatz "Zur Topographie des Imaginären in Hanns Eislers *Johann Faustus*" über Quellenanalyse hinaus kreative Interpretationen. Er deutet auf zwei unwirkliche Landschaften in Eislers Libretto: die Unterwelt und Atlanta, oder in mythologischen Begriffen: Platons Herrschaft und Platons Atlantis. Indem er Neue Welt (Amerika) und Alte Welt (Europa) verknüpft, prähistorische Mythologien und konkrete Alltagspolitik des 20. Jahrhunderts in Beziehung setzt, eröffnet Engelhardt neue Perspektiven. Das in vielen Faust-Puppenspielen enthaltene *Vorspiel in der Unterwelt* mit Pluton und seinem Fährmann Charon erscheint auch bei Eisler, gespickt mit Zitaten aus Lukians *Totengesprächen*, Wieland und Goethe. Pluton als Herr der Hölle und als Reichtumsgott verkörpert in Darstellungen des 17. Jahrhunderts auch den Schatzgräberkult, an dem sich Faust beteiligt. Dieses Schatzfieber liest Engelhardt als verschlüsselte Darstellung der Kolonisierung, den Schatzsucher als Typ des Konquistadors. Eisler siedelt seinen Faustus in dem "Land Atlanta" an (33), das sowohl auf Platons imaginäre Insel Atlantis als auch auf die Entdeckung Amerikas hindeutet. Durch seine Faust-Figur drückt Eisler seine Kritik an der Kolonisierung und der Ausbeutung der Neuen Welt aus, bei der auch "faustische" Deutsche mitmachten. Weiter bietet Atlanta Anlass zu einer Satire auf die USA und auf die Weimarer Republik mit ihrer "Sumpfmethaphorik" (39). Eisler integriert in seinen Text auch *Schwarzspiele*, bei denen er sich auf die Seite der Opfer stellt: die Bauern zu Luthers Zeit, die schwarzen Sklaven in Amerika und die jüdischen Opfer des Holocaust. In seiner Analyse von Eislers "Schwarzspiel von den drei Männern im feurigen Ofen" weist Engelhardt darauf hin, dass die Faustliteratur von Anfang an antisemitische Elemente enthielt, von

denen Eisler sie nun befreien möchte. Auch wenn Engelhardts vielschichtige Interpretationen sich nicht immer zu einem kohärenten Gebilde fügen—was Eislers Konzept der Montage sowieso widerspräche—gibt er originelle und fundierte Ideenansätze, die zum Weiterdenken anregen.

Die zwei folgenden Aufsätze widmen sich musikalischen Themen. Tobias Faßhauer zitiert in seinem Beitrag "Die musikalischen Quellen zu Hanns Eislers *Johann Faustus*" die Frage der Forscherin Irmgard Schartner: "Warum ist so wenig vorhanden?" (49) Faßhauer stellt die vorhandenen Kompositionen vor und gliedert sie in drei Gruppen. Die erste umfasst die beiden Lieder "Der Mensch" und "Faustus' Verzweiflung," welche in Fassungen für Gesang und Klavier überliefert sind. Die zweite Gruppe besteht aus zwei Nummern aus dem 1950-51 entstandenen DEFA-Dokumentarfilm *Wilhelm Pieck—Das Leben unseres Präsidenten*, die Eisler auch in seine *Faustus*-Oper zu integrieren plante. Der dritte, ausgiebigste Quellenkomplex enthält Lieder für den zweiten Akt, deren Texte u.a. aus *Des Knaben Wunderhorn* und Ludwig Uhlands Sammlung *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder* stammen. Auch Skizzen zu zwei Gedichten von Brecht, "Die Krücken" und "Von der Freundlichkeit der Welt," sind hier vorhanden. Faßhauer erkennt in dem musikalischen Material keine einheitliche Gesamtstilistik, sondern eine Mischung verschiedener Stilebenen—Volkslied, Spieloper bzw. Singspielform, seriöse Oper und Komische Oper—bei der die volkstümlich-burlesken Elemente überwiegen und die seriöse Kategorie in den Hintergrund tritt.

In seinem Artikel "Hanns Eislers Wege zum musikalischen Theater" erweitert Peter Schweinhardt den Blick von *Johann Faustus* auf andere Opernfragmente Eislers und stellt fest, dass Eisler keines seiner mindestens elf konkreten Opernprojekte vollendete. Eisler, der ausgiebig über das Problem der "Dummheit in der Musik" philosophiert hatte, formulierte kurz vor seinem Tod auch das Wort vom "*Schwachsinn der Oper*" (73). Trotz seiner Kritik am Operngenie und besonders am romantischen Hauptvertreter des Musiktheaters, Richard Wagner, beschäftigte sich Eisler sein Leben lang mit dieser Gattung. Schweinhardt analysiert zwei Opernprojekte Eislers: *150 Mark oder Moritz Meyer* (nach dem Buch des Textautors David Weber) und *Goliath*, eine mit Brecht begonnene gesellschaftskritische Bearbeitung des Bibelstoffes. Darauf aufbauend stellt Schweinhardt sechs Thesen zu einer *Faustus*-Diskussion auf, da Eislers gescheitertes Projekt auch als sein *magnum opus* konzipiert war. Hier geht es um die Fragen, ob *Johann Faustus* Eislers *Zauberflöte* werden sollte, ob die Musik traditionelle Formen angenommen hätte, ob es ein *Gesamtkunstwerk* sein sollte, ob der Text Drama und Libretto gleichzeitig oder keines von beiden sei, ob *Johann Faustus* aus musikalischen Gründen gescheitert sei oder nicht, und ob es eine große Oper werden sollte anstelle einer erweiterten Schauspielmusik.

Die letzten drei Beiträge beschäftigen sich mit der *Faustus*-Debatte. In ihrem Aufsatz "Negative und positive Helden? Probleme der Rezeption der *Faustus*-Debatte" konstatiert Maren Köster eingangs, dass die Eisler-Rezeption sich in den letzten Jahren vom Politischen zum Ästhetischen verlagert habe. Wenn diese Situation auch zu begrüßen sei, bleibt dennoch

die Tatsache, dass Eisler sich durchaus als politisch denkender Komponist verstand. Der Paradigmenwechsel, der jetzt das Werk von den festgefahrenen Fesseln der *Faustus*-Debatte der fünfziger Jahre zu befreien suche, müsse dieses Paradox mit einbeziehen. Auch eine umfassende Studie der Debatte jenseits der Vorurteile und Denkmodelle des Kalten Krieges ist für Köster noch immer ein Forschungsdesiderat, und so bietet sie in ihrem Artikel neue Perspektiven über die Rolle Ernst Fischers und seines Essays "Doktor Faustus und der deutsche Bauernkrieg" wie auch über Wilhelm Girnus und Alexander Abusch.

Anne Hartmanns Essay "Zur sowjetischen Vorgeschichte und stalinistischen Semantik der *Faustus*-Debatte" kontextualisiert die Debatte. Die Verhöre um *Faustus* stehen in Zusammenhang mit der Debatte um Brechts und Dessaus Oper *Das Verhör des Lukullus*. Darüber hinaus ist die *Faustus*-Debatte auch ein Produkt der von Alexander Dymshitz eingeleiteten Formalismusdiskussion in der DDR. Diese Diskussion mit ihren Attacken gegen Kosmopolitismus als angeblichen Auswuchs des amerikanischen Imperialismus ist sowjetischen Ursprungs shdanowscher Prägung und wurde von der UdSSR in die DDR importiert. Nach einer detaillierten Darstellung der Ideologie Shdanows fasst Hartmann in zehn Punkten zusammen, wie sich diese Diskurse auf die *Faustus*-Debatte auswirkten. Zu ihnen zählen Eislers prekäre Situation als Jude und Westemigrant, der problematische Begriff des Reizworts "Renegat" (127), Eislers Gleichsetzung mit seiner *Faustus*-Figur, die Kritik an seiner einzigen positiven Textstelle über Amerika—"Atlanta ungeheuer leuchtet deine Sonne!" (128)—und die Bedeutung von Geschichtsbewusstsein und Klassikpflege, die die DDR von der zerrissenen und entfremdeten westlichen Welt abgrenzen sollten.

Gerd Rienäcker arbeitet in seinem Artikel "Stichworte zur Debatte über die Nationaloper in der DDR eingangs der fünfziger Jahre" auch eigene DDR-Geschichte auf. Er geht auf einen von ihm 1975 verfassten Aufsatz im vierten Band der von Brockhaus und Niemann veröffentlichten *Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik* zurück, der die Errungenschaften, Probleme und Entwicklungen im Operschaffen der DDR beschrieb. Er beleuchtet seine damaligen Erkenntnisse aus heutiger Perspektive neu.

Die Tatsache, dass drei der sieben Artikel dieses Buches sich mit der *Faustus*-Debatte beschäftigen, zeigt auf, wie sehr diese Debatte Eislers *Johann Faustus* noch immer wenn nicht überschattet, so doch begleitet. Die *Faustus*-Debatte repräsentiert in Miniatur die größeren weltpolitischen Konflikte der Epoche und dient zum Verständnis nicht nur von Eislers Werk, sondern auch von der DDR-Kultur der fünfziger Jahre. Bezüge zu Brecht mögen bei Eisler immer gegeben sein, doch erscheinen sie in dem vorliegenden Band nur am Rande. Da die meisten Autoren dieses Buches entweder an der *Hanns Eisler Gesamtausgabe* beteiligt sind oder weiter in den *Eisler-Studien* publizieren werden, ist dieses Buch eine Fundgrube für Spezialisten, die sich mit dem neuesten Forschungsstand vertraut machen möchten. Der Band hilft auch, die ästhetischen Qualitäten von Eislers Werk hervorzuheben und gleichzeitig Eisler als politischen Künstler—im

gehobenen Sinne, frei von machtpolitischen Interessen seiner Zeit—zu begreifen. Damit wären die zwei Oberbegriffe *Musik und Politik*, unter denen Eisler zu seinen Lebzeiten selbst seine Schriften veröffentlichte, auch hier respektiert.

Vera Stegmann
Lehigh University

Susanne de Ponte. *Caspar Neher-Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater*. Berlin: Henschel, 2006. 248 Seiten.

In 2004, the Deutsches Theatermuseum München more than doubled its collection of its Caspar Neher holdings through the purchase from the Brecht heirs of 315 sketches, mostly for postwar productions. This book is the catalogue for an exhibit organized to celebrate the acquisition. It contains 218 annotated images: 134 of these reproduce Neher sketches, four reproduce projection plates, and eighty are photographs. The images, including some fifty from the new purchase, document the ten productions on which Brecht and Neher collaborated as director and designer, beginning with *Im Dickicht* and ending with *Leben des Galilei*.

The book makes a real contribution to the study of Brecht's productions simply by selecting the images so skillfully and reproducing them so compellingly. All 138 sketches and plates are reproduced in color on photo-quality paper, achieving enough tonal separation and accurate coloration to suggest something of Neher's brush or pen strokes. Even images that have been reproduced before seem strikingly different. For example, pages 25-27 of *Theaterarbeit* reproduce six of a sequence of seven "Szenenskizzen" Neher made for Scene 7 of *Puntilla*. *Theaterarbeit* uses them to illustrate Neher's skill at sketching a blocking arrangement that captures the core of each of a sequence of small scenes and the "Haltungen" of the characters. Such sketches are, of course, among Neher's key contributions to Brecht's theater. But on *Theaterarbeit's* cheap paper, the figures in some of them seem to be rendered in color pencil, while the figures in others are blurry, and all figures are set against a murky, grainy, grayish-brown background. The catalogue reproduces all seven watercolors in the sequence, using sketches from the Brecht heirs. These may even have been the originals reproduced by *Theaterarbeit*, but in the catalogue we see a series of washes on light beige paper. The costume colors are softer; indeed, in some cases, the hues are different. Instead of a rather smeary black shadowing that helps the figures emerge from the background, we see hatching that looks a bit like static electricity charges along the figures' arms and backs. These sketches are not illustrations of stolid directorial arrangements but rather renderings that show dynamic arrangements of

vibrant figures, and as such they are useful for actors as well as directors. They are also beautiful and elegant, filled with the “Leichtigkeit” that brought Brecht’s theater to life.

Just looking at so many images in color helps bring about a new appreciation of Brecht’s theater. This is as much a theater of color as a theater of line, from the colors of costumes to the vibrant colors of background projections, as illustrated by the four exquisite projection plates hand-colored by Neher’s assistant at the Berliner Ensemble, Hainer Hill. The accuracy of reproduction also lets us follow the development of Neher’s style across his career. And it lets us compare different styles he used for different elements of the same production. The “Szenenskizzen” for *Mann ist Mann*, for example, are executed with a softer-edged style than the bolder, sharply contoured projection images.

The eighty photos, mostly from the Brecht Archive, have been well chosen to suggest how the sketches were realized. They have all been digitally adjusted, recovering much of their tonal range at the cost of occasional blocked-up shadows. Some photos are strikingly new, including the Brecht Archive’s three full-stage, color photos of *Antigone* (Figs. 137-139) that suggest how much of the color in the sketches was carried over into the built sets and that also give a powerful sense of Brecht and Neher’s strategic use of color in relation to space and actor. Other photos, like some of the sketches, are similar to images Brecht scholars will have seen already, but many are subtly different. The photos of *Der Hofmeister* in *Theaterarbeit*, for example, are vertically cropped where the half-curtain line crosses the proscenium. The photos reproduced in the catalogue show most of the proscenium opening, including the projections above and behind built walls in the interior scenes. Similarly, Fig. 49 reproduces a sketch for the projection backing Scene 2 of *Mann ist Mann*. Fig. 55 reproduces a photo of the scene. I have seen this photo before, but in this version the brightly lit pagoda has been allowed to wash out so that the darker projection can be clearly seen behind it. The annotation does not indicate whether this print was made specifically for the exhibit.

There are a number of these pairings between projection sketch and photo, and the curators have done an excellent job of selecting a range of sketches, including design and scene sketches. Unfortunately, none of these pairings are placed next to each other; the reader sometimes has to flip back and forth between pages to compare. Nor is the catalogue’s commentary particularly helpful in this regard. Susanne de Ponte provides one essay summarizing Brecht’s theory of epic theater and Neher’s reflections on design, and another in which she presents background information and some commentary on Neher’s designs for each of the ten productions. De Ponte does a solid job, making particularly good use of Brecht’s letters, but she does not really discuss the images. Instead, she merely refers to an image when it illustrates her description. Her discussion of *Hofmeister* is particularly odd. She analyzes the design well and discusses the seven-image sequence as an example very insightfully. Yet she quotes text supposedly written on each sketch that is different from what is actually there. One wonders how many versions of this sketch sequence she was lucky enough to have had at hand!

The essay I wish had been included in this catalogue is precisely one that would have focused on the sketches directly and examined them as artworks. I have never read a discussion of Neher's work that analyzed his drawing style or his use of watercolors and India ink. Unfortunately this catalogue is no exception. The annotations do not even identify each sketch's medium. The catalogue does include an essay by the museum's director, Claudia Blank, examining Brecht and Neher's "Künstlerfreundschaft" between 1945 and 1957. Its main focus is the question of why Brecht and Neher broke off any contact between 1952 and 1954, and its principal goal is to counter Christine Tretow's answer in her massive 2003 *Caspar Neher*. (See my review in the *Brecht Yearbook* 31 / 2006.) Tretow argues that the two men fell out for personal reasons, including Neher's objections to Brecht's behavior when the scandal caused by his acquisition of Austrian citizenship got the composer Gottfried von Einem fired from the Salzburg Festival's board of directors. Blank develops a much more differentiated position, one which also takes into account the professional problems Neher began to encounter in Austria and West Berlin because he also worked with Brecht in East Berlin. Well-argued and meticulously researched, Blank's explanation serves as a valuable correction to Tretow's. And, indeed, this catalogue serves as a useful counterbalance to Tretow's account of Neher's work with Brecht, which is marred by her desire to pull Neher out of Brecht's shadow. This catalogue, on the other hand, gloriously celebrates Neher's work with Brecht, and in so doing illuminates Neher's power as an artist and its essential importance to Brecht's own artistry.

John Rouse
University of California, San Diego

Sabine Kebir. *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine: Ruth Berlaus Leben vor, mit und nach Bertolt Brecht*. Algier: Editions Lalla Moulati, 2006. 410 pp.

Kebir's latest book in the series she has been devoting to Brecht's female collaborators is based on an impressive use of sources from the Berlau Archive in the Akademie der Künste (50 thousand pages!), the Brecht Archive (ca. 1,500 pages), the Berlau Archive in the Royal Library Copenhagen, and seven other archival sources, not to speak of all the published materials she found by and about Ruth Berlau, including the BFA as well as Danish and US materials, and a huge number of interviews. She cites and paraphrases them to create a mosaic or collage inserted into the framework of chronological commentary. Kebir makes to my mind a serious attempt at fairness to and understanding of both Brecht and Berlau. A final opinion about her book can probably be given only by those who, with equal equanimity, have also a comparable command of these sources, which I do not, and/or after

years of using this indispensable and detailed survey of Berlau's life. The picture that emerges for readers interested in the collaborative productions of Berlau and Brecht will be divided into Works and Days.

Works: I believe the attribution "tempest" is more a matter for lawyers than cultural critics (unless as object of political analysis). It is mainly known through the efforts of John Fuegi to belittle the great communist writer Brecht by de-attributing texts away from him (parallel to other such efforts, say, about the great radically Leftist Christian heretic Bakhtin). But this unhelpful focus finds strong allies in the largely senseless editorial practices of individualist attribution, such as those of the BFA. Consider this list of "authors" of works by Giotto and his workshop or his circle (and similar lists exist for all great painters from him to the Romantics): Giotto, Maestro del Farneto, Memmo di Filipuccio, Maestro della Capella di S. Nicola, Parente di Giotto, Maestro delle Vele, Stefano Fiorentino, Maestro della Croce di Montefalco; plus collaborations with Cimabue, Maso, Taddeo Gaddi, etc. Often several of these hands are inextricably intermixed with Giotto and each other (as is Berlau's and Steffin's contribution to *Szechwan*), and with further anonymous helpers, so that my source has beside works attributed to a single hand sixteen permutations of such collaborations, all evaluated and exhibited with Giotto. Does such flexible attribution in any way diminish the worth of the paintings? No. But its refusal impoverishes BFA for all the works of Brecht done together with his workshop and circle (see one little case study in Kebir, 159-60) and frustrates attempts to escape bank-account individualism. For example, there seem to be many mainly fragmentary Brecht-Berlau texts in the archives, which it would be worthwhile to publish in a volume for a fuller picture. Still, if we have to have double bookkeeping for banks and lawyers, here goes.

Most of Berlau's works are, except for the early novel *Further (Videre)*, either short articles (even then more or less rewritten by editors, friends, and lovers) or have remained fragments. So, what is Brecht's "part" in her overt productions, as a best guess following Kebir? Written fully together or in close cooperation were the comedy *All Know All*, many stories in *Every Animal Can Do It*, *Dansen: What Is the Price of Iron*, and other mainly unfinished works, such as the movie plan "Grass Shouldn't Grow" for Lorre in 1945. Some other plans, such as the radio play "Mme. Bovary Accused," were also significantly helped along by Brecht, but after 1945 the collaboration was reduced to Berlau's theater photography and directing. Conversely, Berlau helped Brecht with suggestions and counsel in some scenes of *Szechwan* (and sparked the theme of a woman's right to choose a lover), *Puntila*, *Dialogues of Exiles*, *The Caucasian Chalk Circle*, the Brecht-Feuchtwanger *Visions of Simone Machard*, and *The Private Tutor* (it is not clear how much she contributed to *Mother Courage*). Her collaboration was of major significance in *Building Up a Part: Laughton's Galileo* and *The Antigone Model*, both of which most probably would not exist without her, as also *Days of the Commune*, the pre-text for which (Grieg's play *The Defeat*) she transmitted to Brecht; further, *The War Primer* would surely have been much poorer without Berlau. There may also be other minor collaborations of which no record has survived.

However, a focus on writings is to my mind insufficient (and here we get partly into my second section). Most important for Brecht were, beyond these titles, the following: Berlau got him permits to enter Sweden and Finland, without which he and his family might well not have survived; she filmed all of his manuscripts up to 1945, without which a goodly part of the Brecht Archive might well not have survived; she initiated and published *The Svendborg Poems*, which would have existed independently but not as a collection; she popularized Brecht's theater and work by directing and writing articles in Denmark and, after 1950, in both Germanies and Holland. I shall get to what she did against him at the end.

Days: Berlau's life before Brecht is not of much interest except as an enfant terrible in tiny, staid Denmark, who wrote about riding a bike first to Paris and then to Moscow. She was a sexually free flapper, an on-and-off actress of limited talent, a writer with much scattershot enthusiasm and intuition but little perseverance, oscillating between the role of a rich doctor's wife in a fur coat and sincerest sympathies for the sexually and economically downtrodden, and thus for communism. Kebir's phase "with Brecht" (which was the only productive part of Berlau's life) should, I think, be divided into 1936 to 1942 or 1945, which could be called "love as production"; 1945-ca. 1950, "love falling off"; culminating in the tempestuous 1951-56 "love as alienation." Here it seems difficult to avoid psychological speculations, which should in fairness be directed to both ill-starred lovers, but I do not have space for that (and we may not have access to all the material for Brecht). But the premise for conclusions should be akin to Brecht's note from 1932/33: "Where exploitation rules, love shall take the form of exploitation, but so shall hate, and both the [communist] doctrine and its acceptance shall bear the mark of exploitation on its forehead" (BFA 21: 584).

Personally I am only interested in a psychology of responsibility (which includes exploitation), so that I have doubts about Kebir's occasional lapses into psychiatric jargon, though it was probably unavoidable when organizing her material and when exploring Berlau's self-understanding. I am not sure her hypothesis of "borderline illness," a manic-depressive dependency, is helpful, though hostile critics will be challenged to find something better to organize the material. She is quite right about Berlau's central desire or need for an absolute "intimate fusion" with an important male, which had already led to the failure of her marriage with a busy physician, some nervous crises, and bouts of drinking, also pill-taking and casual sexual encounters. Her emotional lability may in part be traced back to the lasting impact of her divorced mother's suicide attempt and even more of her elder sister's nervous breakdown and lengthy internment in a psychiatric clinic. I find that Kebir's term "nymphomania" is not very useful: as she immediately notes, the sexual encounters were an attempt to exorcize her poverty and fear of sharing her sister's fate, and, I would add, the fear of not finding a proper use for her affections and talents in a misogynistic society.

Brecht knew this (see his skeptical poems right at the beginning of their love affair in BFA 14: 321, 352-54) but thought it could be counteracted by a therapy based on non-possessive freedom in full sincerity and creative

collaboration, where Berlau would have both financial independence and significant responsibilities. This worked well for several years, leading to much happiness on both sides as well as to some later poems of Brecht, especially the beautiful Goethean poem "Ardens sed Virens," and the *Lai-Tu* stories that Kebir calls "a program of behaviorist therapy." At the height of their involvement, when Berlau went for some weeks to war-torn Spain, even the teacher of coolness was seduced into love, or at least a bit of jealousy. I am less than eager to get into people's bed sheets but—mindful of Brecht's great insight that love is a (difficult) production too—I note Berlau's claim at the time that he was the only man who had fully satisfied her erotically. However, financial independence was scarcely possible until 1950, so that Brecht completely or mainly supported her. His overt polygamy remained unchangeable; and the stresses of emigration within Brecht's "workshop" were great, leading to her fitful attempts at independence in the USA, in the Office of War Information's Scandinavian section, frustrated by the FBI's intervention. The ups and downs culminated in Berlau's shock after their newborn son's death in September 1944 and a first commitment to a psychiatric clinic (repeated several times in 1950-52, 1955, and later). From 1942 on she often reproached Brecht for failing her, who reasonably answered that the economic basis for all of them was his work (which was also his primary commitment, a matter Weigel understood well and Berlau never did) and that as in any production both sides had a right to strike (cf. BFA 29: 321).

In Europe Berlau had a temporary high in 1949-50 when participating in and photographing the Chur Antigone as well as returning, for the first time since Denmark, to theater directing—*Mother Courage* in Wuppertal, a clownerie in Berlin updating the *Baden Learning Play* to Adenauer's Germany (the sawing off of the limbs and head of "the German Michel" was explained as a "humanitarian action," as in NATO's Balkan ventures of the 1990s!), and *The Mother* in Leipzig. She also was employed as head of the Berliner Ensemble's photographic and literary archive. But as usual she spent more than she earned (Brecht always generously topped it up) and reached for drink, threatening suicide to get a night with him. I have no wish to follow the details of her spinning down, which had again temporary highs, such as the directing of *Mother Courage* in Rotterdam at end of 1950 (as the only disciple with a "Western" passport). One day before his death Brecht signed the contract to buy her a house in Copenhagen; later, she sold it to have Western currency in the GDR.

What did Berlau do against Brecht? First, he claimed her love-hate eruptions, both public and private, significantly shortened his life. Second, after his death she oscillated between, on the one hand, publicly claiming the status of a Brechtian and acknowledging in an unpublished poem "his deep friendship amid his failure [to love her]," and on the other hand inventing fantastic reminiscences of his hateful behavior, much more colorful than the 1930 journalistic claims that she biked to Moscow, when in reality she mainly flew or took the train, or the statement to Bunge that she stayed there for three months, when in reality it was a week or so. Alas,

among the visitors she charmed was Peter Weiss, who swallowed this hook, line, and sinker and based his bilious description of Brecht in Stockholm on it, badly marring his splendid novel *Aesthetics of Resistance*. This was then taken as the gospel in Jutta Brückner's second-rate biopic on Brecht in 1998, and has probably thus reached more people than all the academics put together. The Fuegians may take this as poetically just vengeance; I do not.

I can provide neither a pithy characterization nor a summation, but I believe Berlau should among other things be remembered as a talented person with an intense feeling for social justice for women and all the downtrodden, a woman who gave much to and received much from Brecht and some other people, from Danish to Berlin friends. She deserves just recognition for what she did (with and to whom, as we all do), which includes delimitation from what she did not do but also recognition that she was above all Brecht's pupil and collaborator. Primarily, to my mind she needs to receive further judgments on her creativity—in writings, theater productions, photography, etc. Kebir's book is an indispensable milestone on this road. She states at the beginning that her biography wishes to reopen discussions on the basis of new materials and that "final determination [Schlüssigkeit] is not claimed, interpretations are expressly to be taken as hypotheses." Let us hope she will trigger discussions as resolute but also as well informed and fair as hers is.

Darko Suvin
Lucca, Italy

Ditte von Arnim. *Brechts letzte Liebe: Das Leben der Isot Kilian*. Berlin: Transit, 2006. 188 Seiten.

Brecht's penchant for attracting interesting women as collaborators and muses had already been described as early as 1930 by Brecht collaborator Marieluise Fleisser in her play *Tiefseefisch*. This book about Brecht's last love and working relationship follows a now well-worn path trodden by Germanists interested in Brecht's women colleagues. John Fuegi's *Brecht and Co.* (1994) described Brecht's relationships as one-sided exploitation; Carola Stern wrote the Brecht and Weigel story in *Männer lieben anders* (2000); Hiltrud Häntzschel looked at Brecht's women collaborators in *Brechts Frauen* (2002); Inge Gellert published Margarete Steffin's plays and letters in *Konfutse versteht nichts von Frauen* (1991); and Stefan Hauck published Steffin's *Briefe an berühmte Männer* (1999). Sabine Kebir defended Brecht vis-à-vis his critics in her early work *Ein akzeptabler Mann?* (1989) and described the collaborative effort of working with Brecht in "*Ich fragte nicht nach meinem Anteil*" (1997) about Elisabeth Hauptmann and *Mein Herz*

liegt neben der Schreibmaschine (2006) about Ruth Berlau. Recently actress Käthe Reichel published her polemical reflections, including memories of her years working with Brecht, *Windbriefe an den Herrn b. b.* (2006). The reviewer would like to add her own 1995 study about Elisabeth Hauptmann, *Elisabeth Hauptmann: Brecht's Silent Collaborator*.

Brechts letzte Liebe: Das Leben der Isot Kilian is an account of the actress who accompanied Brecht in the last two years of his life, the story of a charming young woman and her experience with a caring and generous older Brecht. Kilian (1924-1986) seems to have always been on the frontline of political upheaval, daughter of committed Communists who suffered arrest and beatings, partner of the young playwright Wolfgang Borchert (who, it is suggested, was the father of Kilian's first daughter), singer in a cabaret performance of Brecht's songs even before his return from exile, and wife of Wolfgang Harich, a GDR academic arrested and imprisoned for "treason" in the early 1950s.

Although this is a book about Kilian, the author relies heavily on social context and family history for its content. The life stories of Kilian's parents and siblings make up the first section, and the beginnings of the GDR and Brecht's theater make up a large part of the volume. This is partially due to the fact that, unlike other women who had played a role in Brecht's works as co-author, editor, or muse, Isot Killian seems to have been more of a helpmate than an intellectual colleague. She impressed Brecht with her courage when she delivered his critique to the government during the June 17 workers' revolt in East Berlin in 1953. Brecht asked her to discuss projects with him, invited her and her daughters to dinner, and asked that she accompany him to Paris for the Berliner Ensemble guest productions. Brecht dictated his last will and testament to Kilian, a testament which favored the collaborators but was thrown out in court.

Von Arnim has no issue with Brecht and his relationships to women, rather she tells the story of a young woman who was, according to letters and notes held in the Brecht Archive, important to Brecht but not often remembered as such. Von Arnim includes many photos of Kilian alone and with family, friends, and one with Brecht and colleagues in Paris. She describes Kilian's life from interviews with her and friends as well as from her personal memoirs, and waited out of respect to publish this account until Kilian's second husband, the actor Bruno Carstens, passed away in 2001. Kilian's life after Brecht is only briefly described at the end of the book, years when she was forced to work with the State Security apparatus (Stasi), in which it is estimated over 10% of the GDR population were at least unofficial collaborators.

Thus, Kilian is never quite as lively in the text as she is portrayed in the cover photo, taken during the 1954 Paris trip. This reader would like to have read more about Kilian after Brecht's early death in 1956. She was never able to revive her early career as an actress but was able to work for GDR television with her second husband. The story of Kilian's attempts at independence would be a welcome addition to the research on Brecht

collaborators. This informative portrait does, however, present the story of a woman during a fascinating time in Germany's history and her role in that era, as well as help complete the Brecht story even 50 years after his death.

*Paula Hanssen
Webster University, St. Louis*

Peter Iden. *Peter Palitzsch: Theater muss die Welt verändern*. Berlin: Henschel, 2005. 240 Seiten.

Peter Palitzsch (1918-2004), whose more than 150 productions in both East and West Germany made him one of the most restless and prolific postwar directors, was also perhaps one of the very few who could claim the idealistic maxim of this book's title—that theater's job is to change the world—without inviting cynicism. He emerges from Peter Iden's patchwork portrait as an artist of quiet, even shy integrity, infallibly polite but unyielding in matters of principle, a rationalist with roots in the culture of the Enlightenment but steeped in Adorno's critique of it, with a dialectical vision attuned, often painfully, to the double betrayal of German history between Nazism and "real existing Socialism" that was his generation's legacy and burden. The author, a doyen of German theater criticism and sympathetic chronicler of Berlin's activist Schaubühne theater, among others, positions Palitzsch here as a holdout against a contemporary theater scene, which in Iden's view often flounders between aesthetic sensationalism and political arbitrariness, and in which he bemoans the "astonishing inconsequentiality of Brecht" (12).

For it is Brecht, of course, who stood as the towering presence at the start of Palitzsch's career and whose long shadow threatened at times to eclipse it. Older by half a generation than many of the directors (for instance, the other Peters, Zadek and Stein) whose work shaped the German stages in the 1960s and 1970s, Palitzsch was already a twenty-nine-year-old war veteran and survivor of the Dresden firebombing when he was hired by Brecht for the fledgling Berliner Ensemble as graphic designer, dramaturg, assistant director, and general dogsbody. (He is credited with creating the emblematic BE logo and later with the layout for the seminal volume *Theaterarbeit*.) Literally at the feet of Brecht and in the company of Manfred Wekwerth, Carl Weber, Ruth Berlau, Benno Besson and others, Palitzsch absorbed and imbibed the master's style of directing, the exhortation to "expose the core of the play" and "start with the fable" (49). There is no latter-day Brecht revisionism to be found here; in Palitzsch's recollection Brecht was mainly a somewhat distant, benign, larger-than-life figure to be venerated and emulated. About the director Brecht Palitzsch said, "The term 'experiments' [Versuche] made a deep impression on me. Theater is

'experimental,' that was the idea that controlled his directing practice" (52). As Brecht declined and later died, Palitzsch was given his own assignments, often in tandem with Wekwerth, producing, among others, the important 1959 *Arturo Ui* with Ekkehard Schall.

But Palitzsch found it increasingly difficult to reconcile his artistic and political conscience in the wake of the 1953 worker's uprising and finally the construction of the Berlin Wall in 1961. On tour in West Germany later that year, he defected. His subsequent correspondence with Wekwerth, partially reprinted here, eloquently bespeaks his ideological and personal distress. In a moving passage he begged his friend, who was channeling the regime's tortured rationalization for imprisoning its citizens, "not to see him as a traitor, but as a poor sod [armes Schwein]" (23). He would not return to the Berliner Ensemble until 1992, when he became part of an ill-fated team of five artistic directors with Heiner Müller, Zadek, and others.

While Palitzsch acknowledged freely Brecht's overwhelming role as his teacher, mentor, indeed, his artistic "father" (11), his relationship to Brecht's legacy was at best ambivalent. Iden repeatedly identifies as hallmarks of Palitzsch's style a certain carefulness, respect for the text and the actors, and an ability to let the tension of a situation build inexorably to climactic scenes of great power. Or, as Palitzsch himself put it: "If asked to define my signature as a director, I would think this only seemingly paradoxical pair of terms would be appropriate: clarity in contradiction. And also: truthfulness" (96). These are directorial virtues derived from Brecht, but not exercised primarily on Brecht's own texts, to which Palitzsch often returned, perhaps sometimes dutifully, but which began to assume a subordinate role as his career progressed. Instead, it was Edward Bond, Pinter, Beckett, Chekhov (surprisingly his favorite dramatist) and especially Shakespeare, who were subjected to the dialectical gaze, often with signal public success. Taking on Shakespeare's history plays in his "War of the Roses" cycle (1967-70) together with the brilliant designer Wilfried Minks, Palitzsch created a panoramic, fluidly cinematic investigation of politics and power that resonated particularly with the rebellious generation of 1968.

In 1966, Palitzsch assumed the role of *Schauspieldirektor* at Stuttgart's state theater, an unlikely match for this reticent Silesian, but a fortuitous one. By 1972, when he left Stuttgart to go to Frankfurt, he had created perhaps the preeminent ensemble of actors in Germany (Traugott Buhre, Elisabeth Schwarz, Hannelore Hoger, and Peter Roggisch are only a few names), mentored young directing talent such as Hans Neuenfels, and made ten appearances at Berlin's *Theatertreffen*, the annual showcase of top German-language productions. Called then to helm Frankfurt's crisis-prone public theater, Palitzsch found himself in charge of an epoch-making experiment in institutional democracy, the Frankfurt *Mitbestimmungsmodell*, an effort to enfranchise the entire staff of the theater in artistic decision-making. The resulting work put Frankfurt's theater on the map as one of the most exhilarating of the 1970s (Palitzsch attracted directors such as Luc Bondy, Klaus Michael Grüber, even Rainer Werner Fassbinder), but the extraordinarily contentious nature of this participatory enterprise wore on

him, and he cancelled his contract in 1980, returning to free-lance directing. At his death in 2004, at age 86, his work had been seen on practically all of the major German-language stages, but he ruefully concluded that he represented the end of a line: "I don't have any disciples, younger directors who work in my manner. Probably because I have always seen myself too much as a disciple—a disciple of Brecht's—to assume the role of a teacher myself" (95).

I den's book is part homage, part interview, part *feuilleton*-style theater criticism, part obituary, all rather loosely strung together and without pretensions to delivering a rigorous scholarly or comprehensive evaluation of Palitzsch's impressively wide-ranging body of work. It owes—partly acknowledged, partly not—much to a slim monograph on Palitzsch by Rainer Mennicken (published in 1993 by Fischer Verlag) to which it serves as a kind of companion volume. I do not wish to measure I den's book by a yardstick to which it does not aspire; it is written by an admirer and friend of the director, and although it is conscious of Palitzsch's failures and failings, even his catastrophic misjudgments (a 1977 flop with Brecht's *Days of the Commune* is paradigmatic), it is finally wholly sympathetic without being sycophantic. As a generously illustrated retrospective of the Palitzsch oeuvre, the book serves well enough, but it falls short of assuming the place of an authoritative reference work on a few accounts, principally I den's idiosyncratic choice of productions to feature in the review section (only three each from the 1980s and 1990s give short shrift to the latter part of Palitzsch's career), the paucity of data from his personal biography, and the lack of a bibliography. This quietly protean director deserves at least as good as I den's book, and perhaps he deserves even better.

Ralf Remshardt
University of Florida, Gainesville

Ernst Schumacher. *Mein Brecht. Erinnerungen. 1943-1956*. Berlin: Henschel, 2006, 560 Seiten

Ernst Schumachers Schriften kannte ich selbstverständlich seit langem. Aber persönlich lernte ich ihn erst 1995 bei einer Tagung der Internationalen Brecht-Gesellschaft in Augsburg kennen. Hier leistete er sich einen "Auftritt," an den sich höchstwahrscheinlich alle Teilnehmer dieser Konferenz erinnern werden. Und zwar geschah das bei der Diskussion um John Fuegis infame Brecht-Monographie *Brecht and Company: Sex, Politics and the Making of the Modern Drama* von 1994, deren Autor sich im Zuge der "Wende" aus einem ursprünglichen Brecht-Bewunderer in einen heimtückischen Brecht-Hasser gemausert hatte. Fuegi besaß sogar die Chuzpe, bei der in Augsburg stattfindenden Paneldiskussion über sein Buch gegen alle auf dem

Podium lautwerdende Kritik mit selbstgefälliger Pose an seinen hämischen Unterstellungen im Hinblick auf Brechts Geldgier, seinen Antisemitismus, seine makabre Faszination mit Hitler und seine unkollegiale Haltung Frauen gegenüber energisch festzuhalten. Ja, er lächelte sogar noch immer herablassend, als ich ihm—als erster Diskutant aus dem Publikum—einige seiner übelsten Schnitzer unter die Nase hielt. Er erleichte erst, als Schumacher plötzlich aufstand und ihn so polemisch, aber in der Sache so treffend und unwiderleglich wie nur möglich angriff. Da Fuegi einem solchen Gegner nicht gewachsen war, erhob er sich umgehend und verließ den Saal, worauf alle anderen Tagungsteilnehmer und literaturinteressierten Augsburger vor Wut mit den Füßen trampelten, da auch sie gern ihr Mütchen an diesem Mann gekühlt hätten.

Diesem Gesinnungseifer ist Schumacher bis heute treu geblieben. Wie Werner Mittenzwei und einige andere DDRler sieht er in Brecht noch immer in erster Linie einen sich bis zu seinem Tode für die "dritte Sache" einsetzenden Autor, der sich von keinerlei bürokratischen Hemmnissen, ästhetischen Dogmatisierungen, ideologischen Abweichungen oder parteipolitischen Fehlern beirren ließ, an seiner auf Frieden und Sozialismus drängenden Weltanschauung festzuhalten, wodurch er—nicht nur als Dramatiker und Lyriker, sondern auch als politisch denkender Mensch—für viele der von ihm beeinflussten "Nachgeborenen" ein bis heute weiterwirkendes Vorbild wurde.

Einer der wichtigsten dieser Dreißigjährigen, die um 1950 in den Bannkreis Brechts gerieten, war Ernst Schumacher. Wie sich das abspielte, wird in diesem Buch auf eine höchst minutiöse und doch temperamentvolle Weise von dem inzwischen fünfundachtzigjährigen Schumacher nacherzählt. Im Zweiten Weltkrieg schwer verwundet und dann in München studierend, schloß sich Schumacher erst als Student sowie angehender Schriftsteller und dann als für die *Deutsche Woche* und den Berliner Rundfunk arbeitender Journalist in München jenen politischen Kräften an, die, wie die Kommunistische Partei und der Bund der Deutschen, für ein ungespaltenes, friedliebendes Deutschland eintraten und sich daher nach der 1949 erfolgten Gründung der westdeutschen Bundesrepublik—zum Teil mit Hilfe der SPD und der Gewerkschaften—gegen die Remilitarisierungs- und Westintegrationskonzepte der von Konrad Adenauer angeführten CDU/FDP-Koalition wandten. Und dabei stieß er erstaunlich früh auf die Schriften Brechts und entschied sich—trotz des gegen ihn angestregten Hochverratsprozesses, einer Kopfverwundung durch einen ihn mit dem Karabinerkolben niederschlagenden Polizisten und einer kürzeren Inhaftierung—bei Hans Mayer in Leipzig eine Dissertation über die *Dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918 bis 1933* zu schreiben, für die er zu diesem Zeitpunkt in der Bundesrepublik keinen akademischen Betreuer gefunden hätte.

Wie sich das alles anbahnte und dann Wirklichkeit wurde, wie er schließlich 1949 Brecht persönlich kennenlernte, wie er mit ihm über den Verlauf der politischen Ereignisse in Ost- und Westdeutschland diskutierte, wobei Brecht jedes Gerede über "Freiheit" ohne eine genaue Erörterung

der ökonomischen Grundlagen für eine "pure Phrase" hielt und sich immer wieder als "Leninist" hinstellte, welches Interesse Brecht an Schumachers früher Lyrik nahm und ihm zur Publikation in ostdeutschen Organen verhalf, wie sich Brecht zum 17. Juni 1953 verhielt, wie sich Schumacher durch die Bekanntschaft mit Brecht mit Ruth Berlau anfreundete, wie er das Leben Brechts in Weißensee, in der Chausseestraße und in Buckow wahrnahm, wie er Brecht zu bereden versuchte, im Zuge der Antiatomtod-Kampagne ein Drama über das Leben Albert Einsteins zu schreiben, wie er sich auch die noch ungedruckten Schriften Brechts zu verschaffen wußte, wie er 1952 sein Rigorosum bei Hans Mayer, Ernst Bloch und Ernst Engelberg absolvierte, welche Schwierigkeiten er beim Druck seiner Dissertation hatte, deren Kapitel über die Agitprop-Bemühungen Brechts auf Wunsch der SED vom Verlag gestrichen wurden, wie er 1956 auf einer Asienreise Zhou Enlai und Ho chi Minh interviewte, wie er auf den Tod Brechts reagierte sowie vieles andere mehr: all das ist von einer Authentizität und erhellenden Realistik, dass man trotz der 560 Seiten ständig weiterliest, ja sogar—wie bei einem Roman—auf das Ende gespannt ist.

Wenn auch die geschilderten Ereignisse nicht so distanzierend-souverän dargestellt werden, wie das Werner Mittenzwei zum Teil vermag, so hat das Ganze doch eine Präzision, der eine bewundernswerte Unbestechlichkeit zugrunde liegt. Hier wird nicht unnötig psychologisiert, moralisiert oder gar poststrukturalistisch destruiert, sondern alles—in einem wahrhaft Brechtschen Sinne—im Rahmen der jeweiligen politischen und sozioökonomischen Voraussetzungen gesehen. Und zwar zögert Schumacher dabei keineswegs, auch sich selbst voll ins Bild zu setzen. Schließlich ist das Ganze ein Erinnerungsbuch und keine wissenschaftliche Studie. Das wird ihm sicher von manchen Lesern als Eitelkeit ausgelegt werden. Ich finde dagegen, dass gerade der persönliche Bezug zu Brecht—als dem großen Vorbild Schumachers—ihm innerhalb der gesamten Brecht-Forschung einen privilegierten Status gibt und zudem den Wahrheitscharakter dieses Buchs erheblich vertieft. Schließlich war er der Einzige, der bereits zu Brechts Lebzeiten ein bedeutendes Werk über den Erfinder des Epischen Theaters geschrieben hat, das Brecht selbst noch gelesen und mit ihm diskutiert hat.

All das macht Schumachers *Mein Brecht* zu einer kaum zu überschätzenden Quelle. Genau besehen, wird hier kein verklärendes Erinnerungsbild ausgemalt, sondern so häufig wie möglich auf Brechts eigene Äußerungen aus den Jahren 1948 bis 1956 sowie auf Schumachers persönliche Tagebuchaufzeichnungen und andere Notate aus diesen Jahren zurückgegriffen. Selbst die in direkter Rede mit Brecht wiedergegebenen Gespräche wirken so echt, dass man aus dem Staunen nicht herauskommt. Und zwar verdanken sie das nicht nur Schumachers schriftstellerischer Begabung und seinem enormen Langzeitgedächtnis, sondern auch seiner inneren Wahlverwandtschaft mit der Brechtschen Gesinnung dieser Jahre. Hier sind ein Fünfzigjähriger und ein Dreißigjähriger aufeinander getroffen, die sich wirklich etwas zu sagen hatten. Und das nicht nur, weil beide, wie man öfters behauptet hat, aus Augsburg bzw. dem benachbarten Ursprung stammten, sondern weil sich beide unter den damaligen politischen

Voraussetzungen für die Erhaltung des Friedens eingesetzt haben und dabei hofften, dass der Sozialismus der einzige Weg zu einer solchen politischen Haltung sei.

Doch es ging Schumacher in diesem Buch nicht allein um die möglichst genaue Rekonstruktion der damaligen Verhältnisse. Es ging ihm auch darum zu zeigen, welche Wirkungsmächtigkeit Brechts Werke wegen ihrer Parabel- oder Gleichnisform im Kampf gegen den räuberischen Neoliberalismus und seine imperialistisch-kriegerischen Konsequenzen nach wie vor haben. Natürlich ist er sich dabei voll bewußt, dass der Sozialismus inzwischen eine welthistorische Niederlage erlitten hat. Aber er glaubt weiterhin daran, dass der Kapitalismus noch immer einen großen Gegner hat, "nämlich sich selbst," wie es beim späten Heiner Müller einmal heißt. Und so hofft er weiterhin, dass sich auch in Zukunft, wenn die politischen und sozioökonomischen Widersprüche erneut aufklaffen, Brechts Werke als höchst aktuell erweisen könnten.

Jost Hermand
University of Wisconsin-Madison
und Humboldt Universität-Berlin

Jan Knopf. *Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. 154 Seiten. Frank Thomsen, Hans-Harald Müller und Tom Kindt. *Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werkes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. 330 Seiten.

It is surely not an overstatement to suggest that Jan Knopf, director of the "Arbeitsstelle Bertolt Brecht" at the University of Karlsruhe, author of the two-volume *Brecht-Handbuch* (1980-1984), co-editor of the thirty-volume *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* of Brecht's works (1988-1998; *Registerband* 2000; BFA), editor of the five-volume *Brecht-Handbuch* (2001-2003), and author of numerous other publications relating to Brecht, is one of the most active and prominent scholars in a field of literary studies that, decades ago, was derisively referred to as the "Brecht industry" (speaks of a busy "Heer von Ausdeutern," 9). Precisely the often maligned plethora of studies devoted to the playwright and his work requires a periodic stock-taking as well as reliable guides to the ever-increasing published research for those whose exposure to and engagement with Brecht has been minimal.

The *Suhrkamp BasisBiographien*, the series in which Knopf's study appears, are seeking to offer dependable information on "Leben, Werk und Wirkung großer Persönlichkeiten der Weltgeschichte" in compact volumes of approximately one hundred and sixty pages each that incorporate a considerable number of photos and other visual material. The editors of

the *Basisbiographien* have cast their net wide; the motley list of “great personalities” is by no means confined to literary figures and includes, for example, not only biographies of Heinrich Heine and James Joyce but also those of Buddha, Columbus, Che Guevara, and Gandhi—illustrious company for the poet from Augsburg, indeed. Knopf, at any rate, does not hesitate to unambiguously postulate Brecht’s significance by claiming him to have been (and to continue to be) “*der gesellschaftskritische Autor in der Weltliteratur par excellence*” (10). He dismisses assertions about Marxism as the playwright’s potential source and inspiration of his social criticism with the argument that the chronological arrangement of Brecht’s writings in the BFA conclusively shows that he was neither a profound theoretician nor exclusively dedicated to one (philosophical) system; rather, Knopf posits, Brecht was essentially a polemicist in whose theoretical arsenal Marxism played only a peripheral role (125). Thus, he claims that *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* was erroneously regarded as a Marxist play (94) and hence could not be produced in the Weimar Republic. Brecht is not the socialist poet that, especially during the Cold War, he was presumed to be; nevertheless, he remains “topical” (“aktuell”) to an extent not witnessed before (10) precisely because he cannot be pinned down to one consistently applied theoretical position. While it is true that the *Wende* and the end of socialism have not significantly affected the playwright’s reputation, not all critics are likely to subscribe to Knopf’s thesis. Among others, Frank Thomsen, Hans-Harald Müller, and Tom Kindt (see below) take a different, if nuanced, view. In the American context the recent controversy about the import of Brecht, documented in *Communications from the International Brecht Society* (2005), demonstrates the continuation of patterns of thought, prevalent before 1989, on the part of some perennial Brecht detractors.

In accordance with the format of the series Knopf offers basic as well as essential information in three segments that are devoted to “Leben,” “Werk,” and “Wirkung.” Needless to say, the *Basisbiographie* cannot compete in terms of scale with those by, for example, Klaus Völker (1976), Werner Mittenzwei (2 vols.; 1986), or the highly controversial one by John Fuegi (1994; corrected and improved German version 1997)—none of which, incidentally, are listed in the annotated (select) bibliography. Yet Knopf’s obvious advantage is the chance to provide a fresh look, unhampered by ideological blinders, at the phenomenon Brecht that affords neophytes as well as others a chance to (re)acquaint themselves with the man and his work. Rather than being bogged down by the often politically motivated controversies of the past, Knopf makes a valid contribution to their overdue assignment to the dustbin of (literary) history.

Evidently politics and ideology are not the only controversial topics that have aroused the curiosity of biographers and critics. Theater critic Alfred Kerr’s well-known charge of plagiarism in 1929 in connection with *Die Dreigroschenoper* is a case in point. Brecht famously responded by attributing his presumed lapse to his “*grundsätzliche[] Laxheit in Fragen geistigen Eigentums*” (BFA 21:316, 323), but Knopf briefly elucidates the playwright’s evolving conviction that, under the prevailing socio-economic

system of the Weimar Republic, plays and other literary products had become a commodity, the market value of which the playwright sought to determine himself. Moreover, as Knopf observes in a pithy formulation, aesthetic norms have changed: Brecht, the author, functioned as a producer in a collective, and his uninhibited borrowings from world literature were then "Plagiat genannt, heute Intertextualität" (27). In this engaged (but not polemical) and engagingly written study, Knopf occasionally seems to stretch the plausibility of his argument when he seeks to illustrate Brecht's pioneering innovations by maintaining without further elaboration that the narrator figures in the prose fiction of the 1920s anticipated subsequent, well-known unreliable narrators such as Oskar Matzerath in *Die Blechtrommel* (83). Perhaps more convincing is Knopf's conclusion; he constructs a contrast between theatergoers and readers on the one hand and Brecht scholars of recent vintage who tend to search for a new "Innerlichkeit" (134) on the other. A "Zeittafel," the aforementioned bibliography (*Bertolt Brecht's Dramatic Theory* is by John J. White, not John Willett), including "Internetadressen" (the IBS website is maintained in Madison, Wisconsin, rather than in Santa Clara, California), as well as a "Personen-" and "Werkregister" enhance the reader-friendly features of this very useful volume.

The title of both *Ungeheuer Brecht* and the "Brecht-Gala" under the heading of "Ungeheuer oben!" at the Berliner Ensemble on the occasion of the fiftieth anniversary of Brecht's death on 12 August 2006 are truncated references to the "Wolke" in "Erinnerung an die Marie A.": "Sie war sehr weiß und *ungeheuer* [my italics] oben / Und als ich aufsaß, war sie nimmer da" (BFA 11:92-93). Without doubt, the title does imply a genuine, albeit not entirely uncritical, homage on the part of the authors (who apparently collaborated in a truly collective effort). In fact, they conclude their epilogue by declaring Brecht to have been not "mutig" but "listig," not a politician but a theoretician and above all "ein eigensinniger Künstler" who during his lifetime virtually became a new type of classic (322). As the subtitle of *Ungeheuer Brecht* indicates, the reader, rather than being offered a biography in the conventional sense, is confronted with a "biography" of Brecht's work, that is, the attempt to trace the evolution of the playwright's intellectual development, his "geistige Physiognomie" (8), as it is reflected in his writings. The authors concentrate primarily on the plays from *Die Bibel* to the dramas of the exile period. There is, however, no attempt to provide complete coverage; for example, the adaptations of the Berliner Ensemble are not discussed; other, only sporadically mentioned plays include *Furcht und Elend des III. Reiches*, *Der Aufstieg des Arturo Ui*, and *Herr Puntila und sein Knecht Matti*.

Despite their emphasis on texts Brecht wrote for the stage, the authors insist on a purely "literaturwissenschaftliche" interpretation (10) and omit references to Brecht's theater praxis, unquestionably a vital component of his creative activities. Furthermore, in contrast to Knopf, who is inclined to deemphasize problems related to Brecht's intellectual, ideological, and political development, the authors of *Ungeheuer Brecht* foreground precisely those aspects. In partial agreement with previous scholarship, they

discern three important caesuras that each indicate the gradual beginning of a new phase in Brecht's orientation: World War I marked the end of the young poet's belief in God, the Emperor, and the Fatherland; at the end of the 1920s he turned to a specifically scientific variant of Marxism as well as logical empiricism; in the last part of the 1930s the exiled writer lost faith in the scientific aspects of Marxism and began to view it as an unquestioned "weltanschauliche[s] und politisches[s] Ordnungssystem" (9).

In their fairly detailed, close readings of individual plays, which incorporate summaries for readers less familiar with the texts, the authors seek to demonstrate Brecht's slowly changing orientation by emphasizing the playwright's evolving concept of the role of the individual as the lynchpin of their argument. Thus the Brechtian protagonist appears as a "natürliche[s] Ungeheuer" in *Baal* (16). Beginning with *Trommeln in der Nacht*, the protagonist is no longer characterized by the identity of poet and protagonist and then emerges as part of the novel constellation of protagonist/antagonist in *Im Dickicht der Städte*, and, at the end of what the authors plausibly consider the first phase of Brecht's evolution, the protagonist assumes egotistical features in the *Fatzer* fragment as well as in *Die Dreigroschenoper* and *Mahagonny*. These operas, the authors maintain, are less noteworthy for their critique of capitalism than for their resurrection of figures in the vein of *Baal* such as Macheath and Paul Ackermann. The "Lehrstücke" signal the beginning of the second phase in that they portray the "Neugeburt des Individuums im Kollektiv" (93), a problematic constellation owing to the forced synthesis of notions underlying the early dramas and those of a scientific, unorthodox Marxism. Thus, the controversial *Die Maßnahme* constitutes Brecht's attempt to harmonize his view of the collective as a "Naturgewalt" with the assumed demands and requirements of the proletarian revolution (123). Although the "junge Genosse" is the first embodiment of the "unverstellte neue Mensch" (136) whose hopes and desires have to be subordinated to the goals of the revolution, it is by no means obvious which role such a "neuer Mensch" would play in the post-revolutionary period—a clear indication of Brecht's difficulties in depicting a communist society, the authors argue.

Brecht's fascination with figures such as the ruthless capitalist Pierpont Mauler in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*—a figure that exhibits several traits of protagonists in the early plays—is a further indication of Brecht's problems with composing dramas in accordance with orthodox Marxist historiography. In addition, whereas Johanna's failure to complete her vital mission as a messenger during the strike has usually been attributed to her petit-bourgeois origins and religious upbringing, the message to and for the workers remains ambivalent: on the one hand, Mrs. Luckerniddle serves as evidence that exploitation and hunger are likely to lead to moral depravity; on the other, the workers are expected to sacrifice themselves heroically for the goal of a just society in the very distant future (164). *Das Leben des Galilei* is deemed by the authors to be the chief example of the playwright's "umfassendere weltanschauliche Neuorientierung" (209) and the beginning of the third phase of Brecht's evolution, as

evidenced by Galileo's change from a cunning "resistance fighter" in the 1939 version to a "despicable lackey of the inquisition" in the American (and, less emphatically, Berlin) versions—a serious change that the authors ascribe to the "rigoristische Moral" (237) prevalent in the later works. Such unconditional morality is unwittingly but impulsively practiced by Katrin in *Mutter Courage und ihre Kinder*, Shen Te—her lapses into impersonating Shui Ta notwithstanding—in *Der gute Mensch von Sezuan*, and Grusche in *Der kaukasische Kreidekreis*. Particularly in "Der Streit um das Tal" of the last play, the authors aver, Brecht designed a post-revolutionary, utopian society in which all contradictions and conflicts of pre-revolutionary systems and individuals have been happily resolved. It is, then, entirely fitting that *Der kaukasische Kreidekreis* is said to mark the end of the development of the playwright's "Weltanschauung" (320) that the authors seek to elucidate rather persuasively by providing a careful analysis of a significant number of pertinent texts while largely ignoring the interpretive controversies of the past.

Siegfried Mews
University of North Carolina,
Chapel Hill

Ana Kugli und Michael Opitz, Hrsg. *Brecht Lexikon*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2006. 289 Seiten.

Zu den zahlreichen Neuerscheinungen anlässlich des 50. Todestages zählt ein im Metzler Verlag herausgekommenes *Brecht Lexikon*. So klar die Aufgabe eines Lexikons auf den ersten Blick bestimmt zu sein erscheint, stellt sich angesichts der existierenden Nachschlagewerke—wie dem erst 2003 vollendeten und im selben Verlag erschienenen fünfbandigen *Brecht-Handbuch* von Jan Knopf und der 1998 in der Sammlung Metzler erschienenen Einführung von Günter Berg und Wolfgang Jeske—doch die Frage nach dem speziellen Nutzen und den Adressaten eines solchen Lexikons.

Die Herausgeber Ana Kugli und Michael Opitz stellen im Vorwort die Erschließung sowohl der Biographie als auch des literarischen Werkes als ein Spezifikum ihres Lexikons heraus. Durch dieses würden nicht allein "das Werk des Schriftstellers," sondern auch seine "Lebensstationen, sein Familien-, Freundes- und Förderkreis, und seine Lebensgewohnheiten" in Stichworten verzeichnet (vii). Zu den ca. 350 Stichworten des Bandes zählen daher neben den Titeln von Dramen, Gedichten und Prosatexten Brechts auch zahlreiche Orts- und Personennamen: Namen von Städten, Wohnhäusern, Theatern oder Lokalen, in denen Brecht gearbeitet und gelebt hat, und Namen von Geliebten, Kindern, Regisseuren, Autoren, Philosophen

oder Kritikern, zu denen er in direkter Beziehung stand oder durch die er beeinflusst wurde. Hinzu kommen biographische oder werkgeschichtliche Lemmata, wie "Kleidung," "Staatsbürgerschaften" oder "Inszenierungsgeschichte," sowie allgemeine ästhetische und literaturgeschichtliche Begriffe, wie "Montage," "Episches Theater" oder "Expressionismus-Debatte." Das Brecht Lexikon verbindet so die Funktionen eines Kommentars, einer Biographie und einer Literaturgeschichte. Das hat den Vorteil, dass der Leser anhand der Stichworte und Querverweise, selbst Kontexte und Verbindungen herstellen kann, also etwa von der "Legende vom toten Soldaten" zum Eintrag über George Grosz gelangen kann.

Über die Funktion eines Nachschlagewerks hinaus lässt sich das Brecht Lexikon als erste, unsystematische Einführung in das Leben und Werk des Autors nutzen. Dabei gelingt es den einzelnen Artikeln in unterschiedlichem Maße, biographische Informationen für die Erschließung der Literatur fruchtbar zu machen. Während beispielsweise unter dem Lemma "Grabstein B.s" ein reflexions- und motivgeschichtlicher Bogen von der frühen Lyrik bis zu den testamentarischen Verfügungen des Autors geschlagen wird, erfährt der Leser unter dem Eintrag "Essen" lediglich, dass Brecht die Küche Helene Weigels schätzte und "in Frankreich zum ersten Mal die Käseplatte kennen[lernte]" (109). Im Unterschied zu den, wohl eher zur Auflockerung gedachten, Artikeln zu privaten Themen wie "Trinken" oder "Zigarren" folgen die Einträge zu den Werktiteln und ästhetischen Stichworten zumeist einem festen Schema. Unter den ästhetischen und literaturgeschichtlichen Lemmata wird zu Beginn stets eine allgemeine Begriffsdefinition nach dem Muster des Metzler *Literaturlexikons* gegeben, die dann im Anschluss zu Brechts Werk und seinen programmatischen Äußerungen in Beziehung gesetzt wird. Dieses Vorgehen leuchtet vor allem bei den Stichworten ein, die, wie beispielsweise "Montage," in einem engen Zusammenhang mit Brechts Produktion und Theorie stehen, wogegen so allgemeine Begriffe wie "Moderne" und "Nihilismus" kaum dazu beitragen, spezifische Züge seiner Ästhetik zu konturieren. Die den einzelnen Werken Brechts gewidmeten Artikel ähneln in ihrem Aufbau denen des *Brecht-Handbuchs*. In knapper Form werden hier Informationen über Entstehung, Quellen, Inszenierungsgeschichte, Inhalt und Struktur aneinandergereiht, woran sich in manchen Fällen noch ein Hinweis auf Forschungspositionen oder ein Interpretationsvorschlag anschließt. Dabei werden auch wichtige theoretische Schriften Brechts sowie einige Drehbuchfassungen berücksichtigt.

Der Überblick über Aufbau und Inhalt des *Brecht Lexikons* zeigt, dass sich dieses Buch in erster Linie an Schüler und Studenten richtet, die noch nicht mit Brecht vertraut sind. Es dient dazu, erste Informationen über den Autor zu vermitteln, kann aber nicht den Informationsgehalt einer Biographie oder eines Handbuchs bieten. Der Anspruch eines Lexikons wird dabei nur bedingt erfüllt, und dies liegt in erster Linie an der Umfangsbegrenzung. Der Vorteil, den dieses Buch vor größeren Handbüchern hat, nämlich seine Kompaktheit, erweist sich zugleich als sein größtes Manko. Denn auf knapp 300 Seiten kann nur ein Teil der relevanten Stichworte verzeichnet

werden. Vor allem dann, wenn man, wie hier, sowohl das literarische Werk als auch die Biographie und daneben auch noch die literaturgeschichtliche Epoche erfassen möchte. Der Haupteinwand gegen dieses Lexikon ergibt sich daraus, dass die Auswahl dieser Stichwörter oft willkürlich oder zufällig wirkt. Warum gibt es einen Artikel zu Hegel, aber keinen zu Marx? Warum einen zu Gottfried Benn, aber keinen zu Georg Kaiser? Warum wurde das ästhetische Stichwort "Wandel" aufgenommen, aber nicht der bei Brecht zentrale Begriff "Gestus"? So wird jeder Leser andere Lücken bemerken. Noch schwerer als das Fehlen einzelner Namen oder Begriffe wiegt jedoch die lückenhafte Präsentation von Brechts Werk selbst. Da selbst einige Nebenwerke, etwa das Fragment *Büsching*, lemmatisiert sind, erwartet man zunächst, dass die Werktitel im Lexikon vollständig verzeichnet sind. Dies ist jedoch nicht der Fall. Macht man die Probe im Bereich der Dramen und Dramenbearbeitungen so stellt man fest, dass eine ganze Reihe, auch wichtiger Titel im Lexikon fehlt: *Die Hochzeit*, *Der Bettler oder der tote Hund*, *Er treibt einen Teufel aus*, *Lux in Tenebris*, *Der Fischzug*, *Prärie*, *Im Dickicht der Städte*, *Das Leben Eduards des Zweiten von England*, *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*, *Dansen: Was kostet das Eisen?*, *Gerhart Hauptmann*, *Biberpelz und roter Hahn*, *Don Juan von Molière*.

Diese Auslassungen sind um so problematischer, als sie nicht begründet werden. Im Vorwort des Lexikons, das diese Aufgabe eigentlich erfüllen müsste, findet sich keinerlei Hinweis auf die Unvollständigkeit der Werkerfassung, geschweige denn eine Information zu den Kriterien, nach denen die Artikel ausgewählt wurden. Statt dessen stellen die Herausgeber dort die Aktualität von Brechts grundsätzlicher Skepsis gegenüber politischen Ideologien heraus. Seltsamerweise wird als Beleg dafür aber jener Brief an Peter Suhrkamp aus dem Jahr 1953 zitiert, in dem Brecht die Niederschlagung des Aufstandes vom 17. Juni durchaus staatstreu rechtfertigt. Warum es sich bei diesem Brief um ein "politisches Credo ersten Ranges" (vii) handeln soll, wie die Herausgeber schreiben, bleibt unklar.

Gregor Streim
Freie Universität, Berlin

Heinz Ludwig Arnold, in Zusammenarbeit mit Jan Knopf, Hrsg. *Bertolt Brecht I. Text + Kritik*, Sonderband, 3. Auflage: Neufassung. München: Edition Text + Kritik 2006. 172 Seiten.

Zum Brecht-Jahr ist von der Zeitschrift *Text + Kritik* der Sonderband *Bertolt Brecht I* neu aufgelegt worden. Dabei ist auf den ersten Blick nicht zu erkennen, inwiefern er mit der Erstauflage von 1972 übereinstimmt oder von ihr abweicht. Die Angabe "Dritte Auflage: Neufassung" lässt jedenfalls offen, welche Beiträge alt und welche neu oder überarbeitet sind. Und

da eine diese Frage beantwortende editorische Anmerkung fehlt, bleibt man zu ihrer Klärung auf den direkten Vergleich mit der ersten Auflage von 1972 angewiesen. Dadurch lässt sich feststellen, dass von den acht Leitaufsätzen der Erstauflage drei (von Peter Mayer, Albrecht Betz und Manfred Jäger) fortgelassen, drei (von Peter Badura sowie den inzwischen verstorbenen Lothar Baier und Karsten Witte) unverändert und zwei (von Burckhardt Lindner und Klaus-Detlev Müller) in überarbeiteten bzw. neuen Fassungen übernommen wurden. Fünf neue Beiträge (von Jan Knopf, Klaus-Dieter Krabiell, Erdmut Wizisla, Joachim Lucchesi und Jürgen Hillesheim) kamen hinzu. Genau besehen handelt es sich also um eine Mischform von Wiederauflage und Neufassung.

Daraus ergibt sich die Frage, welches Konzept dieser "Neufassung" zugrunde liegt, und warum man sich bei *Text + Kritik* nicht dafür entschieden hat, einen neuen Sonderband mit aktuellen Forschungsbeiträgen zusammenzustellen, zumal auf dem Rückumschlag die These zu lesen ist, die Brecht-Forschung habe "gerade erst begonnen." Zukunftsweisende Forschungsperspektiven werden in diesem Band allerdings auch von den neu hinzugekommenen Beiträgern kaum aufgezeigt. Dies liegt auch daran, dass man bei ihrer Auswahl offensichtlich das Ziel verfolgte, vor allem die Verfasser wichtiger Brecht-Monographien seit Anfang der 1990er Jahre mit kurzen, eher resümierenden Beiträgen zu ihren jeweiligen Spezialgebieten zu Wort kommen zu lassen. So schreiben Klaus-Dieter Krabiell über das Brechtsche Lehrstück, Joachim Lucchesi über Brecht und Eisler, Erdmut Wizisla über Brecht und Benjamin und Jürgen Hillesheim über Brechts Augsburger Zeit. Neue Funde werden dabei nur von Hillesheim und Wizisla präsentiert. Hillesheim kontextualisiert Brechts in der München-Augsburger Abendzeitung publizierte Kriegsbriefe erstmals mit den dort parallel erschienenen Kriegsfeuilletons Ludwig Ganghofers. Und Wizisla thematisiert anhand einer im Brecht-Archiv neu aufgefundenen Notiz Brechts aus dem Umfeld des Zeitschriftenprojekts "Kritik und Krise" auf anregende Weise sein Verhältnis zur Avantgarde.

Das primäre Ziel der Herausgeber war offensichtlich nicht, aktuelle Forschungen zu präsentieren, sondern eine Bestandsaufnahme bisheriger Forschung vorzunehmen. Die Neufassung des Sonderbandes wolle deutlich machen, "welche Ergebnisse der Brecht-Forschung seit den 1970er Jahren noch immer Bestand haben und welche zu revidieren sind," heißt es auf dem Rückumschlag. Diese Frage richtet sich in diesem Fall in erster Linie an die Erstauflage von 1972, so dass die Revision hier den Charakter einer Selbstrevision von Beiträgern und Herausgebern annimmt. Beiträger, die "die ideologischen Debatten hinter sich gelassen" hätten, heißt es auf dem Rückumschlag, würden den Blick frei machen "für das Spielerische und spezifisch Ästhetische bei Brecht." Lag die Tendenz der Erstauflage darin, gegen das in der Bundesrepublik in den 1950er und 1960er Jahren vorherrschende Bild des unpolitischen Klassikers Brecht die politischen Aspekte seiner Ästhetik deutlich und aktualisierbar zu machen, so richtet sich die Neufassung gegen die marxistische Vereinnahmung des Dichters in den 1970er und 1980er Jahren und versucht, dem Ästhetiker

und Experimentator Brecht wieder Geltung zu verschaffen. Diese Intention wird jedenfalls vom Herausgeber Jan Knopf in seinem programmatischen Einleitungsaufsatz "Der entstellte Brecht" formuliert. Nach Knopf geht es darum, das Bild Brechts von den "Entstellungen" einer ideologischen, und das heißt in erster Linie: einseitig marxistischen Deutung zu befreien. Knopf verbindet diese Forderung mit einer Kritik an den vor der BFA entstandenen Editionen, die Brechts Texte so präsentiert hätten, dass es leicht gefallen sei, sie als Manifestationen einer marxistischen "Weltanschauung" zu rezipieren (vgl. 10).

Die Kritik an den Marxismus-Debatten der Brecht-Forschung in den 1970er Jahren ist zweifellos berechtigt, allerdings auch nicht ganz neu. Und es stellt sich die Frage, ob aus ihr hier tatsächlich eine neue Forschungsperspektive gewonnen wird. Wenn man die beiden Auflagen des Brecht-Sonderbandes von 1972 und 2006 miteinander vergleicht, dann scheint es sich eher um eine Akzentverschiebung und Diskursbereinigung zu handeln. So spricht Lindner in seinem neuen Beitrag über Brechts Konzept der Geste nicht mehr, wie noch 1972, von "Warenästhetik" und "Kulturindustrie," sondern von "Medialität"; Müller in seinem Beitrag über Brechts *Messingkauf* nicht mehr, wie in seinem Beitrag in der Erstaufgabe, von einer Lehrhaftigkeit als "Bewusstseinsbildung im Sinne der materialistischen Dialektik," sondern von einer "Vermittlung des Theaters mit dem wissenschaftlichen Denken der Neuzeit" (37). Und wenn Knopf schreibt: "Brechts Texte interessieren sich nicht für eine 'Weltanschauung,' mit der Philosophie, auch die des Marxismus, identifiziert zu werden pflegt, sie interessieren sich vielmehr für die gesellschaftliche Realität und ihre Widersprüche" (16), steht dies keineswegs im Widerspruch zur gesamten Brecht-Forschung der 1970er Jahre, da das Experimentelle der Brechtschen Dramen dort auch oft hervorgehoben worden ist. Aber ganz abgesehen davon, ob Knopfs pauschale Kritik der älteren Forschung gerecht wird oder nicht, scheint es mit Blick auf zukünftige Forschung nicht hilfreich zu sein, Politik und Ästhetik bei Brecht gegeneinander auszuspielen. Gerade das starke Interesse am politischen, eingreifenden Theater Brechts in der sogenannten "Dritten Welt" zeigt ja, dass die Frage nach der Verbindung von politischer Theorie und Theater heute keineswegs obsolet, sondern durchaus aktuell ist.

Man kann festhalten, dass die dritte Auflage des Brecht-Sonderbandes die aus der Erstaufgabe übernommenen (immer noch lesenswerten) Aufsätze um eine Reihe relativ kurzer Beiträge ergänzt, in denen einige anerkannte Positionen und gesicherte Ergebnisse der neueren Brechtforschung vorgestellt werden. Der Band kann so als Einführung dienen, neue Impulse für den Umgang mit Brecht vermag er aber kaum zu geben.

Gregor Streim
Freie Universität, Berlin

Frank D. Wagner: *Antike Mythen: Kafka und Brecht*. Der Neue Brecht. Band 1. Hrsg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006. 163 Seiten.

Ein großer Bogen und ein schmales Korpus: das fällt beim Lesen von Frank D. Wagners lesenswerter Studie zunächst auf. Der große Bogen reicht von der antiken Mythenwelt bis in die Moderne, der hier vom Autor überaus kenntnis- und facettenreich geschlagen wird. Das schmale Korpus indes sind jene vergleichsweise doch recht wenigen Texte Brechts und Kafkas, die den Mythos ausdrücklich thematisieren, und die den Gegenstand der Untersuchung bilden. Nicht jene allgemeine "Arbeit am Mythos," welche auf je verschiedene Weise fast das gesamte Werk von Kafka und Brecht durchzieht, ist hier Thema. Weder die bemerkenswerte Rolle beider Dichter als moderne Mythenstifter und Erschaffer in Gestalten wie dem Büro-Märtyrer Josef K. oder dem Käfermenschen Gregor Samsa, dem lebenstrunkenen Baal oder der todesbringenden Courage, noch die Fabeln und Personen, denen selber durchaus archetypale Ausmaße und mythische Qualitäten eignen, werden behandelt, sondern wir befinden uns gleichsam in der Vorkammer, oder besser gesagt, der Werkstätte der mythischen Fabrikation von Brecht und Kafka. Es geht nämlich um ihre im engeren und spezifischen Sinne "mythischen" Arbeiten, sprich: diejenigen, die sich unmittelbar mit einer bekannten mythischen Gestalt oder Vorlage befassen.

Ein schmales und doch recht heterogenes Korpus: während es sich bei Kafka fast ausschließlich um eine kleinste Anzahl—genau besehen ganze vier—Prosaminaturen handelt, weitab von den "großen" Werken, Romanen und Erzählungen, so dient die Lektüre dieses Bandes auch dazu, wieder einmal schnellstens darüber belehrt zu werden, dass gerade bei Kafka groß und klein keine qualitativen Begriffe sind; erreichen diese Handvoll Texte doch allesamt jenen Grad der Formvollendung, die ihrem Autor gleichzeitig als unerlässliches Minimum wie als unerreichbares Ideal seines Schreibens vorschwebte. Bei Brecht dagegen handelt es sich zum Teil wirklich zunächst um—im Kontext des Gesamtwerkes—sekundär anmutende Opusculi, um wahre Gelegenheitsarbeiten, Kurzgeschichten, ein paar zerstreute kleine Gedichte, Marginalien und Notate, dann andererseits um die herausragende Gestalt eines fraglos "großen" Werkes, der *Antigone*-Bearbeitung des Jahres 1948. Gerade diese wohl mit Bedacht gewählte Beschränkung—wie auch die scheinbare Heterogenität—in der Textauswahl macht bisweilen wohl den Reiz, aber doch die Problematik dieses Buches aus. Denn es wirft die Frage nach dem angemessenen Verhältnis von Mikro- und Makroebenen in der Philologie auf, sowie die verwandte Frage von Zentrum und Peripherie. Wenn für Brecht und Kafka die Frage des Mythischen zweifelsohne für ihr gesamtes Werk zentral ist, läßt sie sich von diesen schmalen und extremen Rändern her überzeugend aufrollen?

Der Autor trifft indes zwei weitere, wichtige Vorentscheidungen, zu denen man ihm nur gratulieren kann. Erstens werden Kafka und Brecht hier nicht gegeneinander antipodisch ausgespielt, sondern prinzipiell

zusammengedacht. Auch wenn man dieses Antipodenverhältnis in Kodierung und Rezeption der beiden Autoren nicht so absolut setzen möchte wie Wagner, so muß man gerade deshalb den Versuch einer Paralleltüre der beiden Autoren begrüßen. War Brecht nicht, obzwar Kritiker, gleichzeitig auch emphatischer Bewunderer und passionierter Aneigner von Kafkas Texten? Haben gewichtige und berufene Interpreten wie Günter Anders und Walter Benjamin Brecht und Kafka nicht auch in einem Zusammenhang gelesen und gesehen? Und verfielen nicht beide—Kafka ganz und Brecht zu einem wesentlichen Teil—dem stalinistischen und Lukácschen Formalismus- und Modernismus-Verbot?

Die zweite Vorentscheidung des Autors ist ebenfalls zu begrüßen. Denn beide, Kafka wie Brecht, werden hier als Dichter der Moderne im eminenten Sinne begriffen, die keine "zeitenthobene" und -überdauernde Wahrheit des Mythos mehr formulieren, sondern den Mythos im Zeichen des Modernen gründlich auseinandernehmen, um ihn dann mit den aus ihm herausgelösten Topoi, Bestandteilen und Figuren gründlich neu zu fassen und zusammenzusetzen. Daraus erfolgt, dass beide sich in der "Ausblendung der Transzendenz" auch als Sachwalter des Humanum zeigen, als Parteigänger der menschlichen Kreatur, des menschlichen Subjekts, der menschlichen Möglichkeiten gegenüber dem "Schicksalhaften," der den Menschen wie das Humanum gleichermaßen bedrohenden Natur- und Machterhabenheit des Mythos. Angesichts der drohenden mythischen Übermacht entläßt weder Kafka noch Brecht den Menschen aus der Verantwortung. In dem Beharren auf dieser fundamentalen Ähnlichkeit der Denk- und Herangehensweisen der beiden Dichter bei aller Differenz in der Ausführung ist meines Erachtens der größte Vorzug dieser Studie zu erblicken. Freilich wäre dann zu fragen, ob der Autor mit seinem Verständnis der besagten Differenz—Kafka als weitere "Verrätselung," Brecht als aufhellende "Rationalisierung" des Mythos—nicht just jenen wenig fruchtbaren Brecht- und Kafka-Klischees erliegt, denen er sich so vielversprechend bemüht hatte, zu entkommen. Doch das kann sich nur anhand der konkreten Textinterpretationen zeigen.

Diese fallen dann recht unterschiedlich aus: zum Teil originell, spannend und erhellend, zum Teil enttäuschend, diffus und eher unverbindlich. Dabei stehen kleine Funde und Entdeckungen neben weitschweifenden philologischen und assoziativen Ausführungen, die nicht immer den gleichen Entdeckungswert besitzen, und deren Bezug zu den eigentlichen Brecht- und Kafka-Texten für diesen Rezensenten gelegentlich schleierhaft bleibt. Um ein Beispiel zu nennen: Kafkas stark auf die persönliche und individuelle Biographie bezogene Erzählung "Geier" in Zusammenhang mit seinem weitausgreifenden, alle mythischen Tiefen und Untiefen auslotenden "Prometheus"-Text zu lesen, bietet einen arretierenden Einblick in beide Texte, wie in die singuläre Verschränkung von Makro und Mikro, vom Phylo - und Ontogenetischen bei diesem Dichter. So vergleicht Wagner den stolzen, trotzigen Satz aus Goethes Prometheus-Gedicht—"Hier sitz' ich, forme Menschen nach meinem Bilde, ein Geschlecht das mir gleich sei"—mit dem diskreten Verschwinden des Prometheus bei Kafka, wo statt dass die Schöpfung umgemodelt, sie eher (und wohl nicht

minder utopisch) auf ihren Nullpunkt zurückgeführt wird. Damit wird der intertextuelle Bezug, der epochale Kontrast von einem Goethe und einem Kafka schlagartig ausgeleuchtet. Ähnlich beeindruckend—ja, ein wahres philologisches Glanzstück—ist Wagners Interpretation von Brechts spätem Gedicht "Rauch," wo anhand des einen Motivs des Rauches es ihm gelungen ist, von dem heimatlichen Rauch Ithakas bei Homer bis hin zu den ominös aufquellenden Schwaden des zerbombten Augsburg, die ganze mythische wie geschichtliche und lebensgeschichtliche Tragweite dieses einen Wortes und dieses einen Motivs bei Brecht aufzuspüren.

So ist es aber nicht immer, was mit der angedeuteten Problematik von Makro und Mikro wie mit der von Zentrum und Peripherie zu tun hat. Um beim ersteren anzufangen: es gibt hier ein Spannungsverhältnis zwischen dem, was wir den langen Atem der Interpretation nennen können, und dem, was wir polemisch die Langatmigkeit des Interpretieren titulieren. Nicht, dass Wagner sich der letzteren schuldig macht; dafür ist er ein zu geistreicher, informativer und fragender Kommentator. Jedoch bringt er nicht immer die enorme und beeindruckende Masse an assoziativem Bildungsgut (Schopenhauer, Camus, Shelley, Gide, Hegel, Nietzsche, Kierkegaard—nur Marx fehlt hier eigentümlicherweise völlig), das er mit diesen meist kleinen Texten zu verbinden versucht, zu ihnen in ein für deren spezifische Erschließung zwingendes Verhältnis. Mag sein, dass Wagner damit dem mündigen Leser eine Fülle von Vergleichs- und Verständnismöglichkeiten anbieten will, unter denen er dann zu wählen hätte. Dies trägt im gelungenen Falle des *Antigone*-Abschnitts durchaus dazu bei, das spezifische Profil des Brechtschen Anliegens umso klarer hervortreten zu lassen. Jedoch wirkt diese imponierende Masse gelegentlich beliebig und gar überflüssig, eher wie allgemeine Geistes- und Motivengeschichte denn als *strictu sensu* interpretative, auch intertextuelle Kafka- und Brecht-Philologie, und droht bisweilen alle—Leser, Text und Interpretation—zu erdrücken. Dies hängt mit einem zweiten Aspekt zusammen: dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie. Die Auseinandersetzung mit dem Mythischen steht im Zentrum des Oeuvres von Brecht und Kafka. Folglich kann man von der Peripherie, von jenen scheinbar marginalen und spärlichen Brecht- und Kafka-Texten, die ausdrücklich und unmittelbar überlieferte mythische Stoffe behandeln, tatsächlich bis in jenes Zentrum vorstoßen. Dies geschieht hier jedoch erst vergleichsweise bedingt und partiell, denn der Autor verzichtet von vornherein auf jene prinzipielle Diskussion über den generellen Stellenwert des Mythischen bei Brecht und Kafka, die er wohl wie kaum ein Zweiter zu führen imstande wäre. Diese globale einführende und ortende Diskussion kommt, aus welchen Gründen immer, in diesem sonst so umsichtigen und informierten Buch gar nicht vor. Jedoch scheint sie mir geradezu unerlässlich um der Erschließung der einzelnen Texte willen. Auch schiene mir dann ein zweiter Schritt der Intertextualität möglich, den Wagner eher okkasionell—dann aber mit entsprechend produktivem Ergebnis—als systematisch unternimmt: die unmittelbare Gegenüberstellung von Brechts und Kafkas Texten. Denn er will prinzipiell kein polemisches "Gegeneinander," sondern ein pluralistisches "Nebeneinander" dieser Texte. Noch fruchtbarer und notwendiger erschiene mir jedoch ein *Gegenüber* dieser Texte zu sein.

Ein solches Gegenüber würde nach meinem Dafürhalten wohl folgendes aufzeigen: dass nämlich bei Kafka wie bei Brecht die politische wie soziale Organisation der Menschheit die alte mythische Rolle des Fatums abgelöst hat; denn beide, Kafka wie Brecht, erfahren diese Organisation als dieses neue und bedrohliche Fatum und entwerfen—gerade in ihren “mythologischen” Texten—ganz unterschiedliche Strategien, damit umzugehen. Auf dieses spannende Gegenüber jedoch auf so anregende und stimulierende Weise hingewiesen zu haben, ist das Verdienst dieses Buches von Frank Wagner.

Paul Peters
MacGill University, Montreal

Ingo Breuer. *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Weimar: Böhlau 2004. 507 Seiten.

Mit der traditionellen Deutung des Geschichtsdramas setzt sich Ingo Breuers umfangreiche und gewichtige Marburger Dissertation zum deutschsprachigen Geschichtsdrama seit Brecht (2001/2004) kritisch auseinander, auch wenn er die Gattungsbezeichnung “Geschichtsdrama,” unter vielen Vorbehalten, beibehalten möchte. Denn im eigentlichen Sinne, d. h. gattungspoetisch, gibt es kein Geschichtsdrama. Die traditionellen historischen Dramen tragen Bezeichnungen wie “Tragödie,” “dramatisches Gedicht” oder schlicht “Schauspiel.” Breuers eigener “Definitionsversuch” (71-82) verzichtet daher auch auf feste Dramenformen, faßt das “Geschichtsdrama” unter systematischen Gesichtspunkten zusammen und versteht es folgendermaßen: “Als historisch wandelbares literarisch theatralisches Modell der Aneignung und Darstellung von Historizität, das in enger Beziehung zu anderen Verfahren wie Historiographie, kulturelles bzw. kollektives Gedächtnis und historische Romane, sowie generell zu Vorstellungen von Geschichtlichkeit steht” (73). Die drei systematischen Gesichtspunkte folgen: “Signale für Historizität” (74-78), und es wird fast alles aufgelistet, was irgendwie auf Geschichte hindeutet; in “Szenische Darbietung—Text und Metatext” (78-81) geht es um Darstellungsprobleme, die folgendermaßen eingeleitet und dann enumeriert werden: “Das Geschichtsdrama zeichnet sich durch die Verwendung jeweils aktueller historischer Bilder, Diskurse und Deutungen von Vergangenheit [aus], also durch mediatisierte Geschichte, das heißt durch literarisch-künstlerische Benutzung der historischen Überlieferung, Rezeptionsformen und Deutungen der vergangenen Ereignisse” (78f.); in “Diskurs und Kollektive” (81f.) wird dann auf ganzen 13 Zeilen auf das “kollektive Gedächtnis” rekurriert.

Dieser Definitionsversuch stützt sich auf eine breit gefächerte theoretische Einleitung, die auf alles eingeht, was in den letzten drei Jahrzehnten über Historizität, Historiographie, Narratologie in der

Geschichtswissenschaft und den Diskurs zum kollektiven Gedächtnis geschrieben wurde—und das ist nicht wenig. Hätte es nicht genügt, so fragt man sich, nur die Forschungsliteratur zum Geschichtsdrama kritisch aufzuarbeiten? Zugegeben: das geschieht auch, aber immer in einem komplexen diskursiven Kontext, der sich oft vom eigentlichen Thema entfernt.

Wie also steht es um das moderne, deutschsprachige Geschichtsdrama seit Brecht? Mit Brecht zu beginnen, ist ein guter Einfall, spricht dieser doch beispielsweise von einer Verfremdung durch Historisierung und hat diese Technik seines "dialektischen Theaters" nicht nur im *Leben des Galilei* demonstriert. Aber leider taugt dieses Drama für Breuers theoretischen Ansatz nicht, da, so liest man erstaunt, "sich Brecht stärker an die historischen Fakten hielt und sich einer traditionelleren Form des Geschichtsdramas annäherte" (94). Damit folgt Breuer konsequent der Maxime seiner Einleitung, geschichtsphilosophische Ansätze der Deutung, Weltanschauungen der Dramatiker und Ideologiekritik, zumal wenn diese auch noch den Stallgeruch des dialektischen Materialismus haben, zu vermeiden, da "der historische Materialismus mit [seiner] verdeckt oder offen teleologischen Ausrichtung [seiner] Überzeugungskraft verloren hat und das historische Denken selbst in Ideologieverdacht geraten ist" (59). Statt dessen fragt er, streng dem Schema seines "Definitionsversuchs" folgend, nach "Signalen der Historizität," deren es bei Brecht trotz des Modellcharakters seiner Stücke Unmengen gibt, nach der "szenischen Darbietung" und den "Stimmen der Vergangenheit," also nach Theatralität und Gedächtnis im Drama Brechts. Diese demonstriert er am *Courage Modell* und an *Tage der Kommune* (110-144) mehr oder weniger überzeugend; überzeugend, wenn er Brechts theatralisch verfremdenden Gestus und seine dialektisch satirische Sprache deutet, weniger überzeugend, wenn er doch auf Brechts marxistische Ideologiekritik rekurrieren muß. Dann folgt er widerstrebend Brechts unorthodoxem Marxismus, der sich aus der Sprache und Gestik der Dramen nicht eskamotieren läßt. Am überzeugendsten wird Brechts Theatralisierung des Stoffes am Beispiel der stummen Katrin demonstriert. (Bedauerlich ist, dass Breuer die für die Brecht-Forschung bahnbrechenden, frühen Arbeiten von Reinhold Grimm und auch Jost Hermands gesammelte *Brecht-Aufsätze* [2001] nicht einmal erwähnt.)

Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre knüpfte an die Tradition der Piscator-Inszenierungen der zwanziger Jahre und die Errungenschaften von Brechts Theater Technik an. Es waren Zeitstücke, welche in der Gegenwart die faschistische Vergangenheit transparent machten und so zur politischen Meinungsbildung beitrugen. Allerdings war die Integration des dokumentarischen Materials seit Hochhuths *Stellvertreter* ein Problem dieser Dramenform. Daher spricht Breuer vom "Mythos Dokumentardrama" (146) und schlägt andere Umschreibungen vor, wie analytisches Drama, Gerichts drama, Konversationsstück und schließlich "Erinnerungsdrama." Doch unterminiert diese Formalisierung der Gattungsfrage die politische Tendenz dieser Stücke. Vollends die Umbenennung in Konversationsstücke, was an Gesellschaftskomödien des frühen zwanzigsten Jahrhunderts erinnert,

und Erinnerungs-dramatik, was eher auf die historischen Dramen des 19. Jahrhunderts zutrifft, entpolitisieren diese Dramen. Kipphardts *Oppenheimer* ist kein "docudrama" in der amerikanischen Bedeutung eines historischen Bilderbogens, sondern ein politisches Zeitstück, auch wenn der Autor es in einer späteren Überarbeitung in historisches Illusionstheater verwandelte. Erst recht ist Peter Weiss' *Ermittlung* kein "Erinnerungsdrama," das Ausschwitz auf die Bühne bringt, sondern in der Sprache der überlebenden Zeugen ihre Traumata und in den verharmlosenden Phrasen der Angeklagten und Nutznießer ihre moralische Indifferenz artikuliert, welche die Mentalität in der Bundesrepublik der sechziger Jahre erkennen läßt. Hier hätten Klaus Harro Hilzingers Kategorien, wie "Illusion und Verfremdung" und "Geschichte und Modell," weiter geholfen. Hilzingers Dissertation, *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters* (1976), wird zwar zitiert, aber nicht rezipiert; denn dessen Ansatz, der auf Adornos kritischer Theorie beruht, paßt nicht zu Breuers theoretischer Einleitung.

An Kipphardts *Hund des Generals*, einer seltsamen Mischung aus fiktiver Fabel und dokumentarischem Material, lassen sich die künstlerischen Schwächen des Dokumentardramas gut demonstrieren, was Breuer auch ausgiebig tut, nur kann man mit guten Gründen—wie bei Hochhuth—bezweifeln, ob dieses Stück überhaupt zu dieser Gattung zu rechnen ist. Die erste Fassung von Kipphardts *Oppenheimer* wäre das bessere Beispiel gewesen, vor allem wegen Kipphards Verwendung der Verfremdungstechnik Brechts. Statt dessen wählt Breuer *Bruder Eichmann*, um seine These von der Theatralität des Dokumentardramas, also der Sprache, Körpersprache und Gestik, herauszuarbeiten, was ihm auch gelingt.

Das gelingt noch überzeugender in Breuers Interpretation von Peter Weiss' *Die Ermittlung*. Trotz der Materialfülle ging es Weiss keineswegs darum, die Gerichtsverhandlung dramatisch zu rekonstruieren oder gar das Vernichtungslager Auschwitz auf die Bühne zu bringen, sondern ein "Konzentrat" dessen zu bieten, was er über Auschwitz ermittelt hatte. Das klingt noch nach Hegels Rat, den "Kern und Sinn" der Geschichte dramatisch freizulegen, worauf sich schon Kipphardt berufen hatte. Also nochmals ein Geschichtsdrama im traditionellen Sinne. Doch nicht so ganz, wie Weiss' Theatralisierung beweist. Denn nicht nur wurde der Stoff durch das Oratorium in elf Gesängen sozusagen poetisiert und durch die Montage des historischen Materials in ein Modell verwandelt, wichtiger ist, wie durch Sprache, Schweigen und Gestik künstlerisch artikuliert wird, was eigentlich nicht darstellbar ist. In der Sprache und dem Schweigen der überlebenden Opfer wird das Leiden als Trauma bis in den körperlichen Gestus erfahrbar. Nicht dass Breuer darüber die politische Rationalisierung von Auschwitz durch Weiss (Zeuge 3) und seine eindimensionale Kapitalismuskritik (Dimitroffs Faschismustheorie) unterschläge, im Gegenteil, er kommentiert und kritisiert sie ebenso ausführlich wie die polemischen Angriffe der Kritik. Was Breuer minuziös herausarbeitet, ist gerade die Theatralität des Stücks, der die Betroffenheit der Zuschauer entspricht.

Das vierte Kapitel, "Die dramatische Revue" der Geschichte, bündelt recht disparate Stücke von Frisch, Forte, Weiss und Müller. Ob Max Frischs *Andorra* in diese Revue paßt, läßt sich mit guten Gründen anzweifeln.

Zwar ist auch die Parabelform durchlässig für historische Erinnerungen, aber in ihrer historischen Abstraktheit erlaubt sie auch falsche Identifikationen sowohl des Schweizer als auch des deutschen Publikums, die sich beide von der Schuld an Auschwitz exkulpieren können. Barblins Wahnsinn ist vielleicht Frischs beste Antwort auf die Unmöglichkeit, den Holocaust zu verstehen oder als Geschichtsdrama zu gestalten. Dieter Fortes Stück *Martin Luther und Thomas Münzer oder Die Einführung der Buchhaltung* ist zweifellos eine historische Revue, besser noch ein karikierender Geschichtsbilderbogen der Reformationszeit und der Bauernkriege. Forte möchte den Luther-Mythos durch seine Kritik am Frühkapitalismus entlarven und obendrein auch noch den Kapitalismus der Bundesrepublik kritisieren. Das ist in der Tat eine riesige Aufgabe, selbst wenn sich Forte auf historische Tatsachen beruft und eine Geschichtsklitterung entlarven will. Dieses Protestdrama der frühen siebziger Jahre ist heute eigentlich nicht mehr der Rede wert.

Ganz anders und überzeugender ist die Dialektik von Vergangenheit und Gegenwart in Peter Weiss' *Marat/Sade* künstlerisch gestaltet. Breuer faßt fünf seiner älteren Arbeiten zu diesem Stück zusammen, was dieses Kapitel ebenso materialreich wie lesenswert macht. Der erste Teil, besonders "Inzenierte Gedächtnispolitik" und "Geschichts-Bilder," liest sich fast wie eine historische Quellenkritik. In ihm werden Geschichtsfälschungen und Mythen zur Französischen Revolution (Marat, Sade, Roux, Napoleon) ausführlich rezensiert und damit zugleich Weiss' minuziöse historische Bearbeitung des Materials freigelegt. Denn das Stück ist keineswegs so fiktional, wie oft behauptet wurde; vielmehr ist Weiss' Rekonstruktion der "wahren" Geschichte dem Drama intergriert und zugleich kaschiert, was ihm erlaubt, im Stück auch die Geschichte der Restauration in der Adenauer-Ära zu reflektieren. Das wird dramaturgisch möglich durch die komplexe Strukturierung der Zeitebenen (1808/1793/1963) und das Spiel im Spiel. Doch statt diskursiv ausführlich auf Sades "Erinnerungsstück" zu rekurrieren, hätte Breuer mehr auf die "Spielweise" von Weiss' Dramaturgie, das Spiel im Spiel, eingehen können. Denn das von dem Spielleiter Sade inszenierte Spiel im Spiel in einer Irrenanstalt verhält sich zur erinnerten Französischen Revolution wie das Stück selbst zur bundesrepublikanischen Wirklichkeit, konfrontiert also Restauration mit Revolution.

Heiner Müllers *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei* bildet den Abschluß der dramatischen Revue. Besser hätte sich vielleicht noch Müllers *Germania* dazu geeignet, in der Szenen aus der deutschen Vergangenheit vom Nibelungenlied bis zur Geschichte der DDR aufgereiht werden. Statt dessen mutet sich Breuer Bechwerlicheres zu, nämlich Müllers "Greuelmärchen" als Geschichtsdrama zu interpretieren. Zwar steht Müller mit diesem Untertitel einmal mehr auf Brechts Schultern (*Rundköpfe* und *Spitzköpfe*), aber die Historizität in Müllers Stück ist nur rudimentär angedeutet. Sicher gibt es auch in diesem Stück "Signale für Historizität" (337), aber sie sind recht spärlich und selbst die örtliche und zeitliche Markierung Preußens unter Friedrich II. ergibt keine Handlung, was Müller auch keineswegs im Sinn hatte: "Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht" (390). Dafür nimmt das "kulturelle

Gedächtnis“ den breitesten Raum ein, ja die “metaliterarische Ebene“ mit all ihren Kreuz- und Querverweisen ist das eigentlich Konstituierende des Stücks. Ein “Kopfstück“ für Intellektuelle, die mit ihren Kommentaren und Erläuterungen immer wieder Tupper einer weiteren Interpretation liefern, aber wie ein breiteres Publikum diese “Performance“ (388), dazu noch als Geschichts-drama, verstehen soll, dazu äußert sich Breuer kaum.

Elfriede Jelineks Dramen passen in diese Revue der Geschichts-dramen wie Pontius Pilatus in die Passionsgeschichte, also schwierig und dicht daneben. Thematisch setzt sie sich, vor allem in den Dramen der siebziger Jahre, mit dem verdrängten Austrofaschismus auseinander; am deutlichsten in *Burgtheater*, das am Burgtheater nicht aufgeführt wurde und bei der Uraufführung in Bonn auf Unverständnis stieß. Formal setzt sie Tendenzen der österreichischen Avantgardebewegung (Wiener Gruppe inklusive Pop Art) fort, also Montage, Collage und die damit verbundene Intertextualität, was sich theatralisch im satirischen und parodistischen Wortschwall ihrer Dramen niederschlägt. Keine Frage, ihre Texte sind engagiert und politisch, Protestdramatik. Was Breuer Schwierigkeiten bereitet, ist Jelineks Verbindung von Feminismus und Marxismus. Ihr Feminismus ist geprägt durch die frühe französische Variante, ohne sich jedoch dieser *écriture féminine* völlig zu verschreiben, was es der feministischen Dekonstruktion erschwert, sie in diesem Sinne zu deuten oder ihre Texte der Postmoderne zuzuordnen. Ihr Marxismus ist orthodoxer Provenienz, was sich sowohl in ihrer Gesellschaftskritik (Ideologiekritik) als auch in ihrem Geschichtsverständnis artikuliert. Hier sieht Breuer konzeptionelle Widersprüche in Jelineks Dramatik, etwa ihrem “Anachronismus als Prinzip“ (420) sowohl in *Nora* als auch in *Clara S.*, die er nicht auflösen kann oder will. Dafür trifft seine wortspielerische Kapitelüberschrift, “Hysterie und Historie,” umso genauer Jelineks politisches und ästhetisches Engagement; denn in ihrer Kritik des männlichen Diskurses über Hysterie verweist sie auf die weibliche Geschichte der Unterdrückung (Sprachlosigkeit) und ihre mögliche Befreiung. Theatralisch artikuliert sich Jelineks hysterisch-vampirische Schreibweise nicht nur als Schrei nach Veränderung in ihren Wortkaskaden und ihrer Mimikry männlicher Diskurse (*Clara S.*), sondern besonders in dem “hysterischen” Tanz von Nora (Trantella und Tanz der Mänade). Selbst ein so komplexer Text wie *Ein Sportstück* wird auf diese Weise als eine Kritik der faschistischen Vergangenheit und eine Suche nach einer weiblichen Geschichte verständlich. So läßt sich die Nobelpreisträgerin wider Willen weder politisch vereinnahmen noch wissenschaftlich einordnen, was ein Zeichen ihrer Einzigartigkeit ist.

Hat man das Buch gründlich studiert (samt der 1,333 kommentierenden und sogar rezensierenden Fußnoten!), so versteht man auch die Umschlagabbildung von Jacques-Louis Davids Ballhauschwur: Geschichts-Bild, Mythisierung der Geschichte und kritische Rekonstruktion der Geschichte durch ihre Theatralisierung machen Geschichte sinnlich erfahrbar und eröffnen neue Perspektiven. Von nichts anderem handelt dieses materialreiche, kritische und provozierende Buch.

Klaus L. Berghahn
University of Wisconsin, Madison

Dirk von Petersdorff. *Fliehkräfte der Moderne: Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 2005. 314 Seiten.

Klaus Schuhmann. *„Seit ein Gespräch wir sind und hören von einander“: Gedichtnetzwerke in der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: Aisthesis, 2006. 404 Seiten.

Langezeit attestierte die Moderne-Forschung der Lyrik des 20. Jahrhunderts eine destruktive Tendenz, also Ich-Dissoziation, signifikante Abweichungen von der sprachlichen Norm und Sprachzerstörung, sowie Hermetik, also Chiffrensprache und absolutes Gedicht. Das wurde als unumkehrbares Paradigma angesehen. Die einseitige Aufwertung der entsprechenden Strömungen in der Nachfolge Hugo Friedrichs hatte zu einem orthodoxen Verständnis von Moderne geführt, das zuvörderst vom Expressionismus und der avantgardistischen Poesie abgeleitet worden war. Angemessener ist es aber, den Moderne-Begriff so weit zu öffnen, dass zumindest die lyrischen Innovationen der zwanziger Jahre einbezogen sind.

Für den Verfasser der *Fliehkräfte der Moderne* ist das Auslaufen des Expressionismus kein Endpunkt. Zwei der fünf behandelten Lyriker, nämlich Becher und Benn, kommen aus dem Expressionismus. Sie diagnostizierten selbst dessen Ende. Um 1919 schreibt Becher: „Ich übersehe heute klar: Der Expressionismus hat abgewirtschaftet“ (GW 2, 601). Für beide wurde eine Umstellung nötig; doch glich sie nicht dem Abbruch, den dann das Jahr 1933 erzwang. Aus solchen Erwägungen überzeugt es, wenn der Verfasser die zwanziger Jahre als Schwerpunkt seiner Untersuchung wählt. Das bringt auch den Vorteil, dass die nachexpressionistische Phase Bechers und Benns mit dem Aufstieg des Lyrikers Brecht direkt verglichen werden kann. Außerdem überzeugt das erweiterte Moderne-Konzept dadurch, dass es das paradoxe Prozedere erübrigt, durch welches bedeutende Lyriker des Jahrhunderts vor dem älteren, intoleranten Paradigma erst zu rechtfertigen waren. Beispiele dafür bietet die Brecht-Rezeption nach 1945. Hatte doch Theodor Adorno noch in den sechziger Jahren das Engagement bei Brecht als „Verrat an der Kunst“ abgeurteilt und damit Moderne mit dem Autonomieprinzip identifiziert. Wesentliche Voraussetzungen für diese Korrektur und eine angemessene Sicht auf die literarische Revolution der zwanziger Jahre und ihre Ergebnisse hat dann Helmut Lethen mit seiner Studie *Verhaltensweisen der Kälte* geliefert.

Petersdorffs Ausgangshypothese impliziert besagte Öffnung. Es sieht die frühen Phasen der Moderne als verschiedene Ausformungen im Prozess eines fortlaufenden Umbaus der subjektbezogenen, monologischen Rede im Gedicht an. Der Prozess selbst, in dessen Verlauf das Ich die Attribute der Identität und Subjekthaftigkeit eingebüßt habe, sei zwar irreversibel, aber keinesfalls lediglich als Verlusterfahrung zu beschreiben. Im Gegenteil: „Je mehr eine starke Gesellschaft auf Wahrheiten und Vorgaben verzichtet, desto größer werden die Spielräume des Einzelnen oder, negativ formuliert, seine Schwierigkeiten. Er wird, wie es im Prozess der Moderne geschieht, aus einer inhaltlich und strukturell relativ festgefühten Ordnung entlassen“

(1). Dieser Ansicht zufolge—denn es ist eine subjektive Position—gehen die “Schwierigkeiten” der Lyrik nach der Jahrhundertwende letztlich auf die Umwälzungen der Stellung des Einzelnen in modernen Gesellschaften zurück. Sie erfuhren in Deutschland während der zwanziger Jahre eine merkbliche Beschleunigung. Das ist für Petersdorff das Argument, um das Ich in der Lyrik *pari passu* als Modellfall der allgemeinen Krisis von Individualität zu behandeln, durch die Subjektivität des Ausdrucks nivelliert wurde: “In diesem Buch geht es um Fragen der Konstitution von Individualität unter bestimmten historischen Bedingungen; es geht um das moderne Ich” (193). Es ist daher folgerichtig, wenn er sich mit jenen Repräsentanten der lyrischen Moderne befasst, welche es gerade nicht auf die Dissoziation des lyrischen Ichs bzw. die Eliminierung des Subjekts abgesehen hatten, sondern auf dessen Transformation.

Selbstredend exemplifiziert die Auswahl die These des Verfassers. Es geht in seinem Buch tatsächlich um Autoren, die die allgemeine Krise des Ichs, die wohl unter dem Titel “Probleme der Lyrik” benannt werden konnte, aber dort nicht anfängt und auch nicht endet, ausdrücklich thematisieren. Sie sind es auch, die ihr weder kontemplativ noch sentimentalisch begegnen, sondern aggressiv, polemisch und innovativ. Das Buch, das originell und nirgends langatmig ist, weil der Verfasser sich nicht sonderlich von der Autorität großer Lyriker beschweren lässt, beschränkt sich auf Stefan George und dessen Situierung im zugehörigen Kreis, auf Benns Ausgang aus dem Expressionismus, auf die Extreme in Brechts Frühwerk und endet mit einem Verriss Johannes R. Bechers und dessen Übergang von der ekstatischen Phase zum proletarisch-revolutionären Konzept, der hier als Wendung zur “Politik” abgetan, als neusachlich also nicht anerkannt wird. Dieses Urteil hat seinen Grund: Der Verfasser gibt sich insgesamt als “Gegner...einer engagierten Literatur“ (s.a. Wikipedia) zu erkennen. Jedoch, warum musste dann Becher überhaupt behandelt werden? Die einzelnen Aufsätze sind als Studien angelegt; Quer- und Rückbezüge sind selten; der essayistische Stil ist unverkennbar. Das Interesse richtet sich auf die Ausprägung eines—mit Bourdieu zu reden—Habitus, der aus der Bearbeitung der Krisenerfahrung hervorgeht. Das zeigen u.a. die Kapitelüberschriften an: Brecht bekommt als Epitheton “Das feste Herz” zugeteilt; Gottfried Benn “Das moderne Ich” und Johannes R. Becher “Das leere Herz.” Die Darstellung konzentriert sich also auf Persönlichkeitsmerkmale der Lyriker und ihre Konzepte der Problemlösung, wobei der Verfasser der protestantischen Erziehung großes Gewicht beilegt.

Im Fokus der Untersuchung sind, wie zu erwarten war, Benn und Brecht. Ihnen sei ausdrücklich bewusst gewesen, dass die Lyrik die Subjektposition zu räumen habe und diese Einsicht habe jeweils ihre Poetik begründet. Daher sei es ihnen gelungen, “Spielräume” wahrzunehmen, die aus selbstbestimmten Lebensformen und entsprechender Wahlfreiheit in einer modernen, vornehmlich städtischen Gesellschaft resultierten. Das habe in beiden Fällen zur Entscheidung *gegen* radikale und destruktive Varianten im Umgang mit der Gattung geführt. Statt dessen arbeiteten sie, gestaltend und umgestaltend, an überlieferten Gedichtformen, Metren

und mit einer grammatischen Sprache. Diese Option bewertet Petersdorff als Resultat der "Wahlfreiheit." Ihm wäre darin zu folgen, wenn er auch untersucht hätte, wie die beiden Lyriker mit den Rückbindungen an die Tradition umgegangen sind, die in die Gattung eingeschrieben sind, wie sich die Legierungen gestalteten usw. So bleiben Modernisierung der Lyrik und ihre an Rückschlägen reiche Geschichte im 20. Jahrhundert ein unbeschriebenes Blatt.

Brechts *Hauspostille* und *Lieder und Songs aus der Dreigroschenoper* sind ein wahres Kompendium der artistischen Verwertung von Tradition. Die frühe Lyrik bietet zusätzlich lauter Modelle des erfragten Phänomens an, nämlich des unsteten Ichs und der Wandelbarkeit der Person. Vom "Lied der verderbten Unschuld beim Wäschewaschen" bis zum "Salomon-Song" gibt hier die Lust an der Zerstörung von Illusionen den Ton an. Alles zielt auf die Bloßstellung der Idee des selbstbestimmten Ichs. So liefern diese Sammlungen dem Verfasser reichlich Material als Beleg für die These einer produktiven Krise. In sein Konzept fügt sich auch, dass die Welt der *Hauspostille* eines jener künstlichen Paradiese darstellt, die die frühe Moderne favorisierte. Daher dringt noch wenig von den zeitgenössischen, sozialen Konflikten ein. Solange Brechts Lyrik auf die Ich-Problematik fixiert ist, mit Austreibung oder Abtötung der Persönlichkeit spielt, bewegt sich Petersdorffs Untersuchung durchaus auf dem Niveau der Texte.

Anders verhält es sich mit seinen Aussagen zur Sammlung *Aus einem Lesebuch für Städtebewohner*. Brecht legt hier ein singuläres Muster vor. Er entwickelt einen speziellen Gedichttyp, um auf die komplexe Verunsicherung des vereinzelt Einzelnen zu reagieren. Dessen Existenz wird als Modus der Deformation beschrieben, die aus jenen anonym bleibenden Bedingungen resultiert, die sich "Modernisierung" nennen. Also geht es nicht nur um die Kritik illusionären Verhaltens, das in den Köpfen wohnt, sondern auch um den Bestand der physischen Existenz. Vernichtung des Existenzminimums und soziale Verelendung als Folge der Weltwirtschaftskrise konkretisieren die Verhaltenslehren des *Lesebuchs*; nackte Not und soziale Kälte werden zeitgleich auch in anderen Gedichten Brechts thematisiert. Zu Recht stuft Petersdorff die Sammlung als exemplarisch ein. Bildet sie doch den Höhepunkt einer Reihe von Versuchen, die die Austreibung des kategorischen Imperativs postulieren, um Raum für das "neue Ich" zu schaffen. Diesen Zweitakt stellt Brecht häufig als Höllenfahrt und Auferstehung dar. Das neue Ich ist nicht frei; mit Petersdorffs Herz-Metapher ist es nicht zu erfassen. Es muss, nach Ansicht des Autors, bei Strafe des Untergangs, in der Not das Notwendige lernen. Sein Imperativ heißt "Einverständnis," Anerkennung einer Lage, aus der es "kein Entrinnen" gibt. Im Kontext der Lehrstücke ist das *Lesebuch* als Produktion aus der Grammatik eines linken Avantgardismus zu verstehen.

Petersdorff spricht dagegen von "Sozialdarwinismus" und bewegt sich damit nicht mehr auf dem Niveau der Texte. Er argumentiert ideologisch und missversteht Brecht, weil er die formale Gestaltung nicht in Betracht zieht. Brecht sagt: "Aber gerade die Darstellung des Asozialen...ist sehr nützlich, besonders wenn sie nach genauen und großartigen Mustern

ausgeführt wird" (BFA 21, 398). Die Denkarbeit des Lyrikers musste daher einer Form gelten, die jede Einfühlung verhindert. So entstanden jene Monologe, Dialoge und Berichte, die, das alte Ich verwerfend, ein neues generieren sollen, das aber freizuhalten war vom positiven Anklang, der sich mit der Ankündigung des "Neuen" so hartnäckig verbindet. Die Sammlung ist ausdrücklich kein ideologischer Traktat, sondern konsequente Ideologiekritik. Brecht arbeitete wie auch im Falle der *Maßnahme* mit dem "Schock." Scheinbar war es Heiner Müller vorbehalten, die strategische Wendung zu begreifen, die Brecht vollzog, um die Verhältnisse weiterhin "handhabbar" zu machen. Mit der euphorischen Ansicht von "Wahlfreiheit" in modernen bzw. starken Gesellschaften, die Petersdorff so energisch vorträgt, lassen sich diese Verhaltensangebote nicht in Übereinstimmung bringen. Brechts Härte ist ernst zu nehmen. In ihr steckt nun schon die Erfahrung der zwanziger und frühen dreißiger Jahre, eines Zeitraums, der in zwei Phasen, 1923 und 1929/30, zur rigorosen Verschlechterung der Lebensbedingungen und entsprechenden sozialen Abstiegen in fast allen Schichten geführt hatte. Selbst in den Zeiten der Prosperität war keine Sicherheit, denn der Faktor der geringen Dauer trübte alle Aussichten ein.

Das *Lesebuch* ist auch ein Scheitelpunkt. Sein Gebrauchswert ist noch nicht auf politisches Engagement fixiert; aber das Politische wirkt schon hinein. Denn waren diese Städtebewohner und anonymen Personen nicht bereits Anfang der dreißiger Jahre dazu bestimmt, das "Hackfleisch" im kommenden Krieg abzugeben? Es hätte in der Logik von Petersdorffs Frage nach der Ich-Konstitution gelegen, die Ausbreitung von Kälte und den Zerfall solidarischer Strukturen als Faktoren zu untersuchen, die an der Lyrik nicht spurlos vorbeigehen konnten. Sobald aber das moralisierende Urteil über den "fatalen Sturz" Brechts in den "Kollektivismus" gefällt wird, werden die Argumente unzureichend. Warum nimmt er nicht zur Kenntnis, dass Brecht hier wie auch in der *Maßnahme* Tod und Untergang der Protagonisten als Darstellungsmittel jenes Äußersten verwendet, das dazu dient, die Tendenz im Alltäglichen aufzudecken? Brecht hat Studien angefertigt und nicht etwa simple Abbilder. Generell ist der Umgang mit den Krisentexten der frühen dreißiger Jahre, in denen Brecht von pädagogischen Aufgaben der Kunst beim "ständigen lebenslänglichen Prozeß der Angleichung an die Verhältnisse" (BFA 22, 118) spricht, bei Petersdorff zu literarisch. Zwar weist er in seiner Einleitung auf die entfesselte Gewalt als eine der Dimensionen der Moderne hin: "Anders, als man es lange gesehen hat, gehört die Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu dessen Katastrophengeschichte" (23). Da wäre es konsequent gewesen, der Auswirkung des Weltkrieges auf die literarische Darbietung des modernen Ich nachzugehen. Im Falle Brechts lässt sie sich mit Händen greifen, denkt man nur an die beiden Gedichte, in denen er vorführt, wie gesellschaftliche Eliten den Umbau des Menschen zum Soldaten betreiben, nämlich an die "Legende vom toten Soldaten" und das "Gedicht vom unbekanntem Soldaten unter dem Triumphbogen" (BFA 11, 202-204). Indem die mentalen und sozialen Kriegsfolgen ausgeklammert bleiben, fehlt dem Verfasser auch der Zugang zur Drastik der Bildwelt, die Malerei und Literatur der zwanziger Jahre—gerade auch die Lyrik—nachdrücklich verändert hat.

Die Entwicklung der Lyrik um 1930 kann auch nicht mehr getrennt von der Politik betrachtet werden, jedenfalls nicht, wenn von Brecht die Rede ist. Bereits 1927 bezieht dieser die Argumente seines Angriffs auf einen epigonalen Traditionalismus bei vierhundert jungen Lyrikern aus einer politischen Quelle, indem er das "Verbrauchte" auf das Schuldkonto einer überlebten Bourgeoisie setzt. Brechts politische Haltung spricht im übrigen auch gegen die neuerlich in Umlauf kommende These von einer geheimen Nähe zwischen Benn und Brecht. Sie klingt auch bei Petersdorff an. Man sollte jedoch davon ablassen, den unversöhnlichen Gegner des Nationalsozialismus posthum mit dem Lyriker aussöhnen zu wollen, der sich noch im September 1933 dazu bekannt hatte, dass er "Hitler für einen großen Staatsmann" halte und "dass es für Deutschland keine andere Möglichkeit gab" (*Die Zeit* 49 / 2006, Nr. 27, S. 49).

Weil das Politische ihn nicht interessiert, entgeht Petersdorff eine andere Annäherung, die sich Ende der zwanziger Jahre vollzieht. Becher wie Brecht widmen sich—keinesfalls gemeinsam, aber gleichzeitig—dem Projekt einer authentisch proletarischen Lyrik; beide arbeiten daran, den damals so genannten operativen Stil auszubilden. Vermittelt wird diese Annäherung praktisch, über einen dritten Künstler, den Komponisten Hanns Eisler, der mit ihnen an der Modernisierung linker Massenkunst zusammenarbeitete. Man mag diesen Ansatz ignorieren, weil er 1933 gescheitert ist. Aber er war exemplarisch für prototypische Veränderungen des Status der Lyrik durch Überschreitung der alten Gattungsgrenzen. Die Auffassung von "reiner" oder "autonomer" Lyrik wurde nicht erst durch Brechts provokante Forderung nach ihrem Gebrauchswert infrage gestellt. Längst hatte eine Kooperation von Lyrikern und Komponisten der Moderne eingesetzt, die nicht auf die Tribüne beschränkt war, sondern die neue Musik ebenso wie auch die "Dichtung" veränderte.

Bei welchem abgemagerten Moderne-Begriff kommen wir an, wenn Gedichte nur als Lesetexte angesehen und als Konfessionen behandelt werden! Gerade die Vervielfältigung der Beziehungen zwischen Gattungen und Künsten ist eine Passion der Lyriker der Moderne. Sie gehört zu ihren "Markenzeichen," ebenso wie Experiment und Provokation. Dafür hat der Verfasser wenig Aufmerksamkeit. Zu genannten Stichworten sei nur an einige Fakten erinnert: Benn und Brecht integrieren das Provokatorische in ihren Habitus. Wirkung war also immer einkalkuliert. Mit der Vermischung von Textsorten hatten die Dadaisten die funktionale Erneuerung der Lyrik bezweckt. Sie drängten an die Öffentlichkeit, zur Aufführung ihrer Texte. In der Folge erfuhren kollektive Produktion und Rezeption insgesamt eine merkliche Aufwertung. Brecht hat sich zum Beispiel nicht nur als Librettist der bekannten Opern betätigt, sondern auch Texte für Kurt Weills *Berliner Requiem: Kleine Kantate für Tenor, Bariton, Männerchor (oder drei Männerstimmen) und Blasorchester* (Weill 1, 1929) geliefert. Man betrat Neuland. Die Kantate war eine Auftragsarbeit des Frankfurter Rundfunks und wurde am 22. Mai 1929 gesendet. Die Musik zu den Lehrstücken schrieb nicht nur Eisler, Brecht hat auch mit Hindemith zusammengearbeitet. Dieser wiederum wendete sich 1930 mit der Bitte um einen Text an

Benn. Im Oratorium *Das Unaufhörliche* stehen die Verse: "...und wir, das Ich, / verzweifelt, todbedrängt" (*Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, 233). Die Vermittlung zwischen diesem "wir" und dem "Ich" leistet die Gebrauchsform des Oratoriums, das traditionell Wir-Rede ist. Hinzu ist hier auch die spektakuläre Aufführung von Bechers Versepos, *Der große Plan*, zu stellen. Sie wurde von großem Chor, Sprechern und Gesangsolisten dargeboten, die Musik dazu schrieb Karl Vollmer. Inhalte mochten diametral entgegengesetzt sein. Der formale Unterschied war so groß nicht, wie es konventionelle Bewertungen der modernen Lyrik vorgeben.

Zwei Verse von Hölderlin bilden den Haupttitel des zweiten hier zu besprechenden Buches. Der Verfasser, Klaus Schuhmann, hat sie dem Gedicht, "Das Göttliche aber empfinden wir," entnommen. Das Verhältnis zwischen Hölderlins Metapher des "Gesprächs" als Geste der Versöhnung und den diversen Formen und Realisationen von Intertextualität im 20. Jahrhundert ist nicht stimmig. Geht es doch bei letzteren selten um Dialoge und noch seltener um Sympathie und unmittelbares Verstehen. Schuhmann bezieht in seine Untersuchung das ganze Spektrum aller nur möglichen Arten von Referenz eines Gedichts auf andere Gedichte ein, also Zitate, Pseudozitate, Anspielungen, Plagiate, Kontrafakturen, Parodien, Zueignungen und Rundgedichte usf. In 20 Kapiteln stellt er dar, wie innerliterarische Kommunikation funktioniert. Daraus entsteht eine umfangreiche Textsammlung, die schöne, häufig belustigende Entdeckungen einbringt und manches "Lesezeichen" platziert, wo Gedichte und ihr Kontext schon nicht mehr präsent waren. Man wünschte sich jedoch eine übersichtlichere Anordnung. Stärker strukturiert, wäre dieses Material aussagekräftiger gewesen.

Das generelle Ordnungsprinzip bildet die Chronologie. Die Darstellung setzt bei Lyrikern und Texten am Beginn des 20. Jahrhunderts ein und endet mit dessen Ausgang. Das wäre plausibel, würden nicht, oft gleichzeitig, zusätzlich thematische Aspekte ins Spiel gebracht wie etwa im Falle von Kapitel 2, ("Streit um 'Ideale'—Gedicht und Gegengedicht als Grundmuster des Dialogs der Lyriker"). Lediglich unter dem Stichwort "Ideale" und ungeachtet des Umstands, ob wirkliche Beziehungen zwischen den vorgestellten Texten und Autoren nachweisbar sind, geht es Parforce durch Anthologien und Sammlungen von Karl Henckell (um 1906) und Josef Winckler über Richard Dehmel zum jungen Johannes R. Becher und von dort zu Tucholsky, um bei Erich Fried und Günter Kunert angelangt, schließlich zu Brechts "Gegengedicht" ("Soll das heißen...") zu kommen. Hier fehlt Systematik. Ausgeprägter wird der Zusammenhang, wenn Parodien auf Texte großer Lyriker, George, Hofmannsthal, Rilke oder Brecht, zusammengetragen werden. Man erfährt, dass Rilke offenkundig die Parodisten am meisten reizte und dass mit wachsendem Abstand zwischen Entstehungszeit eines Textes und seiner Parodie die literarischen Anlässe und Kontroversen verblasen.

Besonders häufig scheint die Kontrafaktur in der frühen Lyrik der Bundesrepublik verwendet worden zu sein. Ohne ihren Kontext wiederzugeben, wirken diese Gedichte recht naiv, mehr witzig als

bedeutungsvoll. Tatsächlich aber dürften sie Kritik am zeitgenössischen Publikumsgeschmack bezweckt haben, dessen Anachronismus Peter Rühmkorf in "Die Jahre die Ihr kennt" (1972) dokumentiert hat. Direkt und indirekt wurde derart ein Neuansatz gefordert und befördert. Verständlich, dass dann gerade in der westdeutschen Lyrik der sechziger Jahre so häufig auf Brecht Bezug genommen wurde, und zwar zustimmend. Brechts Gedichte wiederum sind anscheinend wenig plagiiert, dafür aber besonders häufig zum Zweck der Selbstvergewisserung und Positionsbestimmung in "Zeiten der Unordnung" verwendet worden.

Brecht spielt bei Schuhmann selbstredend eine herausragende Rolle. Einem Kapitel über Brecht-Parodien im Feuilleton der Weimarer Republik folgen die Sonette, die er und Margarete Steffin in Zeiten der Trennung einander schickten. Eine Dokumentation von Brechts Verfahren des Selbstzitats ist informativ, weil sie die Entstehung des "Gestus" erkennen lässt. Schließlich ist Brecht als Meister der Verarbeitung überlieferter Texte präsent, gemäß seiner Maxime: "Ein wenig borgen bei einem oder einigen andern zeigt Bescheidenheit; Welch eine Ungeselligkeit, sich ganz allein vorwärts bewegen zu wollen!" (BFA 22, 445). Hier zeigt sich, wie lohnend eine systematische Untersuchung des Zitats bei Brecht unter funktionalen Aspekten wäre. Zitierend und abwandelnd, erarbeitete er sich Muster, die er dazu brauchte, die angestrebte Zitierbarkeit zu erreichen. Das ist ihm gelungen; tatsächlich ist er heute auch in aller Munde. Bliebe nur zu fragen, ob, was dem Lyriker als Qualität galt, nicht inzwischen den gegenteiligen Effekt hat, nämlich Trivialisierung durch witzigen Gebrauch. Brecht misstraute dem Witzigen im Gedicht.

Im übrigen ist davon auszugehen, dass noch längst nicht alle Entlehnungen, die Brecht ohne Quellenangabe, aber mit sicherem Gespür für eine originale sprachliche Erfindung vornahm, entdeckt sind. "Von der Freundlichkeit der Welt" ist eins der schönsten Gedichte der *Hauspostille*. Aber es ist auch die Überarbeitung eines Gedichts von Paul Zech, das 1916 im Schützengraben geschrieben worden war ("Jeder hat die Erde wohl geliebt," in *Die Häuser haben die Augen aufgetan*, hrsg. v. Manfred Wolter, Berlin 1976, 49).

*Ursula Heukenkamp
Berlin*

Ana Kugli. *Feminist Brecht? Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts*. München: Martin Meidenbauer, 2006. 214 Seiten.

Der verblüffende Obertitel dieser Dissertation enthält eine erfrischende Provokation, die neugierig macht: "Feminist Brecht?" Galt nicht lange vor John Fuegis Enthüllungsforschungen in Regenbogenpresse-Manier immerhin die Übereinkunft, dass Brecht die Frauen in seinem Werk nicht unbedingt in Augenhöhe mit seinen dargestellten Männern sieht, dass er sie auffällig asexuell oder als Sexualobjekte zynischer Männer entworfen hat, als Männeropfer also oder als bloßes Sprachrohr seiner politischen Thesen? Fritz J. Raddatz hatte dieses Stereotyp seinerzeit auf den Punkt gebracht: "Brechts Frauen, 'seien...eines nicht: Frauen'" (47). Um diese Übereinkünfte zu falsifizieren, bedarf es eines gründlichen Aufräumens mit der bisherigen Forschung, die sich nach Kugli entschieden in "Schieflage" (9) befindet. Umberto Ecos interpretationskritische Methode, die in der Herausarbeitung der "intentio operis," in der Absicht des Werkes also, ausschließlich den passenden Schlüssel zu seiner Interpretation gelten läßt, liefert der Autorin das Instrumentarium für eine Relektüre von Brechts Werk, genauer, vom Verhältnis der Geschlechter in diesem Werk. Mit dem Primat dieser "intentio operas" verwirft die Interpretation die Einbeziehung sowohl einer etwaigen Intention des Autors als auch die Intention des Lesers. Dementsprechend wird, so Kuglis Vorhaben, das Werk Brechts "möglichst neutral untersucht, d.h. sachlich und ohne eine von vornherein festgelegte Erwartung eines bestimmten Ergebnisses" (9). Allerdings mündet schon die methodische Vorgabe in eine Prämisse, die eine voraussetzungslose Zugangsweise fraglich macht, die Prämisse nämlich, dass sich "zwischen den Texten Brechts und der viel später entstandenen Literatur der Frauenbewegung bzw. der feministischen Theorie Parallelen erkennen lassen" (10).

Die Abrechnung mit der bisherigen Brechtforschung, in der die Autorin das Verhältnis der Geschlechter in seinem Werk sträflich vernachlässigt sieht, gilt drei Aspekten, die für die diagnostizierte Schieflage verantwortlich seien: Sie richtet sich zuallererst und zurecht gegen die Nichtunterscheidung von Brechts Biographie, Brechts lyrischen Sprechern in seinen Gedichten und Brechts erfundenen Rollen in seinen Stücken. Eventuelle Widersprüche zwischen Brecht als "Mann" und Brecht als "Autor" würden so negiert. Sie demontiert zweitens die Vorwürfe der "Stereotypie" und der "Asexualität" der Brechtschen Frauenfiguren, indem sie an Beispielen (etwa *Der gute Mensch von Sezuan*, *Der kaukasische Kreidekreis*) die als ungeeignet erkannte Bezeichnung "Typus" durch den der Soziologie entlehnten Begriff der "sozialen Rolle" für die Interpretation und die Bewertung der Frauenfiguren fruchtbar macht. Schließlich gilt es, den Vorwurf des Pornographischen begründet zurückzuweisen, den Brechts Lyrik vor allem immer wieder auf sich gezogen hat.

Im Hauptteil der Arbeit, "Geschlechterverhältnis und Gesellschaft," durchforstet die Autorin Brechts Werk (Gedichte, Stücke und Prosatexte) nach Aspekten wie bürgerliche Ehe, Keuschheitsmoral und Monogamie,

Sprache und Sex, Prostitution, Formen der Liebe und kommt zu dem Befund: "Die Texte Brechts machen ästhetisch anschaulich, mit welchen spezifischen Beschränkungen sich Frauen innerhalb ihrer Gesellschaft konfrontiert sehen (mangelnde Selbstbestimmung von Frauen, nicht nur in Partnerschaften, sondern auch als Töchter und Mütter; gesellschaftliche Erwartungen, die ausschließlich an Frauen herangetragen werden usw.). Das Bemerkenswerte an Brechts Analyse des gesellschaftlichen Systems seiner Zeit besteht gerade darin, dass er es als ein männergemachtes und männerdominiertes beschreibt, es auf die Mechanismen der materiellen Abhängigkeit (u.a. der Frau vom Mann) zurückführt, und damit aufzeigt, wo der Hebel zur Veränderung angesetzt werden kann" (128f.). Ein kurzer Blick auf Männerbilder schließt sich an und beobachtet, wie Brecht durchaus auch Männer den Mechanismen gesellschaftlicher Zwänge ausgesetzt zeichnet. Die beiden kleinen Zusatzkapitel, die sich mit Geschlechterverhältnissen unter besonderen politischen Bedingungen, quasi in Ausnahmezuständen, mit der "Liebe im NS-Staat" und "Beziehungen in Zeiten des Krieges," beschäftigen, stehen gleichsam quer zum Hauptteil, gehen sie doch von Konstellationen aus, die mit dem Geschlecht zunächst nichts zu tun haben. Die beiden Kapitel stellen einen Sonderfall dar, denn auffälliges methodisches Merkmal der Arbeit insgesamt ist ein weitgehender Verzicht auf die Berücksichtigung von Entstehungszeiten und Entstehungsbedingungen der jeweils untersuchten Werke. Sind aber nicht gerade Geschlechterverhältnisse wie Ehe, Ehebruch, Prostitution und ihre Beurteilung von historischen Koordinaten geprägt? Wie sehr haben sie sich doch im Lauf der fünfzig Jahre Brechtscher Schriftstellerexistenz gewandelt. Beim zentralen Aspekt "Sprachlosigkeit und sprachliche Verklärung von Sex" stehen Textbeispiele von 1913 (!) bis 1954 nebeneinander, ohne—offensichtlich methodisch beabsichtigt—ihre Entstehungszeit in die Deutung einzubeziehen.

Im entscheidenden Schlußkapitel mit der aparten Überschrift "Verkannter Freund oder War Brecht ein Feminist?" führt die Autorin zusammen, was sich bislang spinnefeind schien: sie legt gleichsam die aus ihren Figurenanalysen in Brechts Werken gewonnenen Frauenschablonen (nicht abwertend, sondern bildlich gemeint!) über die Zuschreibung von Frauenrollen, wie sie von der "Neuen Frauenbewegung" umrissen wurden, im fordernden wie im kritischen Sinne, und entdeckt so breite Schnittmengen oder—im Wortlaut der Autorin—"erstaunliche Entsprechungen" (190), ja "dezidiert feministische Positionen" (198): Die Kritik an patriarchalischen Herrschaftsstrukturen, etwa des Ausschlusses von Frauen aus dem Erwerbsleben und die Minderbewertung ihrer Arbeit (so "Die unwürdige Greisin" und Frau Sarti in *Leben des Galilei*, auch in der Geschichte "Der Arbeitsplatz oder Im Schweiß Deines Angesichts sollst Du kein Brot essen"). Freilich sind das Mißstände, die längst, schon seit Ende des 19. Jahrhunderts, von der Ersten Frauenbewegung entschieden angeprangert wurden. Weitere Entsprechungen findet Kugli in der "Kontrolle der weiblichen Sexualität" durch den Mann und in der Kritik an der ausschließlich biologisch definierten Mutterschaft (*Kreidekreis*). Aber hält an dieser Definition noch ernsthaft jemand fest? Brecht habe ferner den "gesellschaftlichen Kontext

der Prostitution erkennt" (196). Mit dem in der feministischen Theorie nicht unumstrittenen Begriff der "Mittäterschaft" der Frau am Erhalt des patriarchalischen Systems als Gegenkonzept zur Opferrolle eröffneten "sich für zahlreiche Frauenfiguren neue Deutungsmöglichkeiten" (197).

Da die Autorin im ersten Kapitel in ungewöhnlicher Schärfe große Teile der bisherigen Forschung gegenüber ihrem eigenen methodischen Ansatz und ihrem hochinteressanten Befund für verfehlt hält, muß es gestattet sein, mit ähnlich wachsamem Auge die Einlösung der methodischen Versprechen zu überprüfen. Es ist das begriffliche Instrumentarium, das sehr präzise gehandhabt werden muß, um hier zu greifen. Und da bleiben einige Fragen: Was ist bürgerlich? Gibt es nur diese stets pejorativ besetzte bürgerliche Ehe? Müssen gängige Gefühlslagen, das Sorgen der Mütter oder Anhänglichkeit der Frau etwa auf Kosten von Selbstbestimmung immer Klischees sein? Und was ist Pornographie? Kommt man ohne eine Auseinandersetzung mit ihrer Definition aus bei dieser Zuschreibung, gerade auch, wenn man den Vorwurf der Pornographie im Falle Brechts gewiß zurecht zurückweist? Was bedeutet Pornographie 1900 und was 2000? Schließlich steht oder fällt der Befund der Untersuchung mit der unterschiedlichen Bewertung von Bühne und Leben oder von Literatur und Realität.

Hiltrud Häntzschel
München

Sebastian Kleinschmidt and Therese Hörnigk, Hrsg. *Brecht und der Sport: Brecht Dialog 2005*. Berlin: Theater der Zeit, 2005. 123 pages.

By page 63 of *Brecht und der Sport*, one has already digested a great deal of argument about the significance of athletic contest. Something is absent, though, and Werner Hecht puts his finger on it in a remark on papers by Wolfgang Engler ("Was den Gesellschaftskritiker am Sport interessiert") and Gunter Gebauer ("Sportfaszination und Sportkritik am Beispiel des Fußballs"). Hecht: "Alle diese Gedanken, die ich ungeheuer interessant finde und auch neuartig, hat Brecht, wenn es erlaubt ist, auf ihn zurückzukommen, natürlich nicht gehabt." Indeed, there is little substantial discussion of Brecht's relationship with the sports culture of his times until the volume's closing texts, Marianne Streisand's "Brecht und der Theatersport" and David Bathrick's "The Sweet Science. Zur Ästhetik des Boxens." If one accepts, though, that thinking meaningfully about Brecht and sport requires understanding both independently, then this slim document of the *Brecht Dialog 2005* has much to offer.

This is apparent already in "Der Sport als Paradies des Wesentlichen," in which Norbert Bolz argues that sport allows the corporal to compensate for the "Sinnunsicherheit des Alltags" (13) and examines the broader

ordering role sport plays: "Als Spektakel befriedigt [das Sportereignis] die Schaulust und Neugier; als Event beschwört es die Aura des Einmaligen; als Ritual suggeriert es Sinnstiftung" (15). The issues of clarity and transparency implicit in Bolz's discussion are taken up by Engler, who elaborates theses on how modern social phenomena become legible in sport as well as on the risks inherent in the transference of sporting principles onto the social field. Here the problem of justice is paradigmatic: when sport becomes the "Leitideologie der Marktgesellschaft," argues Engler, then the idea of justice is recrafted as fairness and decoupled from equality (40). Following Norbert Elias, Engler grants the usefulness of sport as a "Ventil zurückgestauter Leidenschaften und Affekte" (42) but fears negative consequences of sport's increasing permeation of the social. Gebauer's contribution both overlaps with and expands on its predecessors. His analysis of soccer spectatorship as initiation into a culture of masculinity connects with Bolz's description of sport as a "Naturschutzpark des Männlichen" (16); and his depiction of today's soccer stars, who pair breathtaking technical virtuosity with unprecedented theatrical ability to fake being fouled, demonstrates the corruption of the naïve ideal of sport as pure agon that both Bolz and Engler have problematized.

After a transcribed discussion, essays continue with "Elf Sätze über Kopf und Fuss," Jochen Hieber's episodic history of intellectual response to sport. Hieber touches on Agathon, Adolph Menzel, Thomas Mann, Thomas Brussig, Robert Musil, Gerhard Vinnai, and the seminal essay volume *Netzer kam aus den Tiefen des Raumes* (1974), piecing together a story of bookish types' contention over the relationship between the *vita activa* and the *vita contemplativa*. He presents a genealogical sketch of what one becomes a part of through participating, for example, in a conference on Brecht and sport. Martin Mosebach's "Die Schrecken des Sports" elaborates a social critique of sport that, if not particularly innovative in its general conclusions, is of interest to the extent that it explores the connections between the dynamics of mass sports spectacles to those of individual fitness training: "Der Jogger mit den Stöpseln seines Walkman im Ohr, der sich mit holzwurmartiger Selbstgenügsamkeit im Gewackel seiner Laufschriffe fortbewegt, erlebt, von Filmmusik umrauscht, sich selbst als einsamen Helden eines unerhörten Dramas" (79).

Lutz Seiler's particularly engaging "Das Mysterium des Faustschlags" follows. Seiler proceeds from the observation that the boxer has two faces: the adult face deformed by professional practice, and the *ursprüngliches Gesicht*: "In der Zeitlupe ist es zu sehen: in den Zehntelsekunden nach dem Wirkungstreffer erscheint hell, leuchtend, als hätte dort jemand ein Licht aufgesetzt, das Kindsgesicht des Boxers—unverstellt, hilflos, aber vor allem staunend" (82). Seiler then traces his own maturation through fisticuffs, recounting two bouts (at ages 12 and 14) that ended in victory and one (at 18) that disabused him of his naïve pugilistic chivalry, put him in the hospital, and left him with a nose he no longer recognized. His narration is also a dissection of the desire to recover in the exchange of blows something essential, something almost sublime in its simplicity and

authenticity (Bolz's title comes to mind); a desire that, once yielded to, only makes one more strange (even physically in this case) to oneself. Kerstin Hensel's "Spartakiade," a literary interlude, deals with a different kind of deformity. Its look inside the head of a late-GDR star roller skater, whose emotional and libidinal life has been misshapen by the burden of public adoration and the severe embrace of a smothering coach, resonates with the treatment of sport, corporality, and social order in other texts. It also hints (and here it is an exception) at what one might uncover, should one dig into issues of femininity in the masculinized world of sport.

The final two texts are more conventional literary/cultural studies. Streisand concisely recounts the development of the international Theatresports movement and compares its intermingling of sport and theater with Brecht's. Focusing primarily on the "Kommunikationssituation zwischen Bühne und Publikum" (92), she finds significant commonalities between Brecht and Theatresports founder Keith Johnstone. The main difference regards aesthetics and politics: Johnstone's guiding ideas, Streisand argues, keep him apolitical, even in comparison to the pre-Marxist Brecht of the mid-1920s. Bathrick traces boxing's move from the sideshow fringe into the cultural graces of Weimar socialites, artists, and intellectuals. He recounts how Alfred Flechtheim, Fritz Kortner, George Grosz, and a host of others viewed the boxer as *the* embodiment of a pared-down, modern aesthetic that would overcome the "saturierten Lebensstil der Wilhelminischen Kultur" (111). And he quotes Kurt Pinthus on *Neue Sachlichkeit* to illustrate: "ohne poetischen Speck, ohne geistig-träges Blut, hart, zäh, bis zum geht nicht mehr austrainiert—diese Sprache kann nur mit dem Körper des Boxers verglichen werden" (111). Bathrick closes with the Schmeling-Louis bouts of the 1930s, considering how they both reinforced and destabilized the Nazi concept of boxing as *Rassenproblem*.

At the book's conclusion, Hecht's point still basically holds. But one has considered and perhaps re-thought a great deal along the way: sport as actual violence, sport as virtual violence, sport and masculinity, sport as spectacle, sport as ritual, sport vs. culture, sport and the social, sport and media, sport as theater, sport as art. All of these issues are somehow bound up with the encompassing problem of the corporal (all that messy, amorphous viscosity) in the relentlessly structured, organized, defined environment of modern society. And reading the Brecht of the 1920s, one senses that any and all of these questions were on his mind. Thus, while *Brecht und der Sport* is absolutely more about the latter than the former, it nonetheless suggests new ways to situate Brecht's fascination with sport in relation to other significant concerns; and it certainly advances the critical discourse on sport in a perspicacious and occasionally provocative way that would, one suspects, be agreeable to the man who judged an ode to champion cyclist Reggie MacNamara the best poem of 1926.

Theodore F. Rippey
Bowling Green State University

David Barnett. *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*. New York: Cambridge University Press, 2005. 300 pages.

David Barnett's book addresses the critical neglect of Fassbinder's theater in favor of his films and the misperception of his theatrical aesthetics in the limited literature there is. The lack of serious work on this dimension of his career, and indeed some of the misinterpretation, derive from impressions encouraged (or at least not dispelled) by Fassbinder himself, who gave precedence to film over theater commitments and abjured his links to Brechtian theory. Studies of Fassbinder's theatrical activity to date have been done by non-specialists, who rely on secondary sources and an outdated view of Brecht to favor Artaud as the source of his aesthetics.

Barnett brings to this project the expertise of a scholar of contemporary German drama and theater history. His analysis of Fassbinder's work in different areas of the theater—as a stage actor, director, and playwright—is informed by extensive archival research on the plays and the original productions as well as twenty interviews with central actors, ensemble members, and theater critics who followed his career.

Organized chronologically, the book traces Fassbinder's development from the cultural underground of small private theaters and the *Kellertheater* scene of Munich in the late 1960s to the state-sponsored and subsidized public theater system of West Germany with commissions at some of the most prestigious venues in Bremen, Bochum, Frankfurt, and Hamburg in the 1970s. The discussion of Fassbinder's theatrical activity encompasses both dramaturgy (the plays he wrote, including his radical adaptation of classical German, Greek, English, Italian, and Spanish texts in the subversive tradition of *Klassikerzertrümmerung*, as well as his original plays) and stage practice (the productions he directed). Though his last production was in 1976, Fassbinder's involvement with the theater continued in many new, albeit unrealized projects. At the time of his death in 1982 these plans actually included signed contracts for a tour of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*.

Barnett's commentary effectively contextualizes Fassbinder's work in the broader history of West German theater and cultural politics. As artistic director of Frankfurt's Theater am Turm (TAT) in 1974-75, Fassbinder tried to implement collective decision-making. The failure of this experimental *Mitbestimmung* model at TAT marked the end of a period of democratic reform in the theater of the FRG aligned with the 1968 student protest movement. Among exemplary analyses of individual plays and productions, Barnett offers a judicious account of the protracted controversy surrounding Fassbinder's last play, *Der Müll, die Stadt und der Tod* (MST), from its initial publication (1976) through the aborted Frankfurt production (1985), "the greatest scandal in post-war West German theatre" (227). His view, based on careful study of archival drafts of the text as well as its reception, is that this taboo-breaking drama with the notoriously provocative character of the Rich Jew was unfairly stigmatized as anti-Semitic and repeatedly denied

the opportunity of an open performance. Many times before productions were aborted or cancelled, politicians intervened in the rehearsal process to neutralize the more unsettling aspects of the play in its construction of racism. Thus, MST was compromised by events outside the theater and paternalistic public policy in a climate of conservative philo-Semitism (a.k.a. an official posture of "anti-anti-Semitism" in the FRG). Elsewhere, in New York and even in Israel, it seems MST has been performed successfully and without protest.

Central to Barnett's reevaluation of Fassbinder's theater is a rejection of the idea that his aesthetics were anti-Brechtian and more indebted to Artaud. The prevailing view of Fassbinder as an Artaudian irrationalist is attributed both to his remarks dismissing Brecht as cold and abstract and to the limitations of Brecht scholarship in the late 1960's. Locating Fassbinder's early involvement with the oppositional *action-theater* and *antiteater* ensembles in Munich within the framework of political theater, Barnett emphasizes the emergence of a less emotionally remote and more sensual interpretation of Brecht in Steinweg's pivotal 1972 book on the *Lehrstück* to develop his own view of Fassbinder's theatrical aesthetics as post-Brechtian. In this account Fassbinder's practice as both writer and director is a dialectical "theatre of situations" that highlights contingency in the interaction of character and environment in short scenes not necessarily even integrated into a plot (252).

Barnett cites the performance history of Fassbinder's plays, summarized in the epilogue, as evidence of his continuing importance and resonance as a dramatist in the theater today. Since 1968 the figures show 517 productions of sixteen published plays, including six (*Katzelmacher*, *Preparadise*, *Kaffeehaus*, *Blut*, *Petra*, and *Bremer Freiheit*) with over forty productions each, mostly since 1990. Especially noteworthy is the fact that Fassbinder has been performed more abroad than in German-speaking countries, making him a figure of international stature in contemporary theater as well as film. His legacy is seen as a contribution to what Barnett characterizes as a more experimental post-Brechtian and also postdramatic aesthetic in the theater.

This monograph, anchored in many new and revealing primary sources, offers a salutary addition to what has been the virtually exclusive focus in scholarship on Fassbinder as filmmaker. Indeed calling him "one of the great multimedia artists of his generation...at home in the cinema, on television and in the theatre" (2), Barnett nonetheless also cautions that Fassbinder had a firm grasp of the differences between the media he used. On the one hand acknowledging the theatricality of his films, Barnett claims on the other hand that in Fassbinder's oeuvre "the two media [theater and film] did not mutually enrich each other" (256). That paradox might be a useful starting point for further discussion.

Cynthia Walk
University of California, San Diego

Birgit Haas. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis, 2006. 285 Seiten.

Mit ihrem ambitionierten Buch *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende* liefert Birgit Haas eine willkommene Fortsetzung und Vertiefung ihres zuvor veröffentlichten Überblicks über das zeitgenössische Theater (*Modern German Political Theatre 1980-2000*, Camden House, 2003) und arbeitet mit viel Kompetenz an der Bewertung und Bekanntmachung der Klassiker von morgen. Dem "generell schlechten Ruf des zeitgenössischen deutschen Theaters" (12) hat Haas diese Monographie über die "bedeutendste deutsche Dramatikerin der letzten fünfzehn Jahre" (9) entgegenzustellen. Die frisch gekürte Bertolt-Brecht-Preisträgerin wird vorgestellt und ihre Theaterästhetik beschrieben, bevor ihre Stücke im Spannungsfeld von verschiedenen Geschichtsauffassungen und Ideologien, aber auch von (feministischem) Materialismus und Idealismus eingeordnet werden. Ob Lohers Stücke unter diesen Stichworten so glücklich und überzeugend anzusiedeln sind, ist Ansichtssache, die Klassifizierung von Lohers Werk im Kontext des politischen Theaters überzeugt dagegen alle Male.

Entgegen dem eng gefassten Titel, der Dea Lohers Theater nur auf Brecht zu beziehen vorgibt, leistet Birgit Haas viel mehr. Sie stellt Dea Loher als beste zeitgenössische Dramatikerin nicht nur in eine Kategorie mit dem großen Meister des politischen Theaters, sondern verortet sie und ihr bisheriges Gesamtwerk in einer Genealogie mit Georg Büchner, Erwin Piscator, Ödön von Horváth und Heiner Müller, aber auch Xaver Kroetz, Thomas Bernhard sowie in der europäischen Tradition Becketts und Genets. Der allgemeine Exkurs zum politischen Theater, der den Begriff eingangs klären soll, hätte sicherlich von einem gewissenhafteren Lektor profitiert und liefert bei den kurz skizzierten Autorpoetiken neben kleinen Fehlern zu viele Verallgemeinerungen. Ihm folgt jedoch eine richtige Einschätzung von Lohers Dramatik: "Nicht politische Theorien und Modelle, sondern das Individuum bildet den Dreh- und Angelpunkt ihres Schreibens" (19). Haas verweist auf Lohers Anwendung von Verfremdungseffekten und anderen Kunstmitteln des epischen Theaters, verneint jedoch die Möglichkeit einer Einordnung, um vielmehr eine Hybridität für ihre Dramatik zu deklamieren (87), die ebenfalls weit über Brecht und sein Erbe hinausweist. Mit Homi Bhabbas Begriff der "cultural hybridity" operierend, sieht Haas in Lohers Theater eine Verweigerung jeder ästhetischen Positionierung, um es abschließend aber gerade im "Third Space" unterzubringen (89) und so die poetische Verankerung dann doch zu vollziehen.

Hans Thies-Lehmans Einschätzung des postdramatischen Theaters folgend, betont Haas für Lohers Werk, dass es "den brechtschen Glauben an welterklärende Geschichtsmodelle nicht teilt," aber auch, dass es "dem beklemmenden Form- und Sinnzerfall des postmodernen und postdramatischen Theaters diametral entgegen[gesetzt]" sei (83). Sie bestätigt Lohers Absage an das postmoderne und sinnentleerte Theater, um daran zu erinnern, dass nach Lohers Verständnis in Leben und Theater

der Mensch als handelndes und selbstverantwortliches Individuum im Mittelpunkt steht. Somit bringt Haas trotz einiger theoretischer Verwirrung Lohers hohen Anspruch an sich und das zeitgenössische Drama auf den Punkt: ein Theater für das Leben aus dem Leben. Insofern steht Loher wirklich in der Nachfolge Brechts, der ebenfalls an der Schnittstelle von Kunst und Gesellschaft arbeitete in der Hoffnung, dass vom Theater Impulse in beide Richtungen gehen.

Das Buch von Haas ist in vieler Hinsicht eine Fleißaufgabe, die erste Analysen der Texte und eine ausführliche, wenn auch nicht vollständige Bibliographie zu Loher umfasst. Somit ist *Das Theater von Dea Loher* eine willkommene und längst überfällige Ergänzung zu der bislang einzig erhältlichen umfangreichen Studie über die Dramatikerin, herausgegeben von Ulrich Khuon (*Dea Loher und das Schauspiel Hannover*, 1998). Doch im Gegensatz zu Khuon, der aus der Theaterpraxis kommt, verlässt sich Haas auf das geschriebene Wort. Dabei bezieht sie sich in ihren Analysen rein auf die publizierten Theatertexte und folgt in ihrer Einschätzung der Inszenierungen einzig Pressestimmen. Lohers Lieblingsregisseur, Andreas Kriegenburg, und die Aufführungen anderer namhafter Regisseure und Theater finden wenig Platz in diesem Buch. Bisweilen kann man sich dem Verdacht nicht entziehen, dass Haas hier viel Nachholbedarf hat. Theater muss man auch sehen und insofern gehen Wort und Umsetzung Hand in Hand.

Was bleibt, ist ein erster ausführlicher Versuch, Lohers Theater als politisch-engagiertes Werk (153) zu beschreiben, in dem der Mensch als zentraler Bezugspunkt des Theaters wieder eingesetzt und das Theater als Ort des Handelns zurückgewonnen wird (270). Zudem bietet das Buch viele brillante Einzelanalysen der Texte, z.B. zu *Olgas Raum* und *Fremdes Haus*, aber auch die Einsicht, dass „Fiktionen uns ein Wissen über die Realität anbieten können“ (269). Darüberhinaus versteht es Loher als Brechts Nachgeborene aber auch als seine Kritikerin eine Auseinandersetzung mit Gesellschaft, Ideologie und Utopie fortzusetzen, die nicht nur Brecht und Müller, sondern auch Frauen wie Marie-Luise Fleißer und Else Lasker-Schüler in Deutschland begründeten. Gerade die Vorgängerinnen Lohers kommen in Haas' Analyse zu kurz, weshalb die theoretischen Bezüge zur feministischen Kritik nicht stimmig wirken. Es bleibt also zu hoffen, dass Haas selbst oder andere diese Lücken im intertextuellen Bezug in der Zukunft noch füllen werden.

Alexandra Ludewig
University of Western Australia, Perth

Mary Luckhurst. *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. London and New York: Cambridge University Press, 2006. 297 pages.

This book offers a critical history of the origins and development of the roles of dramaturg and literary manager from the perspective of a British theater scholar and practitioner. Luckhurst argues there has been a recent “sea change in English theatre culture” due to the “professionalisation of literary management and dramaturgy” (1). Her genealogy begins with Lessing, then moves to William Archer and Harley Granville Barker, who in the late nineteenth century envisioned a national theater project in which the staff would be headed by an Artistic Director, followed in second place by a Literary Manager. The national theater project was not realized, however, until the 1960s, and by then, Bertolt Brecht’s theorization and actualization of dramaturgs’ functions had expanded and refined the notion in highly influential ways. Kenneth Tynan, arguably the first English dramaturg, although he never held the title, was determined to pattern his own tenure as Literary Manager on the model he had observed in Berlin when he visited the Ensemble in the late 1950s and early 1960s.

Luckhurst’s volume makes several claims of interest to Brecht scholars. Insisting on the centrality of *Der Messingkauf* over *A Short Organum*, she complains that John Willett’s translation of the abridged Werner Hecht version *Dialogue aus dem Messingkauf* does a disservice to English-speaking readers in his introductory note by defining a dramaturg as “a playreader and literary odd-job man.” This is a misleading definition, signally failing to contextualize the historical significance of the dramaturg in German theater or to distinguish the dramaturg’s principal roles of resident critic and literary consultant from those of the playwright and director. By reducing the dramaturg to a “literary odd-job man,” Willett makes nonsense of Brecht’s insistence on his centrality to theory and practice. Furthermore, persuaded that *Messingkauf’s* incomplete and hybrid form renders it theoretically mutant and obscure, Willett has habitually presented it as a “problem” text or a “great torso” (112).

In addition to a fresh reading of *Der Messingkauf*, Luckhurst also takes up the evolving roles of Brecht’s dramaturgic team and sees their functions emerge and solidify as the Ensemble developed. She characterizes his previous work with his female collaborators (Hauptmann, Berlau, and Steffin) as early formulations of the later elaborated functions of dramaturgs: Berlau, for example, becomes an archival dramaturg, while Hauptmann finishes as “executive dramaturg” (121). In this part of her study, Luckhurst acknowledges the controversy surrounding John Fuegi’s *Brecht and Company* concerning Brecht’s alleged victimization of these women, but argues that the three women embodied Brecht’s idealized Dramaturg in *Der Messingkauf*.

There are certainly disturbing personal aspects to Brecht’s relationships with his female dramaturgs, but the historical contexts for collective creativity and communism must also be taken into account. The

sorrier aspects of Brecht's professional and sexual relationships with these women need no rehearsal here; but it is clear that Brecht was developing an expanding nucleus of dramaturgs and positioning them at the core of this theatrical enterprise (123).

Describing both the functions of the senior team of dramaturgs at the Berliner Ensemble and also the pedagogical methods employed for the trainees (between twelve and twenty), Luckhurst emphasizes criticism, research, and education as the principal areas of mastery. Production dramaturgs, she argues, are a post-Brechtian concept, because the observation of rehearsal and the consultant co-creator aspects of the role were not so clearly delineated in Brecht's Ensemble team. Taking issue with the emphasis of Joachim Tenschert's "What is a Dramaturg?" (1960), Luckhurst points out that the definition he offered was of a powerful and homogeneous voice when he stated: "The director is controlled by the dramaturg during rehearsals. Less absorbed by details, the dramaturg is more attentive to the general through-line of the work" (139). The problem, as Luckhurst sees it, is that Tenschert fails to acknowledge the numbers of dramaturges and their various functions at the BE but gives the impression of a "conceptual dictator rather than a facilitator" (139). This misleading impression only fed Western (British) suspicions of communist collectivity and dogmatism on the one hand, and on the other, after Brecht's death, "even in East Germany, while Brecht's terminology continued to be employed, the coherence and understanding of the system which he evolved and to which he had been central gradually broke down, and disparate voices claimed a 'Brechtian' authenticity of practice" (140). According to Luckhurst, Britain has therefore been left with an inadequate translation of *Der Messingkauf* and no full translations of *Theaterarbeit* or the *Modellbücher*, while receiving misleading or partial impressions of the actual habits of dramaturgical practice Brecht established at the Ensemble.

Luckhurst is naturally enough most interesting when she describes the British context and climate. In her chapter on Kenneth Tynan she makes it clear that she believes he thoroughly understood Brecht's concept and practice and wanted to become himself a dramaturg following Brecht's ideas in *Der Messingkauf* (a typescript of a rough translation among Tynan's possessions might, conjectures Luckhurst, have been his own work). Tynan proposed the title "dramaturg" to Lawrence Olivier, Artistic Director of the new National Theatre in 1962, and it was accepted, but in the event his title was "Literary Manager." Tynan planned repertoire, gave advice on scripts, researched productions, arranged for translations, developed public relations materials and the first detailed programs to appear in Britain (inspired by the BE's documentation efforts). Furthermore, he handled the Censor's Office, spoke as official spokesperson for the company on radio and TV, and also attended rehearsals and gave notes to the director after run-throughs. There was no team of dramaturgs at the NT, however, just Tynan and one staff assistant.

Tynan lasted in his Literary Manager role almost a decade, but in the end what he envisioned proved incompatible with the evolving operational practices of the NT. Olivier often deflected Tynan's attempts at controversial programming and preferred classics to new plays. The Chairman of the NT Board, Vicount Chandos, was adamantly against a proposed production of Hochhuth's *Soldiers*. It depicted Winston Churchill ordering the assassination of the Polish leader-in-exile, General Sikorski, to protect his alliance with Stalin. Tynan wrote a memorandum to the Board saying any effort to "suppress the play [w]as akin to the policy of 'totalitarian' regimes" (183). The Board declared the play "unsuitable" for production at the NT, even though Olivier supported Tynan on this occasion. In addition, Tynan's desire to collaborate in rehearsal alongside directors worked with some like John Dexter, but not with someone like William Gaskill, who admired and experimented with Brecht but still felt Tynan should not have a voice in casting and was uncomfortable with him in rehearsals. Even the research and publications that Tynan had envisioned as part of his educational mission for the NT were not fully realized. He produced only two rehearsal log-books (his version of the *Modellbücher*) and never managed to produce the magazine he had hoped to edit. In 1968 he was demoted to "Literary Consultant," and another Literary Consultant was added to the staff; and when Peter Hall succeeded Oliver in 1972, he maintained he "did not require a literary consultant" and made it "a condition of his acceptance of the job that Tynan should go" (189).

Although Luckhurst's genealogy seems to take the role of dramaturg downhill, her final chapter actually argues that something like a democratic upsurge has recently begun to create new possibilities for dramaturgs and literary managers in Britain. In the past the anti-intellectual prejudices of theater-makers conspired with the "academic erasures" of Tynan's legacy and the paucity of knowledgeable scholarship on the German traditions of Lessing and Brecht. However, gradually the other major British theaters have employed Literary Managers, and the trend has grown to nine full-time Literary Managers in London, sixteen part-time, and a number of contracts in the regions. Luckhurst points out that in five years the number of full-time posts has doubled.

Britain has long been a theater culture that prizes and develops writers (as opposed to continental Europe's emphasis on directors). This tradition has expanded since the 1990s, and new concerns for representing diverse experiences and identities and for identifying new audiences of diverse youthful constituencies have propelled financial and artistic investments in play development. The project of nurturing new artistic voices has resulted in increased demand for the special skills of dramaturgs and literary managers in their roles as script readers, play doctors, production consultants, and audience developers. Luckhurst cites the Blair era criteria for arts funding of access, diversity, excellence, education, and economic value as creating a climate which has fostered this period of growth. In addition, a resurgence of new playwriting in the regions, funded by the government and concerned with supporting regional playwrights and locally-based new

writing schemes, has expanded the call for short-term hires of production dramaturgs "in pre-rehearsal and rehearsal periods specifically to tutor playwrights in stagecraft and to mediate between director and playwright" (208-09).

Luckhurst balances her account of growth and expansion of the posts of dramaturg and literary manager in contemporary Britain with a careful account of the still negative and suspicious attitudes of many to what she humorously calls "the D-word" (210). She points to a number of producers and directors who feel that play development can bring ideological, homogenizing influences to production. In a country in which stage censorship only ended in 1968, fears of political correctness or social engineering creeping into artistic practices can be considerable. Therefore some regard "the proliferation of literary managers as a Blairite attempt to extend the influence of a political decision-making machine that creates more layers of arbitration and prescription under the guise of democratization" (214). Nevertheless, Luckhurst remains cautiously optimistic about the growing deployment of production dramaturgs and some new academic masters' level degree programs aimed at training them. In spite of the mistrust of analysis and intervention deep within British theater culture, she argues that the increase and professionalization of the roles of dramaturg and literary manager since the 1990s indicate a growing emphasis on the processes of play-making: "All the signs are that there is a gradual shift in culture towards activity both in preproduction and in the rehearsal room, the same movement from office worker to hands-on theatre-maker that Brecht outlines in the *Messingkauf Dialogues*" (266).

Janelle Reinelt
University of Warwick

Books Received

Ditte von Arnim. *Brechts letzte Liebe: Das Leben der Isot Kilian*. Berlin: Transit, 2006.

Heinz Ludwig Arnold, in Zusammenarbeit mit Jan Knopf, Hrsg. *Bertolt Brecht I. Text + Kritik*, Sonderband, 3. Auflage: Neufassung. München: Edition Text + Kritik, 2006.

David Barnett. *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*. New York: Cambridge University Press, 2005.

Laura Bradley. *Brecht and Political Theatre: The Mother on Stage*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2006.

Bertolt Brecht. *Die Judith von Shimoda*. Nach einem Stück von Yamamoto Yuzo. In Zusammenarbeit mit Hella Wuolijoki. Rekonstruktion einer Spielfassung von Hans Peter Neureuter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Bertolt Brecht. *Onkel Ede hat einen Schnurrbart*. Zwölf Kinderlieder von Bertolt Brecht. Bilder von Ursula Kirchberg. Frankfurt am Main und Leipzig: Suhrkamp, 2006. [Reprint of 1971]

Bertolt Brecht. *„Sieh jene Kraniche in großem Bogen...“ Geschichten—Aphorismen—Gedichte*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Wolfgang Jeske. Frankfurt am Main und Leipzig: Suhrkamp, 2006.

Bertolt Brecht. *„Wie ich mir aus einem Roman gemerkt habe...“: Früheste Dichtungen*. Hrsg. von Jürgen Hillesheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Sean Carney. *Brecht and Critical Theory: Dialectics and Contemporary Aesthetics*. London and New York: Routledge, 2005 [released 2006].

Karl-Heinz Drescher. *Pinselknecht bei Brecht: Erinnerungen*. Döbel: Verlag Janos Stekovics, 2006.

Hanns Eisler. *Ändere die Welt, sie braucht es*. 20 Lieder für Singstimme und Klavier nach Texten von Bertolt Brecht. Hrsg. von Peter Deeg und Johannes C. Gall. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 2006. [Dvfm 9066]

Nadia Dimassi. *Gruppenbild mit Autos oder Teamkreativität bei Bertolt Brecht*. Berlin: dissertation.de / Verlag im Internet, 2006. [print on demand]

Brecht and Death / Brecht und der Tod
Stephen Brockmann et al., eds., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 32 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2007)

Ulrike Garde. *Brecht & Co.: German-Speaking Playwrights on the Australian Stage*. Bern: Peter Lang, 2006.

Birgit Haas. *Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis, 2006.

Fritz Hennenberg und Jan Knopf, Hrsg. *Brecht / Weill "Mahagonny"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. [Suhrkamp Materialien]

Peter Iden. *Peter Palitzsch: Theater muss die Welt verändern*. Berlin: Henschel, 2005.

Simon Karcher. *Sachlichkeit und elegischer Ton: Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht—ein Vergleich*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

Sabine Kebir. *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine: Ruth Berlaus Leben vor, mit und nach Bertolt Brecht*. Algier: Editions Lalla Moulati, 2006.

Sebastian Kleinschmidt und Therese Hörnigk, Hrsg. *Brecht und der Sport*. Brecht Dialog 2005. Berlin: Theater der Zeit, 2006.

Jan Knopf. *Bertolt Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. [Suhrkamp BasisBiographie]

Gerd Koch, Florian Vassen, Doris Zeilinger, Hrsg. *"Können uns und euch und niemand helfen": Die Mahagonnysierung der Welt. Bertolt Brechts und Kurt Weills "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"*. Frankfurt am Main: Brandes und Apsel, 2006.

Ana Kugli und Michael Opitz, Hrsg. *Brecht Lexikon*. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2006.

Ana Kugli. *Feminist Brecht? Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Bertolt Brechts*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2006.

Karen Leeder, ed., *After Brecht: A Celebration*. Manchester: Carcanet Press, 2006.

Karen Leeder und Erdmut Wizisla, Hrsg. *"O Chicago! O Widerspruch!" Hundert Gedichte auf Brecht*. Berlin: Transit, 2006.

Joachim Lucchesi. *Braundauer inszeniert "Die Dreigroschenoper" von Brecht und Weill*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Mary Luckhurst. *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2006.

Susan Manning. *Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman*. 2nd edition, with new introduction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Esbjörn Nyström. *Libretto im Progress: Brechts und Weills "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" aus textgeschichtlicher Sicht*. Bern: Peter Lang, 2005.

Georg Wilhelm Pabst. *The Threepenny Opera (Die Dreigroschenoper / L'Opéra de Quat'Sous)*. Based on the original musical play by Bertolt Brecht and Kurt Weill. German and French versions of 1931 with English subtitles. London: British Film Institute. BFIVD 661 [2 DVDs, Region 2 only].

Kurt Palm. *Brecht im Kofferraum: Aufsätze, Anekdoten, Abschweifungen* (Vienna: Löcker, 2006).

Susanne de Ponte. *Caspar Neher-Bertolt Brecht: Eine Bühne für das epische Theater*. Berlin: Henschel, 2006.

Rüdiger Sareika, Hrsg. *"Anmut sparet nicht noch Mühe": Zur Wiederentdeckung Bertolt Brechts*. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, 2005.

Martha Schad. *"Komm und setz dich, lieber Gast": Am Tisch mit Bertolt Brecht und Helene Weigel*. München: Collection Rolf Heyne, 2005.

Ekkehard Schall. *"auf mir ein Makel nun, wie sichs gehört": Auftauchende Bilder*. Döbel: Verlag Janos Stekovics, 2005. [Gedichte und kurze Prosa]

Ernst Schumacher. *Mein Brecht: Erinnerungen 1943-1956*. Berlin: Henschel, 2006.

Klaus Schuhmann. *"Seit ein Gespräch wir sind und hören von einander": Gedichtnetzwerke in der deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: Aisthesis, 2006.

Peter Schweinhardt, Hrsg. *Hanns Eislers "Johann Faustus": 50 Jahre nach Erscheinen des Operntexts 1952. Symposium*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2005.

Theo Stammen. *Brecht und der Nationalsozialismus. Drei Studien*. Würzburg: Ergon Verlag, 2006.

Frank Thomsen, Hans-Harald Müller, Tom Kindt. *Ungeheuer Brecht: Eine Biographie seines Werks*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

Kurt Tucholsky. *Deutschland, Deutschland über alles. Die beste Kritik zur Lage der Nation*. Neu hrsg. von Timo Rieg. Berlin: Berliner Konsortium, 2006.

Frank D. Wagner. *Antike Mythen: Kafka und Brecht*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.

Kristina Wille. *Reiner Bredemeyers "Der Neinsager": Eine späte Bezugnahme auf Brechts/Weills "Der Jasager"*. Berlin: Weidler, 2006.

Werner Wüthrich. *1948: Brechts Zürcher Schicksalsjahr*. Zürich: Chronos, 2006.

Contributors

Joseph Dial currently teaches English at Seattle Central Community College. After graduate studies in Tübingen in *Germanistik*, he completed his Ph.D. at Harvard with a dissertation on the contribution of Marxism to Brecht's theater theory. He taught German at SUNY at Binghamton. He has read papers on Brecht at meetings of the MLA, IVG, and IBS. His articles on Brecht have appeared in *Weimarer Beiträge* and *Clio*.

Jost Hermand is William F. Vilas research professor emeritus at the University of Wisconsin-Madison and honorary professor at the Humboldt University in Berlin. He has published numerous articles on Brecht, most of which are collected in his book under the title "*Das Ewig-Bürgerliche widert mich an*": *Brecht-Aufsätze* (Berlin: Theater der Zeit, 2002). Hermand staged *Mutter Courage und ihre Kinder* in 1960 at the Madison Play Circle. He was co-editor of the *Brecht-Jahrbuch* from 1971 to 1980 and editor of *Bertolt Brecht: Über die bildenden Künste* (Frankfurt: Suhrkamp, 1983).

Tom Kuhn teaches German literature at St. Hugh's College and the University of Oxford, UK. Contact: tom.kuhn@st-hughs.ox.ac.uk. He is, following the death of John Willett, the surviving general editor of the Methuen edition of Brecht in English and a co-editor and co-translator of the last two volumes of *Collected Plays* (4 and 8) and of *Brecht on Art and Politics* (London, 2003).

Karen Leeder is Reader in German at the University of Oxford and Fellow and Tutor in German at New College, Oxford. She has published widely on modern German literature, especially poetry, and has translated work by a number of German writers into English: most recently: *After Brecht: A Celebration* (Manchester: Carcanet, 2006). An edited volume, *Schaltstelle: Contemporary German Poetry in Dialogue* is due to appear with Rodopi in 2007, as is a special edition of the journal *German Life and Letters: Flaschenpost: German Poetry and the Long Twentieth Century*.

Hans-Thies Lehmann is professor of theater studies at the University of Frankfurt, president of the International Brecht Society, and the author of numerous studies on Brecht and on theater more generally, including *Subjekt und Sprachprozeß in Bertolt Brechts "Hauspostille": Texttheoretische Lektüren* (1978) and, more recently, *Postdramatisches Theater* (1999). In 1992, together with Renate Voris, he edited volume seventeen of the *Brecht Yearbook, The Other Brecht*.

Chris Long is a graduate student in the German Division of the Department of German and Romance Languages and Literatures at the Johns Hopkins University. She is writing a dissertation under the supervision of Prof. Rainer Nägele (Yale University) on problems of theatricality in Heinrich von Kleist, Bertolt Brecht, and Heiner Müller.

Joachim Lucchesi studied musicology at the Humboldt-Universität in Berlin, receiving his doctorate on the basis of a dissertation on contemporary theater music in 1978. He has taught and worked at a variety of universities in Germany and the United States, and in 1997-1998 he was a musical dramaturge at the Berliner Ensemble. He has published widely on the musical, theatrical, and literary history of the twentieth century, including some of the standard works on Brecht and music: *Musik bei Brecht* (Suhrkamp, 1988, together with Ronald K. Shull); *Das Verhör in der Oper: Die Debatte um Brechts/Dessaus 'Lukullus' 1951* (BasisDruck, 1993), and *Die Dreigroschenoper: Der Erstdruck 1928—Text und Kommentar* (Suhrkamp, 2004). He is a member of the presidium of the Kurt Weill society in Dessau and co-editor of that organization's publications series. He also serves on the editorial board of the Augsburg Brecht journal *Dreigroschenheft*.

James K. Lyon has been Professor of German at Brigham Young University since 1994. He was previously at the University of California (1974-94); the University of Florida (1971-74), and Harvard University (1962-63, 66-71). He has published dozens of scholarly articles on Brecht. He wrote eleven entries for the *Brecht Handbuch*. His books include *Brecht and Kipling* (1975); *Brecht's American Cicerone* (1978); *Brecht in Amerika* (1980); and *Brecht in den USA: Eine Dokumentensammlung* (1994). A new book entitled *Paul Celan and Martin Heidegger: An Unresolved Conversation, 1951-1970* appeared with Johns Hopkins University Press in 2006.

George Neilson is a Professor of Theater at Pepperdine University in Malibu, California. One of the twelve plays written and produced by Professor Neilson is *So, Mr. Brecht, What Did You Think Of America?*, which includes poems, songs, scenes from Brecht's plays, and Brecht's testimony before HUAC. Another of his plays, *We No Longer Hear America Singing*, was based on Brecht's poem entitled "Late Lamented Fame of the Giant City of New York." Both of these plays were produced at the Edinburgh Fringe Festival. Professor Neilson has directed over 60 plays in universities and has had over 35 professional directing assignments. In addition to 31 roles performed in educational theater, more than 67 professional roles have been performed in Britain, Canada, and the United States.

Marie Neumüllers studied German literature, history, philosophy, and political science in Freiburg and Hamburg. She gained professional experience in cultural politics, architectural offices, and as a journalist and publicist in Hamburg and London. She joined the Bauhaus Dessau Foundation in 1995, initially as public relations officer and since 2002 as a research fellow. Her major interests lie in the history and theory of the urban and its reflection in literature. Of her many publications, her most recent is *Zeit* (March 2006). Her dissertation addressed *What is Modern? City and Architecture in Brecht's Work*.

Dr. Pierre Kodjio Nenguié studied *Germanistik*, pedagogy, and German as a foreign language at the universities of Yaoundé I, Saarbrücken, and Münster. He taught German as a foreign language at a high school in Cameroon from 1993-1999. Since 2002 he has been a lecturer at the University of Yaoundé I and at the Ecole Normale Supérieure Yaoundé. Since July of 2006 he has been a fellow of the Alexander von Humboldt foundation at the University of Münster. He has published on Alfred Döblin, Oskar Maria Graf, Borchert, Traven, and Paasche. His primary research interests are: intercultural theory, new developments in literary theory, postcolonialism, literature and the body, German-Jewish literary and cultural history, Afro-German history, colonial narration and history, and modernity and the *Goethezeit*.

Astrid Oesmann specializes in modern theater and performance studies, literary theory, and the philosophy of history. She is the author of *Staging History: Brecht's Social Concepts of Ideology* (SUNY Press, 2005) and is currently at work on a book-length study, *Facing Trauma: Masks, Politics, and the European Avant-garde*. This project examines how different artistic movements during the first half of the twentieth century appropriated the mask for their theatrical experiments at moments of political and social crisis.

Ilaria Salonna studied philosophy at the Università degli Studi of Milan. In 2005 she received her degree in aesthetics on the basis of a dissertation entitled *Retorica del paradosso in Denis Diderot e Bertolt Brecht* (The Rhetoric of Paradox in Denis Diderot and Bertolt Brecht). She has also been a student of dramatic art at the Accademia dei Filodrammatici of Milan and took a diploma there in 2003. She works in the field of theater as a writer and an actor.

Marc Silberman is Professor of German and Affiliate Professor of Film Studies as well as Theater at the University of Wisconsin in Madison. He edited the *Brecht Yearbook* from 1990-1995, maintains the IBS website (www.brecht-society.org), and compiled the online Bibliography of Brecht's Works in English (<http://digiColl.library.wisc.edu/BrechtGuide/>). He has also published articles and books on Heiner Müller and German cinema.

Patricia Anne Simpson is Associate Professor of German at Montana State University in Bozeman, where she is also German Coordinator. She is author of *The Erotics of War in German Romanticism* (Bucknell UP, 2006) and co-editor of *The Enlightened Eye: Goethe and Visual Culture* (Rodopi). Simpson has published widely on contemporary culture. Her work on theater and *gestus* has appeared in the *Brecht Yearbook*.

Ronald Speirs is Professor of German at the University of Birmingham in England. He is the author of *Brecht's Early Plays* (1982) and *Bertolt Brecht* (1987), editor of *Brecht's Poetry of Political Exile* (2000), and collaborated on a critical edition of *Die Dreigroschnoper* (2000). He has also published monographs on Thomas Mann and Kafka and co-edited Weber's *Political Writings* (1994), Nietzsche's *The Birth of Tragedy* (1999), and a volume on *Germany's Two Unifications* (2004).

David Steinau is assistant professor of music at Susquehanna University in Pennsylvania, where in 2004 he hosted a symposium and concert devoted to the works of Brecht and Eisler. He has delivered papers on the Brecht-Eisler collaboration at conferences in the United States and Europe. He earned his doctorate at the University of Illinois at Urbana-Champaign.

Jean-François Trubert is a musicologist at the University of Nice, where he works on textual analysis and the interplay between text and music in the performing arts. He received his doctorate in musicology in December of 2005 on the basis of a dissertation about Kurt Weill's gestic music and its consequences for the Brecht-Weill opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. An article based on this research project appeared in the *Brecht Yearbook* 29, *mahagonny.com*.

Florian Vaßen studied German, Romance languages and literatures, philosophy, and history in Frankfurt, Aix-en-Provence, and Marburg, where he received his doctorate in 1970. He then worked as an *Assistent* in Gießen; since 1982 he has been professor of modern German literature at the University of Hannover, where he runs the center for the study of theater and the pedagogy of theater. He is co-editor of *Korrespondenzen: Zeitschrift für Theaterpädagogik*. His chief interests include drama and theater; the pedagogy of theater in theory and practice; the literature of the *Vormärz*; Bertolt Brecht; and Heiner Müller.

Since 1998, **Friedemann Weidauer** has taught contemporary German literature, film, culture, and language at the University of Connecticut. His publications of the last few years address, among other concerns, Wolfgang Borchert's play *Draußen vor der Tür* in the context of the debate about the controversial exhibition on the crimes of the *Wehrmacht*; messianic thought in Jurek Becker's novel *Jakob der Lügner*; and the relationship between minority literatures and the concept of a national literature.

Jennifer Marston William, who received her Ph.D. from the Ohio State University, is assistant professor of German at Purdue University. Her work covers a range of topics in twentieth-century German-language literature and culture, including Bertolt Brecht, Anna Seghers, Franz Kafka, and Wolfgang Hilbig.

Erdmut Wizisla, vice-president of the International Brecht Society, is director of the Bertolt Brecht Archive and the managing director of the Walter Benjamin Archive, both part of the *Akademie der Künste* in Berlin. He has authored or edited books about Brecht, Weigel, Benjamin, and Uwe Johnson, and he is also the author of many essays on contemporary German literary history.

