

Gestus--Musik--Text.

Madison, Wis.: International Brecht Society, 2008

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/KKNAFDSRILW4285>

<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.

G E S T U S T E X T
E S T U S G E X T E
S T U S I E X T E X
T U S I K S T E X T
U S I K I T E X T E
S G E S T U S T E
M E S M U S I K
U S T U S
S T U S
I U S I
C S I C

THE
THE INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY
YEARBOOK 33

Gestus–Musik–Text

Das Brecht-Jahrbuch 33

Geschäftsführender Herausgeber:
Friedemann J. Weidauer

Redaktions-Assistenz:
Bernadette Grubner

Mitherausgeber
Stephen Brockmann, Jürgen Hillesheim,
Karen Leeder, Astrid Oesmann, Marc Silberman,
Vera Stegmann, Antony Tatlow, Carl Weber

Die Internationale Brecht Gesellschaft
Vertrieb: University of Wisconsin Press

Gestus—Music—Text

The Brecht Yearbook 33

Managing Editor:

Friedemann J. Weidauer

Editorial Assistant:

Bernadette Grubner

Editorial Board:

**Stephen Brockmann, Jürgen Hillesheim,
Karen Leeder, Astrid Oesmann, Marc Silberman,
Vera Stegmann, Antony Tatlow, Carl Weber**

The International Brecht Society

Distribution: University of Wisconsin Press

Copyright ©2008 by the International Brecht Society. All rights reserved. No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at the University of Connecticut—Storrs, Storrs, Connecticut, 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 0-9718963-6-4

Photographic material courtesy of the Brecht Archive, Berlin.

Layout and design: Allison Pottern Hoch

Printed in Canada

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 on the next page. Address contributions to the editor:

Friedemann Weidauer, Department of Modern and Classical
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

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@webster.edu

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

Internet Website address
<http://www.brecht society.org>

Internet Website Communications from the IBS:
<http://ecibs.org/new/index.php>

Internet Website The Digital Brecht Yearbook Vols. 1 – 27:
<http://digicoll.library.wisc.edu/German/subcollections/BrechtYearbookAbout.html>

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 Deutsche Bank Düsseldorf, Konto Nr. 76-74146, BLZ 300 700 24, IBAN —DE53 3007 0024 0767 4146 00, BIC bzw. Swift Code: DEUTDE33HAN.

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.



The International Brecht Society

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

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

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

La Société Internationale Brecht

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

La Sociedad Internacional Brecht

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

Contents

Editorial

xi

Articles

Luca Di Tommaso (Siena)

Ostraneniye/Verfremdung: eine vergleichende Studie

3

Florian Becker (Annandale-on-Hudson)

Towards an Understanding of "Gestus": Five Theses on Brecht's Conception of Realism

25

Darko Suvin (Lucca)

Emotion, Brecht, Empathy vs. Sympathy

53

Fritz Hennenberg (Leipzig)

Bertolt Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* – als ein Singespiel vertont von Victor Fenigstein

71

Antony Tatlow (Dublin)

"Love will endure or not endure": Rereading Music and Text

93

Robert Cohen (New York)

Ein haltbares Werk: Brechts Langgedicht „An die deutschen Soldaten im Osten“

109

Rudolf Schier (Vienna)

E.T.A. Hoffmanns herrlicher Verfremdungseffekt

125

Vera Stegmann (Bethlehem, PA)

Perspectives on Hanns Eisler

135

Julie K. Allen (Madison)

"In meinem Pass steht 'Schriftsteller'": Ruth Berlau's Professional and Cultural Identity

151

<i>Sabine Kebir (Berlin)</i> Ein Arzt der Charité erinnert sich an Ruth Berlau und Bertolt Brecht	163
<i>Gesine Bey (Berlin)</i> Einführung: Margarete Steffin: Briefe an Lou und Hanns Eisler (1938 – 1941)	171
<i>Gesine Bey (Berlin)</i> Margarete Steffin: Briefe an Lou und Hanns Eisler (1938 – 1941)	187
<i>Bernadette Grubner (Storrs)</i> Gespräch zwischen Hans Bunge, Peter Hacks und Anna Elisabeth Wiede über Brecht, 17.2.1958	235

Book Reviews

<i>Elizabeth Amann, Jill Dolan, Helen Fehervary, Hans-Christian von Herrmann, Ursula Marx, Siegfried Mews, Denise Varney, Markus Wessendorf, Kevin Amidon, Richard Bodek, Manuel Köppen, Martina Kolb, Joachim Lucchesi, Katrin Sieg, Carl Weber</i>	251
--	-----

Books Received	297
-----------------------	-----

Contributors	301
---------------------	-----

Editorial

The July 17, 2008, issue (No. 30) of *Die Zeit* tantalizes us on the front page with the question “Wie ticken die Linken?” (“What makes the Leftists tick?”), promising a “journey into the red soul.” But the article by Stephan Lebert (pp. 2 – 3) does not offer much beyond surface impressions and vague lay psychology that come down to one point: some people are more altruistic than others and, as we already knew, altruism is a form of egotism. Of more interest to readers of the *Brecht Yearbook* are two references to Brecht: the claim that Leftists “are fond of Brecht” (“...hängen an Brecht...”) and that ‘Bertolt Brecht, the author and communist, is still being revered among Leftists’ (“Bertolt Brecht, der Schriftsteller und Kommunist, wird unter Linken noch heute verehrt”). The first reference is remarkable since it turns what is most likely an attraction to Brecht’s intellectual work into an emotional affair, into the kind of life-style issue that fills the culture pages of most daily newspapers: some people are Bayern München fans, some people like modernist architecture, and Leftists “are fond of Brecht.” The second mention is even more astonishing since it seems to ignore decades of Brecht scholarship in the Federal Republic. The “still” implies that this emotional affair is being kept alive against the *Zeitgeist* in only limited circles, those of a particular political hue, it is only a matter of time until it can be replaced by “finally not anymore,” that is, until even these laggards get the message. In addition, the journalist’s choice “communist” rather than, say, dialectical materialist, could be read as an attempt to put Brecht in the same bag with perceived extremists like Oskar Lafontaine, his fellow *Saarländer* Erich Honecker, and others who have a propensity for totalitarian ideas. It also overdetermines the earlier “still” since, as we also know, communism is as dead as the writers that believed in it.

Brecht, however, does not need to be defended against this kind of innuendo. A short episode related in the interview with Hacks in this volume contains more insight into today’s economy than the accumulated wisdom of the business pages of the daily press: having cornered one of the main players of the commodity market of his days, Brecht has him utter: “the price gets nervous and then you either buy or sell.” He is talking about the price of bread, not oil, but that does not make a difference. Commodity traders still act on their instinct for maximized profits, and market mechanisms are anthropomorphized (“prices get nervous, markets react,...”) to make these maneuvers appear like physiological processes. Some of the contributions to this volume elucidate how Brecht’s artistry “denaturalizes” these mystifications of capitalism.

In fact, this volume reminds us of the vast number of questions that Brecht’s work has opened up and that are still seeking answers. Luca di Tommaso shows that the answer to the question where the word *Verfremdung* comes from does not need further philological detective work, but rather we need to see in what contexts and to what purpose various theorists have used the word. Building on this historical insight, the contributions by Florian

Becker and Darko Suvin delineate some of the theoretical work that has been left undone and that runs counter to the current fashion of denouncing binary oppositions as limiting and constraining. Dialectical thinking moves forward by working through the binarisms and producing their synthesis, whether in the case of Becker on theory and practice or Suvin on emotion and *ratio*.

The next two contributions on the relation of music and text by Fritz Hennenberg and Antony Tatlow do a wonderful job in reconstructing a Brechtian counter-model to the *Gesamtkunstwerk*. In Brecht's model the relationship of word to music keeps changing and takes unexpected turns when for example the intellectual work takes place in the music and the emotional work in the text, turning our expectations on their heads. Vera Stegmann reveals once again how much work needs to be done on Brecht's musical collaborations; in addition, if we needed more evidence that those wrongly assumed to be dead live longer, we find it here, as Stegmann retraces the indebtedness of contemporary artists to Brecht and Eisler.

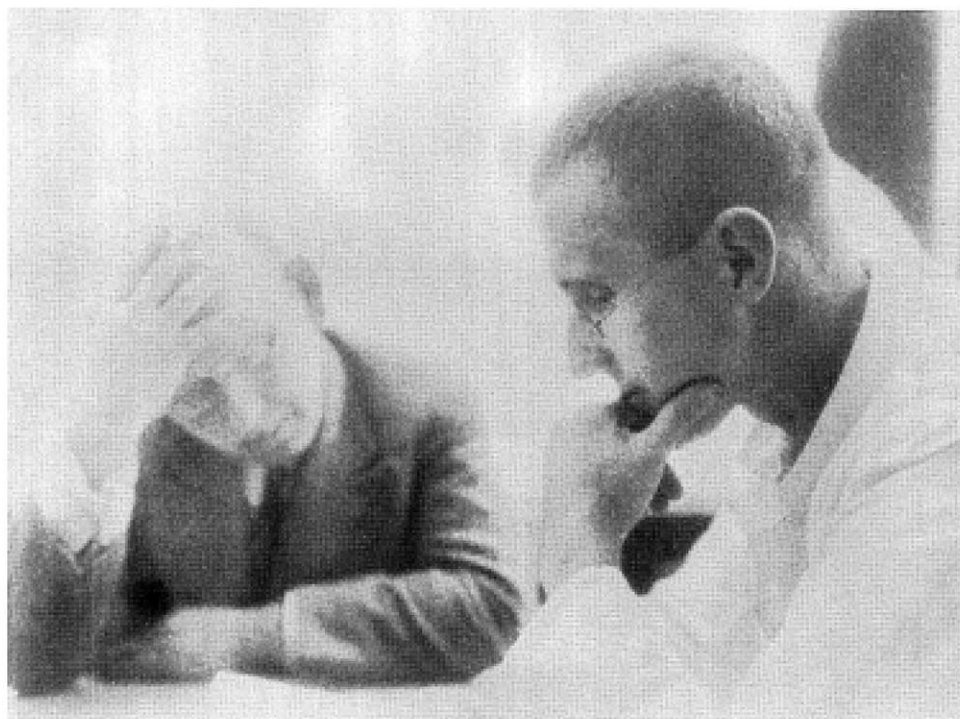
Robert Cohen provides further evidence why some, and not just Leftists, "still" revere Brecht. The poem he discusses offers some of the answers that Wolfgang Borchert's Beckmann was looking for in *Draussen vor der Tür* but couldn't find in his post-expressionist crisis. And as Rudolf Schier's essay demonstrates, Brecht wasn't the first to question the theater practices of his day, but he was the first to address them on a more theoretical level.

Allen's and Bey's contributions about two of Brecht's collaborators shed light on how single-mindedly those in the circle surrounding him devoted their lives to artistic work. This is the only thing that might appear old-fashioned about the work of Brecht and his collaborators in a world that every day produces instant "classics," "legends," "icons," or *Kult*, the word that in German encapsulates the daily struggle to keep up with what's "in" among those in the know.

We also find in this volume an explanation of why perhaps the generation that today fills the *feuilletons* keeps a distance to Brecht. As Suvin remarks in his essay: "Who coined 'The 'Classic of Reason'' tag is not clear, but its hype at any rate wondrously encapsulates the red herring which has made a whole generation of German school kids hate Brecht like the plague." Lebert, whom I quoted above, belongs to this generation, as do I, and Suvin is right: The playfulness and fun that Brecht intended somehow got lost on the way through the German high schools. This is why it has been a very rewarding first year as editor of the *Brecht Yearbook*, to rediscover the excitement that Brecht's work still and in spite of everything calls forth.

I would like to thank Stephen Brockmann for helping to make the transition to a new editor a smooth one, Marc Silberman for sharing his wealth of knowledge about the world of Brecht scholarship with me, and Erdmut Wizisla for helping with access to the materials in the Brecht Archive.

Friedemann Weidauer
Storrs, CT, July 2008



BBA FA 06-111a. Bertolt Brecht und Hanns Eisler, um 1931, Fotograf unbekannt. © Brecht Archive, Berlin.

Verfremdungseffekt—priëm ostrannenija. A comparative study

The object of my essay is the relationship between Brecht's theory of the *Verfremdungseffekt* and Sklovskij's theory of the *priëm ostrannenija*. John Willett was the first (*The Theater of Bertolt Brecht*, 1959) to make the hypothesis that the German term could have been a translation of the Russian one, used by Sklovskij for the first time in the 1917 "*Iskusstvo kak priëm*" ("Art as a device"), and that Brecht's theory could have been an adaptation of Sklovskij's. Since 1959, Willett's idea has had great influence and the derivation Sklovskij-Brecht seems to be accepted by the majority of theater-researchers (although sometimes debated). But the problem is still there and originates from the fact that Brecht never cited the Russian formalist, neither in his published works nor in his private notes. My essay puts Willett's hypothesis in question again, from a historical as well as theoretical perspective.

Der Gegenstand meiner Arbeit ist die Beziehung zwischen Brechts Theorie der Verfremdung und Sklovskijs Theorie von *priëm ostrannenija*. John Willett hat als erster die Hypothese aufgestellt (*The Theater of Bertolt Brecht*, 1959), dass der deutsche Begriff eine Übersetzung des russischen hätte sein können, der von Sklovskij zum ersten Mal 1917 verwendet wurde („*Iskusstvo kak priëm*“—„Art as a device“), und dass Brechts Theorie eine Umarbeitung der Sklovskijs sein könnte. Willetts Idee hatte seit 1959 grossen Einfluss, und die Ableitung Sklovskij-Brecht scheint von der Mehrheit der Theaterwissenschaftler akzeptiert zu werden, wenn sie auch manchmal diskutiert wird. Das Problem besteht jedoch fort und nimmt seinen Ursprung darin, dass Brecht den russischen Formalisten nie zitiert hat, weder in veröffentlichten noch in privaten Notizen. Mein Aufsatz stellt Willetts Hypothese neu in Frage, sowohl aus historischer als auch aus theoretischer Perspektive.

Ostrannenije/Verfremdung: eine vergleichende Studie¹

Luca Di Tommaso

...the purpose of 'Verfremdung', which Brecht launched immediately after his Moskow visit of 1935...is just that which Shklovskij had given for his 'Priem Ostrannenija' or 'device of making it strange'; and if Brecht set this slogan in a more political framework that is only what Boris Arvatov of Mayakovsky's and Tretjakoff's LEF group seems also to have done.²

Mit dieser Passage wirft John Willett 1959 die Idee einer Ableitung der brechtschen *Verfremdung* von Victor Schklovskijs *ostrannenije* auf. Ein interessanter und hauptsächlich heuristischer Gedanke, der nicht unproblematisch ist und sofort viele Diskussionen hervorgerufen hat (auch und vor allem deshalb, weil Brecht sich zu keinem Zeitpunkt ausdrücklich auf Schklovskij oder dessen Theorie berief). In meiner Arbeit möchte ich die These aus geschichtlicher und ästhetisch-semiotischer Sicht beleuchten, dabei sollen zunächst die Knotenpunkte der Kritik untersucht und daraufhin die wichtigsten Fragestellungen vertieft werden.

Willett argumentiert im Kern folgendermaßen: Brecht gebrauchte das Wort *Verfremdung* unmittelbar nach seiner zweiten Moskareise 1935. Während seines dortigen Aufenthaltes sei er in Kontakt mit Personen getreten, die der Schule des Formalismus der 10er, 20er und 30er Jahre nahe standen und in gewisser Hinsicht sogar selbst „Formalisten“ waren. Dass es sich hierbei jedoch um eine zufällige Übereinstimmung gehandelt haben könnte, räumt Willett nicht ein.

Als Quelle dient ihm Victor Erlich, der 1955 die erste Monographie über den russischen Formalismus schrieb.³ Vier Jahre nach der Veröffentlichung dieses bedeutenden Werkes bringt Willett nicht nur seine These der Herleitung Schklovskij → Brecht hervor, sondern legt auch die Grundlagen dar, auf deren Basis sich diese verifizieren lässt: Als „Verbindungsglieder“ zwischen Schklovskij und Brecht fügt er die Zeitschrift *Lef* von Majakovskij, Tret'jakov, Arvatov und Brik, sowie das Mejerhol'dsche und Tairov'sche Theater an. Willett stützt seine Idee demnach auf geschichtlich-kulturelle Größen (ebenso bedeutend ist für ihn der politische Hintergrund, der in diesen Jahren eine Bestätigung des ästhetischen Gedankenguts Stalins verzeichnete und die gestalterischen Versuche des o. g. Personenkreises in Literatur und Theater in eine Krise zwang). Diese Annahme ist *aus ästhetischer Sicht äußerst durchgreifend*: Das Ziel der *Verfremdung* wäre „just that which Schklovskij had given for his 'Priem Ostrannenija.'“⁴ Nach Willetts Ansicht hätte Brecht das Schlagwort nur in „a more political framework“ eingefügt, ohne die Finalität und die eigentliche Natur des Konzeptes zu berücksichtigen. Hierbei geht es um den *eigentlich* problematischen Punkt, auf den ich im Laufe meiner Arbeit zurückkommen werde.

Gestus-Musik-Text/Gestus-Music-Text

Friedemann Weidauer, ed., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 33 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2008)

Willetts Buch regt die Diskussion an: Bereits 1961 zitiert ihn Reinhold Grimm und bezeichnet die russischen Formalisten als eine der Hauptquellen des brechtschen Konzeptes, wobei er die zweite in der marxistischen Entfremdung sieht. Grimm zitiert diesbezüglich eine Passage Schklovskijs und fügt hinzu: „Meint man hier nicht einen Satz von Brecht zu lesen?“ Jedoch ist Grimms Position weniger radikal, denn er stellt hinsichtlich der *ästhetischen Funktion* die zwei Konzepte durchaus nicht auf eine Ebene: Die „*priem ostrannenja*“ sei allein eine *Quelle* der *Verfremdung* und im Gegensatz zu dieser bleibe der schklovskijanische Begriff „auf den Raum des Ästhetischen beschränkt.“⁵

1964 bekräftigt Willett wiederholt seine These mit der Behauptung, dass die brechtsche Formel ein Neologismus sei: „So far as Mrs. Hauptmann can remember, he [Brecht] had not spoken of ‘Verfremdung’ earlier [vor seiner Moskaureise 1935], even in conversation“; und „Grimm’s dictionary gives only two obscure early examples for the use of ‘verfremden’ as a transitive verb.“ Dies würde nicht nur bedeuten, dass die terminologische Übereinstimmung „can hardly be a coincidence,“⁶ sondern auch—und in diesem Fall ist von einer weitaus eigenwilligeren Feststellung zu sprechen—dass „Verfremdung“ eine *Übersetzung* von „Priem Ostrannenija“ ist.

Die Willettschen Thesen veranlassen in Frankreich Pozner, Schklovskij persönlich um die Klärung des Arguments zu bitten. Dieser befindet sich Ende 1964 in Paris und teilt in einem Interview mit: „À travers Sergej Tretjakov—c’était un homme bien—c’est passé [das Konzept der *otranenije*] chez Brecht qui l’a appelé *distantiation*.“⁷ Eine ausschlaggebende Erklärung: Sie zeigt vor allem, dass Brecht mit Schklovskij nicht über die *Verfremdung* gesprochen hat, anderenfalls hätte dieser es wohl in irgendeiner Form zu verstehen gegeben. Zudem ist es höchst unwahrscheinlich, dass Brecht Schklovskijs Werke gelesen hat. Sie sind zwar bereits seit den 10er Jahren in russischer Sprache erhältlich, jedoch 1935 noch immer nicht ins Deutsche übertragen. Ferner weist der (Ex)Formalist Schklovskij auf die Mittlerperson Tret’jakov hin. Er und Brecht hatten in der theoretisch-künstlerischen Szene der 10er, 20er und 30er Jahre eine herausragende Rolle inne und pflegten sodann eine intensive Freundschaft.⁸

J. P. Faye nutzt ein paar Monate später in Frankreich in einem seiner Artikel Schklovskijs Aussage zur Stützung der Willettschen These.⁹ Letzterer wiederum bekräftigt in einem Brief an Faye, dass „le *Verfremdungs-effekt* est une traduction exacte de son *priem ostrannenija*.“¹⁰

In den darauf folgenden Jahren mehren sich die kritischen Standpunkte zu dem Thema, jedoch würde eine ausführliche Darlegung den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen,¹¹ weshalb ich nur in groben Zügen auf die These von K. Rüllicker-Weiler (1968) eingehe, die als eine der ersten Kritikerinnen den Standpunkt einer „Übersetzung,“ und sogar den einer „Herleitung“ der beiden Konzepte angreift. Die ehemalige Mitarbeiterin Brechts betont, dass in dem Aufsatz, der erstmalig den Begriff der *Verfremdung* einführt („Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst,“ 1936, dem Schauspieler Mei-Lan-Fang gewidmet), Brecht selbst bestätigt,

dass „das deutsche Theater die Verfremdungen unabhängig vom asiatischen entwickelte, dessen Verfremdungen er als historisch bedingte und weitgehend formale beschreibt.“¹² Rülcker-Weiler fügt überdies hinzu, dass das Konzept der *Verfremdung* sich bereits vor 1935 im Werk Brechts ankündige, und zwar als „Entfremdung“; ein Terminus, der nicht im marxistischen Sinn zu verstehen (bezogen auf diesen ist „Verfremdung“ geradezu als Negation zu betrachten), sondern im „Schwäbischen, Brechts Heimatdialekt“ wiederzufinden sei, in dem „entfremden‘ und ‚verfremden‘ synonym gebraucht werden.“ Die Autorin kommt zu dem Schluss, dass die These Willetts „reine Spekulation“ sei.¹³

Das Jahr 1970 markiert eine Wendung in der Kritik: In deutscher Sprache erscheint der Aufsatz einer Slawistin, die sich tiefgreifend mit dem Thema befasst. Lachmann führt einen Vergleich zwischen den beiden Begriffen durch und entdeckt grundlegende Unterschiede. Zudem analysiert sie sorgfältig die nachträglichen Überlegungen Schklovskijs in seinem Buch von 1966 *Povesti o prozy*.¹⁴

Weiterhin erscheinen die Memoiren von Bernard Reich, einem mit Brecht befreundeten Regisseur. Reich emigrierte während der 30er Jahre in die UdSSR, war Korrespondent des deutschen Kollegen und stand in Kontakt mit den von Stalin als Formalisten abgestempelten sowjetischen Künstlern. Er selbst wurde 1939 deportiert.

Einmal, schreibt Reich, befand er sich im Hotelzimmer, in dem Brecht logierte; auch Tretjakov war bei ihnen:

So sehe ich mich aufs neue in eines der dunklen Zimmer Tretjakows in der Spiridonowka versetzt. Ich saß dort zusammen mit Tretjakow und Brecht, der hier logierte. Wir sprachen über eine ganz außergewöhnliche Theaterleistung—ob über Mei Fan-Lang oder über Inszenierung Ochlopkows, kann ich heute nicht mehr sagen. Ich bezog mich auf ein Aufführungsdetail, als Tretjakow präziserte: „Ja, das ist eine Verfremdung“, und dabei warf er Brecht einen Verschwörerblick zu. Brecht nickte. Das war das erste Mal, dass ich die Vokabel „Verfremdung“ kennenlernte. Ich muss also annehmen, dass Tretjakow Brecht diese Terminologie zutrug; ich denke, das Tretjakow die schon von Schklovski formulierte Terminologie *отчуждение*, „distanzieren“, „abstoßen“, etwas umbildete.¹⁵

Es handelt sich bei Reich offensichtlich um einen wichtigen Zeugen, da aus dieser Begegnung unzweifelhaft hervorgeht, dass der Terminus „Verfremdung“ das Ergebnis der Auseinandersetzung zwischen Tretjakov und Brecht ist,— vorausgesetzt, die Erinnerungen Reichs werden nicht in Zweifel gezogen. Möglich ist auch, dass Tretjakov bereits zuvor die mit Sicherheit von Schklovskij stammende Formel Brecht mitgeteilt hatte; vielleicht nach

der Aufführung von Mei-Lan-Fang? Wahrscheinlich war dies der Anlass, bei dem ersterer Brecht einen unmissverständlichen Blick zuwarf, den dieser ohne Zögern bestätigte, ganz so, als handelte es sich um eine ausgemachte Sache.

Mit der bemerkenswerten Hartnäckigkeit eines Wissenschaftlers kommt Willett unermüdlich auf die Fragestellung zurück und beruft sich 1984 auf Reich, um die These der „Verfremdung“ als „a precise translation“ von „ostranenije“ zu untermauern.¹⁶

In den 90er Jahren erörtert u. a. Werner Hecht das Thema, indem er einen weiteren Gedanken anführt: Der Aufführung von Mei-Lan-Fang folgte ein Kongress, auf dem dieser selbst sowie Tret'jakov, Mejerchol'd, Ejzenstein und Tairov eine Rede hielten. Im Publikum befanden sich auch Brecht und Schklovskij. Bei dieser Gelegenheit, so Hecht, „wiesen die sowjetischen Gesprächspartner auf den Theoretiker Viktor Schklovskij hin.“¹⁷

Unglücklicherweise belegt jedoch das Stenogramm der Vorträge, die 1992 zunächst in russischer Sprache,¹⁸ dann 1996 in deutscher Übersetzung erscheinen,¹⁹ Hechts Aussagen nicht: Darin ist weder ein Hinweis auf die *ostranenije* gegeben, noch auf deren Theoretiker (es muss zudem bedacht werden, dass die Vorträge in russischer Sprache gehalten wurden, deren Brecht nicht mächtig war). Wenn man also davon ausgeht, dass an jenem Abend oder kurz darauf Brecht durch Tret'jakov von den Theorien des Formalisten gehört haben könnte, scheint der einzig überzeugende Hinweis derjenige Bernard Reichs zu sein.²⁰

Da hiermit die Tatsache bestätigt ist, dass die Herleitung Schklovskij→Brecht auf indirektem Weg erfolgte, möchte ich im Folgenden auf den geschichtlich-kulturellen Hintergrund eingehen, der diese These stützt.

Der russische Formalismus (sowohl der *Opojaz* Schklovskijs mit seinen Wurzeln in Petersburg, als auch der Moskauer Kreis um Jakobson) entstand in den Jahren 1914-1915 in enger Verbindung mit der futuristischen Avantgarde und zeichnete sich durch formale Provokation und Neuerungsversuche aus.²¹ Dichter wie Majakovskij, Kruchenic und Chlebnikov, die sich in einer kontinuierlichen Übertretung der klassischen Formkanons der Dichtung übten, rezitierten ihre Verse auf Versammlungen, bei denen Persönlichkeiten wie Schklovskij und Jakobson selbst zugegen waren und vortrugen. Auch O. Brik als tiefer Bewunderer des frühen Formalismus zählte zu den Teilnehmern.

Noch bevor sein Artikel über die *ostranenije* erschien („Iskusstvo kak priëm,“ 1917), veröffentlichte Schklovskij 1914 eine Schrift, deren Titel „Die Wiedererweckung des Wortes“ sich in die Linie einiger futuristischer Aufsätze des o. g. Personenkreises reihte.²² Vor diesem Hintergrund betrachtet, scheint der Bericht weniger eine erste theoretisch-kritische Anschauung darzustellen, als vielmehr eine weitere Erklärung zur Poetik der Avantgarde.

Die Geschichte des russischen Futurismus stellt sich ebenso komplex dar wie die des Formalismus. Ich möchte hier jedoch weder beide

Linien genauer beleuchten,²³ noch von einer Überlappung ihrer jeweiligen Entwicklungsstufen sprechen. Es soll lediglich die diachronische Flexibilität der formalistischen Ideen aufgezeigt werden (von diesem Standpunkt aus gesehen ist, wie sich im Folgenden herausstellen wird, die Verbindung zum Futurismus von Bedeutung). Diese verfestigten sich nicht zu einem „Formalismus“ (ein abwertendes „Etikett,“ das von seinen Gegnern gebraucht wurde), sondern zeigten sich vielmehr inhaltlich dehnbar und vielschichtiger, was sowohl an den der Theorie inhärenten Leitlinien,²⁴ als auch an den außenpolitischen Bestrebungen lag. So bestätigte Erlich dann auch: „Tatsache ist, dass Schklovskijs Theoretisieren oft weniger konsequent als einfallsreich war.“²⁵

Ein Problem, das nicht von der Theorie selbst herrührte, bestand in der bedrängenden, generell auf marxistischem Gedankengut beruhenden Kritik ihrer Gegner aus akademischen wie nicht akademischen Kreisen, ein Grund, weshalb die Formalisten ihre ersten radikalen und polemischen Ideen revidierten. Angriffe etwa von Seiten Kogans, Bucharins, Trockijs, Poljanskijs und Lunacarskijs deckten sich jedoch weder in ihrem Ausmaß noch im argumentativen Scharfsinn. Gemeinsam war ihnen hingegen, dass sie im Formalismus einen mangelnden Bezug zur Geschichte sowie zur Gesellschaft sahen. Vor dem marxistischen Hintergrund sind jedoch geschichtliche und gesellschaftliche Faktoren für eine korrekte und ausgewogene Analyse literarischer Phänomene oder solcher anderer Art unabdingbar.²⁶

Einige dieser Gegner verurteilten die Formalisten auf das Härteste, andere wiederum sahen in ihnen einen gewissen Nutzen im Hinblick auf die Notwendigkeit einer methodologischen Integration. Demnach sollte den formalen Gesichtspunkten eine grundsätzliche Betrachtung der Beziehungen zwischen rein formal-literarischen Abläufen und den allgemein wirtschaftlichen, sowie sozialen und kulturellen Faktoren folgen.

Allgemein ist festzuhalten, dass Kontroversen, die grundsätzlich theoretische Fragen betrafen, Frontalitätscharakter hatten und keinerlei Lösungen anboten, wie im Fall des Streites zwischen Ejchenbaum und Bucharin.²⁷ Zu Kompromissen kam es hingegen, wenn man sich auf Diskussionen über methodische Fragen beschränkte, wie sie beispielsweise von den „Sozio-Formalisten“ Arvatov und O. Brik geführt wurden, deren Ansicht nach der Formalismus in die soziologische Perspektive eingebunden werden sollte. Ungelöst blieb nur die neuartige, theoretisch-kritische Instanz des Formalismus im Kampf gegen die krankhaft statischen Formen der bürgerlichen Tradition, ein Kampf, den die Formalisten weit früher führten als die marxistischen Kritiker.²⁸

1923 erschien die erste Ausgabe von Majakovskijs revolutionärer Zeitschrift *Lef*, die eine ähnliche Einbindung des Formalismus anstrebte. Es wundert daher nicht, dass zu den Anhängern dieses Blattes Brik und Arvatov selbst, sowie Schklovskij und Tret'jakov zählten. Hier wurden einige wichtige Aufsätze von Ejzenstejn und Dziga Vertov, die der Gruppe um Mejerchol'd angehörten, publiziert. Von den Erzählungen Lacis inspiriert,²⁹ begann in den 20er Jahren die Bewunderung Brechts für diesen Schriftstel-

lerkreis, mit dessen Mitgliedern er dann Anfang der 30er Jahre politische Standpunkte und ästhetische Überzeugungen teilte.

Nach dem Untergang der Zeitschrift *Lef* 1925 kam zwei Jahre später die *Novy Lef* heraus, zunächst unter der Leitung von Majakovskij, die letzten fünf Ausgaben (1928) unter Tret'jakov. Nachdem auch die *Novy Lef* nicht mehr erschien, entwickelte man ihr Programm in den Vorschlägen der „Faktographie“ weiter. Diese wurde von Tret'jakov und von Schklovskij selbst vertreten und bezog sich auf die Lehre der frühen formalistischen Schriften: Sie erkannte die extrem *wandelbare* Bedeutung der literarischen Kunstgriffe, wie des *Sjuzet*, und sprach sich für eine Literatur ohne *Sjuzet* aus, sowohl mit dem Ziel der wissenschaftlichen Erkenntnis der Wirklichkeit, als auch im Hinblick auf die Sensibilisierung des Proletariats und der Verwandlung der Realität selbst.

Nachdem die anfängliche Tendenz einer *bohème*-ähnlichen Unbeschwertheit überwunden war, entwickelte sich der Futurismus folglich im Sinne der Aussöhnung zwischen den formal-experimentellen und den inhaltlich-ideologischen Elementen: Letztere gewannen immer stärker an Gewicht, wobei die Effizienz der formal-experimentellen Elemente mittels der „Faktographie“ schließlich sogar negiert wurde. Dies ist eine Entwicklung, die Analogien und Ähnlichkeiten zu der des Formalismus aufweist, um nicht gar von einer Übereinstimmung der beiden Richtungen zu sprechen.

Vor diesem Hintergrund waren Schklovskijs Thesen durch immer wiederkehrende, beschwerliche Denkprozesse geprägt. Es zeichnete sich geradezu eine fortschreitende Politisierung seiner Ideen ab: Befürwortete noch 1923 das *enfant terrible* des Formalismus die Trennung von Kunst und Leben,³⁰ so warf es sich hingegen 1926 vor, die Elemente außerhalb des ästhetischen Bereiches nicht berücksichtigt zu haben.³¹ 1928 studierte man dann innerhalb des Formalismus die Epik Tolstojs anhand der neuen „sozio-formalistischen“ Methode.³² Auf das Konzept *ostranenije* wurde jedoch bezeichnenderweise nicht verzichtet, sondern man glich es vielmehr an eine umfangreichere, methodologische Betrachtungsweise an. 1930 verfolgte Schklovskij schließlich, offenbar durch den wachsenden Druck der Gegner beeinflusst, eine bittere Selbstkritik des frühen Formalismus und nannte ihn „eine Sache der Vergangenheit“; er bekräftigte, dass es notwendig sei, „eine tiefgreifende Untersuchung der marxistischen Methode in ihrer Ganzheit vorzunehmen.“³³

Auf dem sowjetischen Schriftstellerkongress vom 18.08.—31.08.1934 kündigte Ždanov mit enthusiastischer Hingabe das neue stalinische ästhetische *Credo* an. Schklovskij trat indessen mit einem eher bescheidenen Ton vor das Publikum. Seine Rede war zurückhaltend sowie inhaltlich gemäßigt; so schwor er zum wiederholten Mal dem alten Gedankengut ab und sprach sich gegen den kritisch-künstlerischen Ansatz der Avantgarde aus.³⁴

Der Kongress von 1934 war ein wichtiger Schritt hin zur Bestätigung der zdanovianischen Ästhetik, die wenig später von Lukács „verwirk-

licht“ wurde. Sie hielt Brecht zur Polemik an, die sich jedoch weitestgehend „leise“ behauptete, denn er veröffentlichte erst 20 Jahre darauf seine Schriften zum Realismus.³⁵ Abgesehen von den Reden Ždanovs und Schklovskijs sind meines Erachtens besonders die Ansprache, welche Bucharin zwei Tage vor Kongressschluss hielt, sowie alle ihr folgenden Reden von besonderer Bedeutung. Der Begriff „Formalismus“ wurde hier als grundsätzlich negatives Merkmal für die verschiedensten kritischen und künstlerischen Bereiche angesehen. Es handelt sich dabei um eine Betrachtungsweise, die das Konzept weit über seinen Bereich hinaus beschreiben sollte, fern von der geschichtlichen Grundlage der ursprünglichen formalistischen Bewegung. Auch Brecht sollte davon im weitesten Sinn negativen Gebrauch machen, ohne sich jedoch jemals auf Schklovskij und seine Anhänger zu berufen.

Auf dem Kongress hielt auch Tret'jakov eine Rede, die dem genannten Schema folgte. Brecht und Seghers wurden zitiert, und man diskutierte darüber, ob eine Zusammenarbeit zwischen den Schriftstellern unterschiedlicher Nationen gegen den kollektiven Gegner angemessen sei (Tret'jakov selbst publizierte in diesem Jahr in russischer Sprache eine Dramensammlung von Brecht sowie einen hervorragenden Aufsatz, in dem er den Autor und dessen Werk vorstellt³⁶). Eine Woche darauf schrieb Tret'jakov einen Brief an Brecht, worin er über die Bedeutung des Kongresses sprach. Er berichtete von dem Vortrag Gorkijs und trat mit folgendem Anliegen an den deutschen Kollegen heran: „Es sind einige Dinge noch einmal neu zu betrachten und grundsätzlich zu durchdenken. Gern möchte ich dies mit Euch tun.“³⁷

Das politisch-kulturelle Thermometer stieg bedrohlich an: Tret'jakov, Mejerhol'd und deren Anhänger sollten einige Jahre später Opfer dieser Situation werden. 1935 reiste Brecht für drei Monate nach Moskau, knüpfte dort in Begleitung Tret'jakovs mit vielen wichtigen Persönlichkeiten der zeitgenössischen kulturellen Szene Kontakt und war zusammen mit noch anderen Spezialisten bei der Aufführung von Mei-Lan-Fang zugegen. Hierbei sprach Brecht wahrscheinlich mit Tret'jakov über die Dinge, die „noch einmal neu zu betrachten und grundsätzlich zu durchdenken“ sind...

Es ist jedoch nicht bekannt, ob Tret'jakov mit Brecht über Schklovskij (der in jedem Fall auch bei der Konferenz zu Mei-Lan-Fang war) und seine Theorie sprach; und sollten sie sich diesbezüglich ausgetauscht haben, ist es ebenfalls unsicher, ob das Gespräch ausschließlich auf rein philologischer Ebene ablief oder, was zu vermuten ist, politischen Charakter annahm. Vorstellbar ist jedoch, dass eine derartige Diskussion in der Öffentlichkeit große Risiken mit sich gebracht hätte. Ich erwähnte diesbezüglich bereits die diachronische Flexibilität des Formalismus, und es ist zu bemerken, dass dessen Konzepte auch den kritischen Sprachgebrauch außerhalb des engen Formalistenkreises erreichten. Weiterhin ist darauf hinzuweisen, dass gerade Autoren wie Brik und Tret'jakov sich sowohl vor einem formalistischen als auch vor einem marxistischen Hintergrund bewegten. Zudem wandten bereits lange zuvor Ejzenstein, Mejerhol'd, Pudovkin und Tret'jakov selbst das Konzept der *ostranenije* in politischer Funktion an,

ohne notwendigerweise diese funktionale Anpassung in einer Theorie festzuschreiben. Schließlich sei nachdrücklich betont, dass Brecht in keiner seiner Schriften Schklovskij zitiert und ihn sicher auch nicht las. In Anbetracht dieser Tatsachen ist es äußerst wahrscheinlich, dass aufgrund der Herleitung *ostranenije*→*Verfremdung* die schklovskijanische Theorie politisch angereichert wurde, wenngleich auch in Ermangelung einer kritisch philologischen Strenge.

Es ist in erster Linie nicht mein Ziel, zu bestätigen, dass Brecht das Konzept der *ostranenije* unbewusst auf eine politische Ebene hob, oder ihm die Originalität eines solchen Verfahrens abzusprechen. Ebenso wenig möchte ich behaupten, dass es sich bei der von Brecht theoretisierten und praktizierten *Verfremdung* um dieselbe handelt, welche Ejzenstejn, Mejerhol'd oder Tret'jakov zu ihrem Konzept machten (ein solcher Vergleich bleibt noch vorzunehmen). An dieser Stelle soll lediglich die geschichtlich begründete Flexibilität der Herleitung Schklovskij→Brecht unterstrichen werden. Wissenschaftlern ist auf Grund dessen eine gewisse Bedachtsamkeit anzuraten: Auch wenn die Willettsche These am Ende keine "reine Spekulation" ist, und auch wenn sich sein Gedanke auf eine Reihe geschichtlich begründeter Faktoren stützt, ist seine Behauptung einer *genauen und exakten Übersetzung* der schklovskijanischen Kategorie in die brechtsche dennoch nicht haltbar.

Ein ästhetisch-semiotischer Vergleich beider Konzepte soll im folgenden Teil der Arbeit den ihnen je wesenseigenen Unterschied aufzeigen.

Zu Beginn möchte ich mich auf die Anmerkungen R. Lachmanns beziehen, die eine sprachliche Präzision des Terminus erörtert, indem sie darauf aufmerksam macht, dass in „ostranenije“ das Wort „stranyj“ enthalten ist, das vielmehr „seltsam“ als „fremd“ bedeutet. Folglich lautet die genaue Übersetzung des russischen Begriffes eher „Seltsammachen“ als „Verfremdung.“³⁸ Offensichtlich erfolgte die Herleitung Schklovskij→Tret'jakov→Brecht auf nicht sehr gewissenhaftem Weg, was zu einer unklaren Übersetzung geführt hat, wobei anzumerken ist, dass Tret'jakov nur etwas Deutsch konnte. Hierbei geht es um einen durchaus wichtigen sprachlichen Faktor, hauptsächlich unter dem Blickwinkel der kritischen These Willetts gesehen, nach der das deutsche Wort eine „precise translation“ oder eine „traduction exacte“ des Russischen ist.

Im Folgenden werde ich nun das Konzept der *ostranenije*, wie es von Schklovskij theoretisiert wird, untersuchen. Da eine exakte Begriffsexegese zu weit führen würde, konzentriere ich mich auf das Werk, in welchem erstmalig das Konzept erwähnt und zum grundsätzlichen Thema gewählt wurde: „Isskustvo kak priem“ (1917).³⁹

Der Aufsatz beginnt mit einer Kritik an der Theorie Potebnijas, nach der Dichtung Denken anhand von Bildern ist. Laut Schklovskij werden die Bilder jedoch in Raum und Zeit weitergegeben, ohne sich zu ändern: Die Dichtung schaffe die Bilder nicht, sondern sie bestehe aus besonderen Kunstgriffen: „Kunstwerke werden wir *die* Dinge nennen, die mit Hilfe besonderer Kunstgriffe geschaffen werden, mit Kunstgriffen, die bewirken

sollen, dass die Dinge als Kunst wahrgenommen werden.“⁴⁰ Im Verlauf der Ausführungen definiert Schklovskij das poetische Bild selbst als Kunstgriff, als eine Technik, die mit allen anderen Mitteln gleichzusetzen sei, die „dazu dienen, eine durch ein Objekt hervorgerufene Empfindung zu verstärken (in einem literarischen Werk können die Worte und sogar die Klänge gleichermaßen diese Mittel sein).“⁴¹

Bevor Schklovskij den Begriff *ostranenije* einführt, dessen Bedeutung in diesen Zeilen bereits anklingt, erörtert er Jakubinskijs para-formalistische Theorie des Unterschieds zwischen Dichter- und Alltagssprache: Während letztere mit wenig Aufwand arbeite, hebe die erste anhand von stilistischen, formalen und rhythmischen Besonderheiten die Wahrnehmungsschwierigkeiten hervor. Schklovskij wendet diese Theorie verallgemeinernd auf die Wahrnehmung an, indem er darauf hinweist, dass diese im Alltag automatisiert werde, und mit der Zeit nur noch die Dinge *erkenne*, sie aber nicht mehr *sehe*. Im Gegensatz dazu existiere die Kunst, „um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen...Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die *ostranenije* der Dinge und die Komplizierung der Form.“⁴²

Die *ostranenije* ist demnach ein wesentlicher Kunstgriff der Kunst. Dennoch bleibt der Aufsatz Schklovskijs in Wirklichkeit mehrdeutig hinsichtlich der Beziehung zum zweiten Kunstgriff, „die Komplizierung der Form.“ Handelt es sich demnach um zwei unterschiedliche Verfahren, die je eigenständig wirksam werden können oder um zwei Seiten derselben Medaille, die jedoch gleichermaßen unerlässlich sind, da sie beide dem Bereich der Kunst angehören? Dieser Text Schklovskijs und weitere seiner folgenden Schriften weisen diese Ambiguität auf, zu deren Vertiefung hier jedoch der nötige Rahmen fehlt. Ich belasse es daher bei dem Hinweis und fahre in meiner Ausführung fort.

Schklovskij beschreibt eine besondere Art der *ostranenije*, wie sie von Tolstoj realisiert wurde. Diese bestehe „darin, dass er die Dinge nicht beim Namen nennt, sondern so beschreibt, als sähe er sie zum ersten mal.“⁴³ Er zitiert einige Prosabeispiele der Werke Tolstojis, hält sich jedoch besonders bei der Erzählung „Cholstomer“ auf, deren Geschichte aus der Perspektive eines Pferdes berichtet wird, um das Konzept des Privateigentums auf bizarre Weise zu beleuchten. Cholstomer, das Erzähler-Pferd, zeigt sich überrascht darüber, dass er das Privateigentum derjenigen darstellt, die ihn nicht reiten, die ihn nicht nähren und nicht für ihn sorgen. Zudem versteht er auch manche Menschen nicht, die ein Gebiet ihr „Eigentum“ nennen, dessen Boden sie niemals betreten und das sie nie gesehen haben.

Es ist durchaus kennzeichnend, dass Schklovskij die Erzählung Tolstojis einfach als „Art, die Dinge von ihrem Kontext losgelöst zu sehen“⁴⁴ liest. Er hält sich mit keinem Wort bei dem kritisch-sozialen Charakter der tolstojischen Erzählkunst auf, der doch leicht zusammengefasst und verdeutlicht werden kann: So wird nämlich anhand einer ungewöhnlichen Sichtweise das Statut des Privateigentums diskutiert. Es wäre jedoch ein Fehler, die langen Passagen, welche Schklovskij *Cholstomer* widmet, als ein Indiz

für den politischen Charakter der schklovskijanischen Theorie von *ostranenije* zu interpretieren. Denn betrachtet man die Art, mit der Schklovskij jene Abschnitte mit anderen, nicht vordergründig politischen oder sogar apolitischen Texten in Beziehung bringt, ist zu erkennen, auf welcher Ebene er sein Thema wirklich ins Spiel bringt: Sowohl erotische Passagen aus dem Prosawerk Gogols als auch einige volkstümliche Rätsel werden als Beispiele für die *ostranenije* herangezogen.

Auch die Rhetorik spielt hierbei eine entscheidende Rolle. Jene Ausführungen hinsichtlich des Kunstgriffes und die Kritik an der Dichtung als Form bildlicher Gedanken laufen in einem Diskurs über Bilder und Tropen zusammen, wonach die Objekte durch bestimmte Vorgänge wie die Allegorie, den Parallelismus oder die Metapher wandelbar sind. Grundlegend hierfür ist die aristotelische Poetik.⁴⁵ So liest man weiter, „dass sich die *ostranenije* fast überall dort findet, wo ein Bild ist.“⁴⁶

Besonders charakteristisch scheint mir die Tatsache, dass die gegen Potebnja gerichtete Polemik Schklovskij zu Äußerungen wie diesen kommen lässt: „Es ist nicht der Sinn des Bildes, seine Bedeutung unserem Verständnis näherzubringen, sondern eine besondere Wahrnehmung des Gegenstandes zu bewirken,“ und „manchmal werden die erotischen Objekte umschrieben, ganz offenkundig mit der Absicht, sie dem Verstehen *nicht* näherzubringen.“⁴⁷ Derartige Anschauungen distanzieren das Konzept der *ostranenije* von dem der *Verfremdung*, da letztere vordergründig nicht allein die perzeptive Dimension aufzeigt, sondern auch und hauptsächlich die kognitive (kritische).

Abschließend betont Schklovskij, dass die *ostranenije*, als wesentlicher Kunstgriff der Kunst betrachtet, das Stilelement „der dichterischen Sprache“ sei, „das Merkmal des Künstlerischen: es wurde bewusst geschaffen, um die Wahrnehmung vom Automatismus zu befreien; die Art, es zu sehen, ist von seinem Schöpfer beabsichtigt und es ist ‘kunstvoll’ konstruiert, damit die Wahrnehmung bei ihm anhält.“⁴⁸

Schklovskij kommt daraufhin zum Dichtungskonzept zurück und setzt es in Relation zu der *ostranenije* (bis zu diesem Moment beruft er sich allein auf Prosabeispiele). Es ist offensichtlich, dass *ostranenije* sich thematisch nicht auf die Dichtung als anerkanntes künstlerisches Genre bezieht, sondern vielmehr auf den poetischen Charakter an sich, ähnlich wie es Jakobson in dieser Zeit formuliert, auch wenn die beiden Theoretiker durchaus nicht mit denselben Termini argumentieren. Die Dichtung wird demnach als ästhetisches Prinzip betrachtet, das auch andere literarische Genre durchdringe.

An dieser Stelle ist die oben genannte Ambiguität deutlicher zu erkennen: Die *ostranenije* scheint nicht mehr bloß *einer der* möglichen Kunstgriffe der Kunst zu sein, sondern *der notwendige und unbedingte* Kunstgriff zur Definition von Kunst („Kunst“ und „Dichtung“ werden von Schklovskij häufig synonym gebraucht). Ein bedeutender Aspekt, der die Distanz zur *Verfremdung* offensichtlich macht. Diese wurde von Brecht als Kunstgriff mitnichten auf den gesamten künstlerischen Bereich verallgemeinert, son-

dern als Gestaltungsprinzip nur einiger künstlerischer Sektoren betrachtet, u. a. des epischen Theaters.

Es sollen nun einige der wichtigsten zeitgenössischen Kritiken der Theorie und Betrachtungen von Wissenschaftlern der Folgejahre sowie von Schklovskij selbst zusammengefasst werden.⁴⁹ Es handelt sich um Kritiken, die Entscheidendes hinsichtlich einer ästhetisch-semiotischen Differenzierung von *ostranenije/Verfremdung* beigetragen haben. Bei ihrer Darlegung gehe ich nicht chronologisch sondern inhaltlich vor:

1) *Formalismuskritik (Asozialität)*.⁵⁰ Sie greift Schklovskij an, die sozialen Vorgänge wie auch die politischen, geschichtlichen und ideologischen Faktoren nicht berücksichtigt zu haben. Diese sind jedoch in ihrer Gesamtheit unabdingbar für eine vollständige Analyse des künstlerischen Sachverhaltes. (Cf. unsere Ausführungen zu Cholstomer).

2) *Formalismuskritik (Asemantik)*.⁵¹ Sie liest die schklovskijanische Theorie hauptsächlich unter dem Blickwinkel ihrer frühen "futuristischen" Ansätze, wie denen in *O Teorii Prozy*. Zum Beispiel: „Ein Kunstwerk ist reine Form. Es ist kein Ding, keine materielle Sache, sondern die Beziehung zwischen Materialien... Humoristische Werke, tragische und langatmige Werke, Kammerspiele, Gegenüberstellungen zweier Welten oder einer Katze und eines Steins sind untereinander identisch.“⁵² Die Kritik der Asemantik stimmt dem zu, jedoch allein bezüglich der zaum' Sprache der Kubofuturisten, also jener besonderen Literaturform, welche die Bedeutung auf den Nullpunkt führt. Sie verweist jedoch beispielsweise auf *Die göttliche Komödie* und wirft zweifelnd die Frage auf, ob das Werk als einfache Summe von Abläufen, die unabhängig von den sie prägenden theologischen Lehren zusammengestellt sind, zu verstehen sein soll.

3) *Kritik des naiven Referenzialismus*.⁵³ Hier wird Schklovskijs Art der Bezugnahme auf die Objektwirklichkeit angegriffen, weil er das eigentliche Wesen des poetischen Charakters nicht hinreichend als komplexen Gegenstand innerhalb des Relationsgefüges von Signifikant und Signifikat beachtet, wobei die Referenz außen vorbleibt.

Diese Kritik scheint im Widerspruch mit der Argumentation unter Punkt 2 zu stehen: Wie ist es in der Tat möglich, eine Theorie einerseits aufgrund ihres Referenzialismus und andererseits wegen ihres asemantischen Charakters zu verurteilen? Denn der Referent ist in jedem Fall eine Form von Bedeutung, wenn auch eine semiotisch naive.

Bei aufmerksamer Betrachtung jedoch erweisen sich die zwei Kritiken nicht als unvereinbar, wenn man die Übereinstimmung der verschiedenen Instanzen des schklovskijanischen Diskurses und ihrer Koexistenz berücksichtigt. So nehmen die Kritiken

gerade auf diese Instanzen Bezug und stellen deren extremste Punkte dar. Genau genommen liegt die Unvereinbarkeit in der schklovskijanischen Ambiguität begründet: Ist die Kunst *reine Form* oder das Wiederbeleben der Wahrnehmung *der Dinge*? Keine der beiden Auslegungen ist in Bezug auf Schklovskij als falsch zu interpretieren, da sie jeweils *einen* der zwei Aspekte beleuchten, die zusammen innerhalb der Theorie bestehen und somit die Koexistenz zweier abweichender Kritiken rechtfertigen.

4) *Kritik der Akognitivität*.⁵⁴ Sie zeigt den von der Kunst reservierten Nullbereich auf, in dem sich die Kognition und demzufolge das Begreifen, die Reflexion und die mentale Erkenntnis befinden: Die *ostranenije* belebt die Wahrnehmung, führt jedoch nicht zum mentalen Begreifen der Wirklichkeit. Einige Wissenschaftler betonen, dass die Grundlagen derartiger Auffassungen von „Perzeption“ bei Theoretikern wie Christiansen und Bergson zu suchen seien, die von Schklovskij des Öfteren zitiert werden.⁵⁵ Das ermöglicht, wenn auch rein gefühlsmäßig, die Distanz zwischen der *ostranenije* und der philosophisch-ästhetischen Welt zu messen, welche hingegen die Basis für die *Verfremdung* darstellt.

5) *Kritik der Astrukturiertheit*.⁵⁶ Hiernach ist die schklovskijanische Konzeption der Kunst in der „Summe“ ihrer Verfahren unvereinbar mit jenem die Struktur betreffenden Modell, das eine Analyse der konstitutiven Kunstgriffe eines Textes hinsichtlich ihrer Beziehungen untereinander vorsieht. Das entscheidende Element hierbei ist gerade diese Beziehung und nicht deren einzelne Bestandteile. Die Kritik stellt die Theorie der *ostranenije* als überaus naiv dar, auch bezüglich derselben formalistischen Ideen zu Konzepten des Systems und der Funktion etc. aus den Folgejahren. Meiner Ansicht nach zeigt die Kritik den einfältig *genauen* Charakter der *ostranenije*: ihr Definiertsein auf die Eins-zu-Eins-Beziehung eines Kunstgriffes mit dessen Objekt-Material. Zudem ist es vom strukturalistischen Standpunkt aus gesehen falsch, die verschiedenen Formen eines Werkes unabhängig von ihren jeweiligen Inhalten zu verstehen und zu analysieren. Der Strukturalismus sieht in der Tat die Formen als *Formen der Inhalte*, als Modus, in dem die Inhalte des Werkes artikuliert werden.

Im Folgenden soll das Konzept der *Verfremdung* betrachtet werden.⁵⁷ Da es mir aus Platzgründen nicht möglich ist, die zentrale Kategorie der brechtschen Ästhetik detailliert aus semiotischer Sicht zu analysieren, beschränke ich mich auf die Individuation eines ‚abweichenden *Minimum*,‘ durch welches sich die *Verfremdung* von dem Konzept der *ostranenije* unterscheidet. Ich werde dies anhand der dargelegten fünf kritischen Ansätze erläutern.

(1) und (2) Brecht sprach nie von *Verfremdung* in formalisierenden Termini, beziehungsweise betonte er immer deren semantischen Charakter

und die soziale Funktion. Das gilt hauptsächlich für die Werke seiner Reifezeit,⁵⁸ jedoch auch für den berühmten Aufsatz von 1936, „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst,“ in dem er den Terminus zum ersten Mal erwähnte.⁵⁹

An dieser Stelle soll eine Passage wiedergegeben werden, in der Brecht eine *Verfremdung* anhand der surrealistischen Malerei beschreibt. Er bezieht sich auf ein Bild, auf dem eine Frau zu sehen ist, die „an der Hand statt Finger Augen hat.“ Hier werden die traditionellen Assoziationen des Betrachters erschüttert. Es handele sich jedoch um eine *Verfremdung*, die eine starke Funktionsstörung verrate, „weil auch die Funktion dieser Kunst in gesellschaftlicher Hinsicht unterbunden ist, so dass hier *einfach auch die Kunst nicht mehr funktioniert*.“⁶⁰ Abgesehen von der gesellschaftlichen Wirkung geht hier also auch die künstlerische verloren, woraus meines Erachtens zu schließen ist, dass der soziale Charakter eine Besonderheit der *Verfremdung* darstellt.

Der Bezug zur surrealistischen Avantgarde ist bezeichnend für den späten Brecht und seine Kritik gegen jegliche Tendenzen der Kunst, die sich allein der Ästhetisierung wegen darauf beschränken, zum Beispiel mit den klassischen Theaterkanons der Täuschung zu brechen. Brecht verfolgte die Tairowsche Regie der *Dreigroschenoper* (1930) im Jahr 1932 in Moskau, die im Sinne der *ostranenije* klar erkennbar deformierte Bilder zeigte, was bereits bei der Betrachtung einiger Fotos zu bemerken ist. Wenn nun Brecht daraufhin seine Unzufriedenheit äußerte,⁶¹ so ist der Grund hierfür wahrscheinlich nicht zuletzt in der mangelnden Wirkung der Darstellung „in gesellschaftlicher Hinsicht“ zu suchen.

Es sei auf ein weiteres zentrales Konzept Brechts verwiesen, das eng mit der *Verfremdung* zusammenhängt: das Konzept des *Gestus*, „Zweck des V-Effekts,“⁶² der eine komplexe Haltung (sozial und ideologisch relevant) von Seiten des Regisseurs, des Musikers, der Schauspieler etc. in Bezug auf die erzählte Geschichte und ihre Themen meint.

Während seiner Arbeit konzentrierte sich Brecht stets auf die *Fabel*, die er nicht als funktionales Material hinsichtlich der Gestaltung eines *Sjuzets* begriff, sondern vielmehr als repräsentative Begebenheit eines Teils der geschichtlich-sozialen Wirklichkeit. Die Montage hatte bei Brecht, wie auch vielleicht bei Ejzenstejn, eine ästhetische *und* politische Funktion und konnte allein unter diesen Bedingungen existieren.

Brecht schrieb und erteilte Anweisungen hinsichtlich der epischen Technik als eines historisierenden Verfahrens, was zum Beispiel für den Darsteller bedeutete, dass er nicht nur die jeweilige Person aus der Distanz betrachten, sondern hauptsächlich die eigene *geschichtliche* Haltung in Relation zur *geschichtlichen* Persönlichkeit präsentieren sollte (wandelbar, unnatürlich, nicht unbedingt, veränderbar). *Verfremden* bedeutete für Brecht nicht vorrangig und allein, die Wahrnehmung eines Objekts wiederzubeleben und dadurch seine Ungewöhnlichkeit darzustellen. Wichtig war für ihn, mittels dieser deutlich gemachten Ungewöhnlichkeit den geschichtlichen, nicht unbedingten, veränderbaren Charakter des Objekts zu betonen.⁶³

Schließlich möchte ich auf die semiotisch-marxistische Anschauung, die Medvedev als Grundstock für seine Formalismuskritik diene, verweisen, und zwar deshalb, weil es sich hierbei scheinbar um eine sehr „brechtsche“ Konzeption handelt. Das Thema des offengelegten Kunstwerkes im epischen Theaterverfahren wurde von Brecht häufig in Termini beschrieben, die denen Schklovskijs ähneln; jedoch ist das Verfahren bei Brecht gleichzeitig stark an die Geschichte gebunden, wie auch, laut Medvedev, das gesprochene Wort: „Nicht nur die Bedeutung des gesprochenen Wortes hat einen geschichtlichen und sozialen Wert, sondern hauptsächlich auch die Tatsache, es hier und jetzt,...zu einem bestimmten geschichtlichen Augenblick,...realisiert zu haben“.⁶⁴

(3) Ausgehend von der Kritik des naiven Referenzialismus ist die *Verfremdung* nur anhand eines zu vertiefenden und umfangreichen Diskurses über Form- und Inhaltskonzepte sowie über Zeichen-, Symbol- und Bedeutungsmodelle haltbar. Brechts Theorien hierzu sind in einigen Schriften⁶⁵ dargelegt und insbesondere in den Theaterstücken praktiziert worden, worauf ich jedoch aus Platzgründen an dieser Stelle nicht weiter eingehen kann. Es soll lediglich auf die äußerst bahnbrechende Arbeit von Roland Barthes verwiesen werden. Er beschäftigt sich wiederholt und tiefgründiger mit der brechtschen Ästhetik, sowohl mit der theoretischen Seite als auch mit den Aufführungen selbst in Frankreich, bei denen Barthes zwischen 1954 und 1960 zugegen war. Der Kritiker bleibt dabei stets unnachgiebig in seiner Behauptung, dass Brecht ein Meister auf dem Gebiet der Semiologie gewesen sei. In seinem Theater hätten die künstlerischen Verfahren eine ideologische, politische und soziale Verantwortung und bildeten die Dinge neu, so dass sie folglich wie Trugbilder der Wirklichkeit erschienen. Diese wiederum öffneten uns die Augen vor der Realität dadurch, dass sie aus artifiziellen Zügen bestünden: Brecht sei „un marxiste qui avait refléchi sur les effets du signe“ gewesen.⁶⁶

(4) Er schrieb immer wieder über die kritische Funktion der *Verfremdung* und über die Dringlichkeit eines wissenschaftlichen Theaters. Dies sei nur erwähnt, um die beachtliche Distanz zwischen der brechtschen Theorie und der akognitiven Kritik zu unterstreichen. Wenn die *Verfremdung* einen Wahrnehmungs-Schock hervorruft, gestaltet sich dieser als eine Art Zwischenstufe der Perzeption mit dem Ziel der kritischen und reflektierten Erfassung der Botschaften, die von dem Theaterstück und seinen Themen ausgehen. Es handelt sich eben nicht wie bei Bergson und Schklovskij um eine reine Perzeption der Dinge.

(5) Etwas komplexer gestaltet sich die Fragestellung nach der Strukturalität der *Verfremdung*. Auch in diesem Fall wäre der Exkurs ein langer, und somit verweise ich noch einmal auf Barthes, der Brecht zu den Meistern der „*activité structuraliste*“ zählt. Diese *activité* sei durch die Gewissheit des Paradigmas und des Syntagmas gekennzeichnet, d. h. durch die Tatsache, dass das Zeichen niemals im Verhältnis eins-zu-eins definiert werden könne (Signifikant/Signifikat), sondern immer in Beziehung mit anderen, gleichzeitig existierenden und virtuell ersetzbaren Zeichen betrachtet werden müsse.⁶⁷

Die Komponenten der Aufführungen des *Berliner Ensembles* verfremdeten sich gegenseitig: Die erzählenden Abschnitte wurden durch Lieder unterbrochen und verfremdet, und umgekehrt; die Musik und ihr "Gegengesang" verfremdeten sich wechselseitig; das natürlichste Schauspiel wurde durch den stilisiertesten Vortrag verfremdet und ebenso verlief es in umgekehrter Weise etc.

Derartige Beziehungen wiesen nicht nur in materialistischer, sondern zunächst einmal in struktureller Hinsicht eine Dialektik auf. Die *Verfremdung* war ein Verfahren, das mit *Relationen* arbeitete und das Teil der Reibung zweier oder mehrerer Komponenten einer Aufführung war, die entgegengesetzte Richtungen (perzeptive, kognitive) oder Konflikt geladene Sinngefüge darstellten. Wir sprechen von Konflikt geladenen *Sinngefügen* bezüglich des strukturellen Bedeutungsbereiches des Begriffs: Die Abweichungen der Signifikanten stimmten mit denen der Signifikaten überein und führten zu semantischen Unstimmigkeiten mit ideologischer, politischer und sozialer Prägung, gewissermaßen zu Konflikten zwischen Wertesystemen, die in das Spiel der Formen verwickelt waren.⁶⁸ Der *Gestus* selbst könnte mit Strukturbegriffen definiert werden, als wertende Haltung, die anhand einer (geschichtlich und ideologisch) bestimmten und bestimmenden formalen Verarbeitung der Inhalte realisiert wurde.⁶⁹

Nachdem festgestellt werden konnte, dass *Verfremdung* und *ostraneniye* nicht in einem exakten Übersetzungsverhältnis zu betrachten sind, ist auch offensichtlich, dass sie nicht einmal „the same purpose“ besitzen (Willett): Selbst wenn man die Ästhetik und die Geschichte im formalistischen Sinn als verschiedene Bereiche definiert, die auf unabhängigen Gesetzen beruhen, so konvergieren sie hier jedoch in der Bestätigung eines ihnen eigenen und unabänderlichen Unterschiedes.

(Dt. Übersetzung in Zusammenarbeit
mit Marit Rericha)

Anmerkungen

1 Dieser Aufsatz versucht, den Inhalt meiner Dissertation mit dem Titel „Per una ‘sismologia’ dello straniamento“ (= „Für eine ‘Seismologie’ der Verfremdung“) zusammenzufassen, die ich im akademischen Jahr 2008-2009 an der Universität Siena (Italien) im Bereich des Forschungsdoktorats in „Semiotik und Psychologie der symbolischen Kommunikation“ vorlegen werde.

2 John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study of Eight Aspects* (London: Mouton, 1959), S. 209.

3 Victor Erlich, *Russian Formalism, History-Doctrine* (London: Mouton, 1955). Brecht erwarb das Buch kurz vor seinem Tod, was jedoch nicht als ein die o. g. Herleitung stützendes Argument betrachtet werden kann, denn er las es erst 20 Jahre nach seiner Schrift, in der er den Begriff *Verfremdung* einführte („Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, 1936, jetzt in: Bertold Brecht, *Werke. Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hg. Werner. Hecht, Jan Knopf u. a. (Berlin-Weimar/Frankfurt a. M., 1988 ff.) Bd. 22.

4 J. Willett (1959) S. 208-209 [Hervorhebung des Verfassers].

5 Reinhold Grimm, „Verfremdung, Beiträge zu Wesen und Ursprung eines Begriffes“ in: *Verfremdung in der Literatur*, hg. v. Herman Helmers (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984), S. 188.

6 *Brecht on Theatre*, hg. v. J. Willett (London: Eyre Methuen, 1964), S. 99. (hier ist nicht von dem o. g. Reinhold Grimm die Rede).

7 Das Interview ist in französischer Sprache am 31.12.1964 in *Les lettres françaises*, S. 6, erschienen. (1964 war „Distantiation“ eine der üblichen französischen Übersetzungen von „Verfremdung“).

8 Brecht hörte von Tret'jakov bereits 1923 durch Asja Lacis, der Frau Bernhard Reichs, nach deren Rückkehr aus der UdSSR (sie war sowohl mit Brecht als auch mit Benjamin befreundet). 1929 schrieb er erneut sein Buch *Ich will ein Kind haben* auf der Grundlage einer bereits existierenden deutschen Übersetzung. 1930 sieht er die Aufführung *Brülle China!* in Berlin. Der russische Schriftsteller schrieb sie für das Mejerhol'dsche Theater (Regie von Feodorov), das gerade auf seiner ersten deutschen Tournee war. Die beiden trafen sich 1931 anlässlich der Reise Tret'jakovs nach Berlin in der deutschen Hauptstadt und führten lange Gespräche. 1932 reiste Brecht zum ersten Mal nach Moskau, wo sie sich wiedersahen. Zwischen ihnen entstand ein Briefwechsel, der bis zu dem Tod Tret'jakovs anhalten sollte. 1934 publizierte Tret'jakov in der UdSSR die erste eigens übersetzte Sammlung der Brechtschen Dramen in russischer Sprache mit dem Titel *Epicheskie dramy* und der später berühmten Einführung „Bert Brecht.“ In verschiedenen Zeitschriften übersetzte und veröffentlichte er Gedichte von Brecht und blieb auch während der zweiten Moskaureise stets Brechts enger Begleiter. Zur Figur und Ästhetik Tret'jakovs und seiner Beziehung zu dem deutschen Freund cf. Sergej Tretjakov, *Geschichte der Avantgarde* (Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1985); Fritz Mierau, *Erfindung und Konjunktur. Tretjakovs Ästhetik der Operativität* (Berlin: Akademie Verlag, 1976); Marjorie Hoover, „Brecht's Soviet Connection: Tretjakov“ in: *Brecht heute. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft* Vol. 3 (Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag, 1973).

9 Jean Pierre Faye, „Formalisme ou sens“ in: *Critique* 215 (Avril 1965).

10 J. Willett, „Brecht et les formalistes russes“ in: *Tel Quel* (Automne 1965). In diesem Brief sind verschiedene historiographische Ungenauigkeiten festzustellen: a) Willett vermutet, dass Brecht bei seiner Moskaureise 1935 O. Brik getroffen hat (dem Brecht bereits 1932 begegnet ist, cf. W. Hecht, *Brecht-Chronik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1997), S. 327; cf. auch BFA Vol. 26, S. 297); b) weiter gibt er an, dass bei der Diskussion nach der Vorstellung von Mei-Lan-Fang 1935 der Bezug zu Schklovskij und seiner Theorie hergestellt wurde (dies ist jedoch nicht zu bestätigen, cf. Anmerkung 20).

- 11 Für weitere bibliographische Hinweise cf. J. Knopf, „Verfremdungen“ in *Verfremdung in der Literatur* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984), S. 381, Anmerkung 12.
- 12 Knopf, *Die Dramaturgie Brechts. Theater als Mittel der Veränderung* (Berlin: Henschelverlag, 1968); ich beziehe mich an dieser Stelle auf ein Kapitel, das sodann in *Verfremdung in der Literatur* (1984) aufgeführt wurde, n. 14, S. 316.
- 13 Ibidem.
- 14 Renate Lachmann, „Die ‘Verfremdung’ und das ‘Neue sehen’ bei Viktor Sklovskij“ (1970), jetzt in *Verfremdung und Literatur* (1984).
- 15 Bernhard Reich, *Im Wettlauf mit der Zeit* (Berlin: Henschelverlag, 1970), S. 371 f.
- 16 J. Willett, *Brecht in Context* (London/New York: Methuen, 1984), S. 219.
- 17 Werner Hecht, *Brecht-Chronik*, S. 439. Cf. auch die Anmerkungen zur Schrift von Brecht „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“ in BFA Bd. 22, Teil 2, S. 934.
- 18 In *Iskusstvo kino* Nr. 1, S. 132-139.
- 19 „Dokumente: lebendige Impulse für die Kunst“ in: *Balagan* Heft 2/96, Vol. 2. Cf. auch die Anmerkungen des Herausgebers und Übersetzers Lars Kleberg, „The Story of a Stenogramme“ *ibid.*
- 20 Im Licht dieser kritischen Ausführungen handelt es sich bei der rekonstruierten Geschichte von Andrea Christoph Schmidt nicht um eine korrekte Darlegung der Tatsachen. In ihrer Dokumentation *Brecht und Moskau* (1998) werden Bilder eines gedeckten Tisches zur Teestunde gezeigt, wobei eine Hintergrundstimme berichtet: Im Jahr 1932, während seines ersten Moskaubesuches zu Gast bei Osip und Lili Brik, „hörte Brecht eine der zentralen Wörter des Formalismus, ‚Ostranenije‘ : ‚Verfremdung.‘“ Angenommen, dass Brecht auf dem Weg zu den Briks von Tret’jakov begleitet wurde (cf. Anmerkung 9) und mit ihnen einen Nachmittag verbrachte, bestätigen jedoch seine autobiographischen Anmerkungen nicht die Richtigkeit von Schmidts Darlegung. Darüber hinaus sei angemerkt: Warum sollte Brecht erst 1936 einen derart bedeutenden Terminus gebrauchen, der zum Schlüsselbegriff seiner Ästhetik wurde?
- 21 Cf. Victor Schklovskij, *O Majakovskom* (Moskau, 1940), insbes. das Kapitel „Opozjaz“; cf. auch V. Erlich, *Russian Formalism, History-Doctrine* (1955) (dt. Übersetzung: *Russischer Formalismus* (Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1987), insbes. das Kapitel „Die Entstehung der formalistischen Schule.“ Was den provokativen Charakter dieser Neuerungsversuche angeht, sei an den Titel des Aufsatzes von Majakovskij, Chlebnikov, Krucenych und Burljuk erinnert, der zum Motto unter den Futuristen wurde: „Eine Ohrfeige dem zeitgenössischen Geschmack“ (*Poscëcina obscëstvennomu vkusu* im gleichnamigen Almanach [Moskau, 1913]).
- 22 „Das Wort als solches“ (*Slòvo kak takovòe*, von Krucenych und Chlebnikov, als Heft 1913 veröffentlicht), „Der Buchstabe als solcher“ (*Bukva kak takovàja*, 1913 von Chlebnikov und Krucenych, dann in *Neizdannij Chlebnikov* Nr. 18 (Moskau, 1930), „Die Erklärung des Wortes als solches“ (*Deklaràcija slòva, kak takovògo*, von Krucenych als gleichnamiges Heft 1913 veröffentlicht), „Die Befreiung des Wortes“ (*Osvobodzenie slòva* von Livsic in *Dòchlaja lunà* (Moskau, 1913). Die Schriften sind ins Italienische übersetzt und zusammengefasst worden von Giorgio Kraiski in: *Le poetiche russe del 1900* (Bari: Laterza, 1968). In den einzelnen Schriften decken sich die Ideen nicht ohne weiteres, sie drücken jedoch gemeinsam eine grundsätzliche Ablehnung der Werte des Symbolismus und der akademischen, psychologisierenden Literaturkritik aus.
- 23 Cf. die ausführlichen Beiträge zum Futurismus u. a. von Vladimir Markov, *Russian Futurism: a History* (Berkley-Los Angeles, 1968) und G. Kraiski (1968). Zum

Formalismus siehe v. a. V. Erlich (1955); I. Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia* (Roma: Editori riuniti, 1968); A. Hasen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978); T. Todorov, *Théorie de la littérature* (Paris: Seuil, 1965); ital. Übersetzung: Tzvetan Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (Turin: Einaudi, 1966).

24 Boris Ejchenbaum, *Teorija «formal'nogo metoda»* (1927); ital. Übersetzung: *La teoria del «metodo formale»* in Todorov (1966).

25 V. Erlich, *Russischer Formalismus* (1987) S.134.

26 Cf. *Marxismus und Formalismus, Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse*, hg. von Hans Günther (München: Carl Hanser Verlag, 1973).

27 Cf. die Ausführungen von Ejchenbaum und Bucharin, die zunächst 1924 in der Reihe *Presse und Revolution* und dann in *Marxismus und Formalismus* (1973) veröffentlicht wurden.

28 Cf. die Darlegungen in *Marxismus und Formalismus* (1973).

29 Cf. M. Hoover (1973) und A. Lacis, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator* (München: Rogner und Bernhard 1971).

30 Cf. V. Schklovskij, *Chod Konja* (Berlin-Moskau, 1923), S. 39, zitiert bei V. Erlich, *Russischer Formalismus* (1987), S. 131.

31 Cf. V. Schklovskij, *Tret'ja fabrika* (Moskau, 1926), zitiert bei V. Erlich, *Russischer Formalismus* (1987), S. 133.

32 V. Schklovskij, *Material i stil' v Romane L'va Tolstogo Vonia i mir* (Moskau, 1928) zitiert in: V. Erlich, *Russischer Formalismus* (1987), S. 136.

33 V. Schklovskij, *Literaturnaja gazeta* 27.1 (1930), zitiert bei V. Erlich, *Russischer Formalismus* (1987), S. 154.

34 „Besonders wir, die ex-Anhänger der *Lef*, haben etwas konstruiert, das sich als nicht konstruktiv erwies. Wir haben die unermessliche Menschlichkeit der Revolution unterschätzt, jedoch nun können wir das Problem der Menschlichkeit, eines neuen Humanismus lösen, der Teil der Struktur dieser Epoche ist.“ *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al primo congresso degli scrittori sovietici*, hg. von G. Kraiski (Bari, Laterza, 1967). [Übersetzung vom Verfasser.]

35 Cf. Paolo Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo* (Bari: Laterza, 1970); K. Völker, „Brecht et Lukács. Analyse d'une divergence d'opinions,“ in *Travail théâtral* 3 (1971); „The Soviet Union and Brecht: the exile choice,“ in: *Brecht heute. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft* Vol. 2 (Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1972); John Fuegi, „Brechts Beziehungen zu den russischen Formalisten während der Exilzeit“ in *Theater im Exil. Ein Symposium der Akademie der Künste* (Berlin: Akademie der Künste, 1979).

36 „Bert Brecht“ (1934), jetzt in Fritz Mierau (1976); cf. Anmerkung 8.

37 S. Tret'jakov, *Dal futurismo al realismo socialista*, hg. von Henri Deluy (Milano: Gabriele Mazzotta, 1979), S. 220 [Übersetzung und Hervorhebung vom Verfasser.], vergleiche den deutschen Originaltext in F. Mierau (1976).

38 Lachmann (1970) S. 341.

39 Alle folgenden Zitate sind der deutschen Übersetzung „Kunst als Kunstgriff“ von Gisela Drohla in Knopf, *Verfremdung und Literatur* (1984) entnommen.

40 Ibid., S. 72.

41 Ibid., S. 73.

- 42 Ibid., S. 76. Ich habe mich an dieser Stelle für den russischen Originalbegriff „ostranenije“ entschieden, da das von Drohla gebrauchte Wort „Verfremdung“ in diesem Kontext irreführend wäre.
- 43 Ibid., S. 77.
- 44 Ibid., S. 81.
- 45 Die rhetorischen und aristotelischen Wurzeln der *ostranenije* sind von Schklovskij in den 60er Jahren mehrfach aufgeführt worden. Hierzu cf. Knopf, *Verfremdung in der Literatur* (1984), insbes. die Einleitung von Helmers sowie die Aufsätze von Lausberg und Hansen-Löve.
- 46 Ibid., S. 82.
- 47 Ibidem.
- 48 Ibid., S. 85.
- 49 Schklovskij hat seit Beginn der 60er Jahre seine erste Theorie in fast allen Beiträgen (Interviews, Aufsätze) neu überdacht, kritisiert und verändert. Besonders interessant erweisen sich jene Schriften, in denen er sich vor dem Hintergrund seiner Überlegungen positiv auf Brecht bezieht. Cf. (neben dem Beitrag von Lachmann) *Zili-byli*, 1968; ital. Übersetzung: *C'era una volta* (Milano, Il saggiaatore, 1994, insbes. Absatz 2, Teil II „L'Opojaz dopo la rivoluzione di ottobre“; *Tetivà, O neschodstve schodnogo* (Moskau 1970), ital. Übersetzung: *Simile e dissimile. Saggi di poetica* (Mursia, 1982), insbes. der Absatz „Il contenuto“ Kap. VII.
- 50 Pavel Medvedev, *Formal'nyj metod v literaturovedenii* (Leningrad, 1928), ital. Übersetzung: *Il metodo formale nelle scienze delle letterature. Introduzione nella poetica sociologica* (Bari: Dedalo, 1978), cf. insbes. Teil II, Kap. II, Absätze IV und VII); V. Schklovskij, *Zili-Byli* (1968, insbes. Teil I, Absatz 2; V. Erlich, *Russischer Formalismus* (1987), S. 196; *Marxismus und Formalismus* (1973).
- 51 P. Medvedev (1928), insbes. Teil II, Kap. II und IV, Teil III, Kap. 1, Absatz VIII; Teil III, Kap. II, Absatz 1; V. Schklovskij, *Testimone di un'epoca, conversazione con Serena Vitale* (Roma: Editori riuniti, 1979), S. 51-52; Pietro Montani, „L'ideologia che nasce dalla forma. Il montaggio delle attrazioni“ in *I formalisti, Ejzenstejn inedito*, a cura di P. Montani, Auszug aus der monographischen Studie von *Bianco e Nero* Heft 7/8, 1971; Enzo Roggi, *Le autoblindate del formalismo, conversazione con V. Sklovskij tra memoria e teoria* (Palermo: Sallierio, 2006), S. 40-41.
- 52 V. Schklovskij, *Una teoria della prosa* (Bari, 1976), S. 179. [Dt. Übersetzung v. V.; Originaltitel: *O Teorii prozy*.] Cf. auch das Kapitel über *Tristram Shandy*, das mit der bezeichnenden Proportion beginnt: *Tristram Shandy*: konventioneller Roman = traditionelles Epos : zaum'-Dichtung. Im Verlauf seiner Darlegung vertritt Schklovskij die These, dass der Inhalt des Buches von Sterne sich aus der Entwicklung der Form ergibt, und erhebt schließlich provokatorisch dieses anomale Buch zum typischen Roman der Weltliteratur.
- 53 Roman Jakobson, „Verso una scienza dell'arte poetica,“ in: T. Todorov, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1966); Montani (1971); cf. der Aufsatz von Kurt Konrad in: *Marxismus und Formalismus* (1973); S. Mitchell, „From Sklovskij to Brecht: Some Preliminary Remarks towards a History of the Politicisation of Russian Formalism,“ *Screen* 15.2 (Summer 1974): S. 81 und 96; V. Erlich, *Russischer Formalismus* (1987), S. 199-200.
- 54 Lachmann (1971) S. 329 ff.; Montani (1971); S. Mitchell (1974) S. 74; B. Brewster, „From Sklovskij to Brecht: a Reply,“ *Screen* 15.2 (Summer 1974): S. 89 und 94.
- 55 Schklovskij (1976).
- 56 Jurij M. Lotman, *Lektionen zur strukturalen Poetik* zitiert bei Lachmann (1970)

S. 333; Umberto Eco, „Lezione e contraddizione della semiotica sovietica,” in ders. *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico* (Milano: Bompiani, 1969).

57 Die folgenden Ausführungen gründen sich teilweise auf die Beiträge von S. Mitchell (1974); B. Brewster (1974); R. Lachmann (1970); H. Helmers, „Einleitung,” *Verfremdung und Literatur* (1984).

58 Unter den wichtigsten sind zu nennen: „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt“ (1940), „Kleines Organon für das Theater“ (1948), „Die Dialektik auf dem Theater“ (1951-1956), BFA, Bd. 22 Teil 2, und Bd. 23.

59 Brecht, „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“ (1936), BFA, Bd. 22, Teil 1.

60 Zitiert bei K. Rüllicker-Weiler (1968), S. 308, [Hervorhebung vom Verfasser].

61 Cf. M. Hoover (1973), S. 43.

62 B. Brecht, „Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt,” BFA, Bd. 22, Teil 2, S. 212.

63 Cf. die Absätze 33-42, insbes. Absatz 43 der Ausführungen von „Kleines Organon.“

64 Medvedev (1928), Teil III, Kap. II, Absatz 11. [Übersetzung vom Verfasser] Es wäre sehr opportun und interessant, eine genaue vergleichende Studie über die semiotische Konzeption der Schule Bachtins und jener, die das Modell der Brechtschen Ästhetik vorschreibt, durchzuführen (auch Medvedev war u. a. durch die Ästhetik Zdanovs gezwungen, grundlegende Aspekte seines Buches in der zweiten Ausgabe von 1934 zu überdenken, und Bachtin sollte seine Arbeit für lange Zeit nur unbemerkt weiterführen).

65 BFA, Bd. 21-25.

66 R. Barthes, „Réponses,” *Tel Quel* (1971): 47. Zur Vertiefung des Diskurses von Barthes über Brecht cf. ders., „Commentaire,” in: Brecht, *Mère Courage et ses enfant* (avec photos de Pic) (Paris: L'Arche, 1960) ; ders., *Essais critiques* (Paris : Seuil, 1964); ders. „Brecht et le discours, contribution à l'étude de la discoursivité,” *Le bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1984); ders., „Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin,” *Schriften zum Theater* (Berlin: Alexander Verlag, 2002). Alle genannten Schriften jetzt auch in Barthes, *Oeuvres complètes* (Paris: Seuil), 3 vols.

67 Barthes, „L'activité structuraliste“ (1964).

68 Cf. insbesondere Barthes, „Commentaire“ (1960). Schklovskij selbst versuchte in den 60er Jahren aus den Kritiken Lotmans und der brechtschen Literatur einen Nutzen zu ziehen. Er betonte die Dimension der konstitutiven Relation im Bereich der Kunst und ihrer Kunstgriffe. Cf. Lachmann (1970) und Schklovskij, *Tetivà, O neschodstve schodnogo* (1970).

69 „Unter Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein; es handelt sich nicht um unterstreichende oder erläuternde Handbewegungen, es handelt sich um Gesamthaltungen,” „Der gesellschaftliche Gestus ist der für die Gesellschaft relevante Gestus, der Gestus, der auf die gesellschaftlichen Zustände Schlüsse zulässt,” Brecht, „Über gestische Musik,” BFA, Bd. 22, Teil 1, S. 329; cf. auch R. Barthes, Diderot, Brecht, Eizenstein, in: *L'obvie et l'obtus* (Paris: Seuil, 1982).

Den "Gestus" verstehen: Fünf Thesen zu Brechts Realismuskonzeption

Die folgenden Thesen beabsichtigen eine kritische Rekonstruktion der Realismuskonzeption Bertolt Brechts. Dabei zielen sie insbesondere darauf ab, Brechts noch immer nur unpräzise verstandenen Begriff des "Gestus" zu klären. Der Begriff setzt die von Marx behauptete "Einheit von Theorie und Praxis" voraus, welche Brecht als das Fundament seines Werks betrachtete. Durch die Lektüre zentraler Aussagen Brechts zum Naturalismus, zum "chinesischen Theater," zur "Straßenszene" und zum "Gestus" selbst zeige ich, dass eine Klärung des Begriffs möglich wird, wenn Brechts Realismuskonzeption konsequent als eine epistemische verstanden wird, in welcher sich der Realismusgrad einer theatralen Darstellung nach ihrer Fähigkeit bemisst, zur Erkenntnis gesellschaftlicher Tatsachen beizutragen. Im Sinne einer solchen Analyse lässt sich nachvollziehen, in welcher Beziehung Brechts Theaterpraxis seiner eigenen Auffassung nach zur Praxis des revolutionären Marxismus stand.

These interlocking theses critically reconstruct Bertolt Brecht's conception of realism, with the goal of clarifying his concept of the "Gestus." The notion of the "Gestus" is often characterized in hazy and imprecise terms. I argue that it is premised upon Marx's conception of the "unity of theory and praxis," which Brecht believed to underpin his work as a whole. Analyzing Brecht's theoretical writings on Naturalism, "Chinese Theatre," the "Street Scene" and the "Gestus" itself, I argue that an adequate understanding of Brecht's conception of realism—one that I call epistemic realism, and in which the criterion for the accuracy of any theatrical representation is its capacity to give rise to knowledge of social facts—may well resolve the difficulty presented by Brecht's "Gestus," and in this manner illuminate the relation Brecht believed to obtain between his theatrical practice and the praxis of revolutionary Marxism.

Towards an Understanding of “Gestus”: Five Theses on Brecht’s Conception of Realism

Florian N. T. Becker

I: Brecht, Naturalism, and “Chinese Theater”

Marx’s theory of history and society gave Brecht’s theatrical method its primary end—changing the function of the existing institutional structures within which theater was produced and received, in such a way that they would contribute to the struggle of the historically ascending class. At the same time, Marx’s theory supplied the method’s ultimate criterion of success. For this reason, the theory also grounds the criteria and standards for assessing individual theatrical representations. Brecht saw that, for reasons intrinsic to Marx’s theory, these criteria and standards had to be conceived as criteria and standards for the representations’ *accuracy* or *realism*.¹ He also saw that the accuracy or realism of any given theatrical representation had to be conceived as a matter of its *epistemic* potential: A representation is realistic to the extent that it assists the individuals who produce and receive it in their attempts to gain knowledge about the world around them and their place within it. The theater was supposed to serve its primary and concretely social or political purpose—the revolutionary transformation of economic relations—*by means of* this epistemic potential. An accurate account of the shape of Brecht’s method should insist on the analytical distinction between these two levels, particularly since maintaining this distinction is necessary to open up the possibility of using parts of Brecht’s method for purposes other than his own, as many important post-Brechtian playwrights and theater practitioners have done.

To understand Brecht’s conception of epistemic realism, and the manner in and extent to which it depends on Marx’s theory of history, one must first turn to the historical form of theatrical representation that was the principal target of his criticism: Naturalism.

According to Brecht’s characterization, nineteenth- and twentieth-century theatrical Naturalism was based on the idea that theater practitioners should strive for the greatest possible degree of perceptual similarity between theatrical representations and the kind of real-life situations they are to represent. As Brecht’s “philosopher” in the “Messingkauf” dialogues puts it, the “copies of the elements” that make up the “location” or “setting” of such a situation have to be “optically accurate (and also acoustically accurate) and complete.”² With reference to the early Stanislavski, Brecht writes: “Das Verhalten der Schauspieler auf der Bühne soll sich in nichts, nicht im kleinsten Detail, von dem Verhalten der Menschen im wirklichen Leben unterscheiden.”³ The theatrical actor’s action should look and sound as similar as possible to what the represented action would look and sound like, if performed by an actual person of the relevant kind. The idea is clearest in the rare case in which an actor’s action represents a particular action that some individual actually performed at some point in the past. In this

Gestus-Musik-Text/Gestus-Music-Text

Friedemann Weidauer, ed., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 33 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2008)

case, Naturalism would demand that the performer's action have a maximal degree of perceptual similarity to that actual action (at least with regard to the features that are known to the participants in the theatrical event). In the vastly more common case in which the represented action is not a particular action, but one that satisfies a certain set of descriptions (such as "shooting a nineteenth-century French businessman"), the set of descriptions that is satisfied by the actor's action has to be consistent with what is known about the possible looks and sounds of the features that are mentioned in or implied by the original set of descriptions (which is usually given in and through the text of a drama).

The Naturalistic criterion of representational accuracy holds particular theoretical interest since it can be seen as an extreme version of the more localized demands for perceptual similarity that can be found in many historical forms and styles of theater. Nevertheless, Naturalism is only one of countless historical and possible forms of theater, and can claim no privileged relation to the concept of theatrical representation as such. One of the conventions that define theatrical Naturalism enjoins the audience to treat all (or nearly all) perceptible features of the actors' movements and their immediate environment as having *representational relevance*. Many non-naturalistic forms and styles of theater include conventions that *restrict* the range of features that the participants in the theatrical event are entitled to regard as having a bearing on what they are to take any given movement to represent. Brecht describes a form of theater that does so when writing about a performance by Méi Lánfāng's company that he witnessed in Moscow in May 1935:

Man weiß, daß das chinesische Theater eine Menge von Symbolen verwendet. Ein General trägt auf der Schulter etwa kleine Fähnchen, und zwar so viele, als er Regimente befiehlt. Armut wird dadurch angedeutet, daß auf den seidenen Gewändern unregelmäßige Stücke von anderer Farbe, aber ebenfalls aus Seide, aufgenäht sind, die Flecken bedeuten. Die Charaktere werden durch bestimmte Masken bezeichnet, also einfach durch Bemalung. Gewisse Gesten mit beiden Händen stellen das gewaltsame Öffnen einer Tür vor usw.⁴

According to Brecht's description, "the Chinese theater" not only places limits on which features of a given actual movement by the performer are representationally relevant, but also imposes constraints on what kinds of movement these relevant features can be taken to represent. Determinate conventions stipulate that every actual movement that is of some specific kind has to be taken by all participants in the theatrical event to represent a movement of some specific kind. Some such conventions stipulate that any performer's movement that has a certain feature *f* must represent a movement that has a certain other feature, *g*. An example of such a convention in the case of "Chinese theater" is the patched silk costume. Here, the com-

petent theatrical spectator must disregard the features with regard to which the costumes do not resemble the clothes that a poor person might typically wear—the fact that they are made of silk, for example—as representationally irrelevant. The costume functions as an iconic sign: it is both necessary and sufficient to indicate the poverty of a character, regardless of its actual similarity to what poor people might wear.

Brecht's description of "Chinese theater" underlines the historical and cultural peculiarity of the Naturalistic ideal, as well as its cost. It shows that, by limiting its elements through the establishment of criteria of representational relevance and by assigning determinate meanings to these elements, theatrical representation could achieve a degree of representational clarity and economy that was out of the Naturalistic theater's reach. This representational economy—the paucity and simplicity of the means necessary to achieve a particular representational end—could translate into concretely material and financial economy.⁵ If one had to choose a prop to represent a chair in representing a situation in a seventeenth-century Paduan palace, for example, the object used could bear a greater or lesser likeness to a chair as one might actually have found it in such a situation. Where the Naturalistic criterion of representational accuracy would point to using an original chair from the period or an exact replica of such a chair, other forms of theater may allow or even mandate the use of a simple cardboard box.

Critically important for the development of Brecht's own theatrical method is the insight that, whether one uses the original chair or the box, it will take an act of *interpretation* on the part of the audience for the object in question to be understood as a representation of a chair in a seventeenth-century Paduan palace. The Naturalistic ideal thus veils the theater's potential for representational economy by obscuring the fact that perceptual similarity or resemblance, no matter of what degree or completeness, is never a *sufficient* condition of representation. Moreover, a high degree of perceptual similarity is seldom, if ever, *necessary* to enable the spectators to make the interpretive leap of understanding one object to represent another. The theater can rely in this regard on the more general human capacity in which it is rooted: "Vieles können wir der Phantasie überlassen. Für ein Kind ist ein Holzschrein, mit einem Lumpen umwickelt, der schönste Säugling. Sein Holzschrein im Arm, genießt es alle Muttergefühle."⁶

II: Epistemic Realism

Brecht's short essay "Die Straßenszene: Grundmodell einer Szene des epischen Theaters" contains what is perhaps the clearest outline of the foundations of his conception of representational realism or accuracy.⁷ According to the conception, a representation's realism resides in its epistemic potential. If a representation is realistic about something to the extent that it allows or helps the spectator to arrive at knowledge about that thing, then any assessment of a given representation's realism must be relative to a specific *epistemic interest*.⁸ Furthermore, it is a central premise of Brecht's conception of realism that all theatrical representations are shaped by the "views,"

"intentions," and evaluative assumptions of those who make them (whether these producers are conscious of this fact or not), and that all such "views" and "intentions" include certain epistemic interests and exclude other such interests.⁹ If a group of individuals intends to produce a realistic theatrical representation, it therefore has to define as clearly as possible the epistemic interests it is pursuing. In order to allow its *audience* to assess the degree of realism of the resulting representation, moreover, the group has to render the epistemic interests it is pursuing as *explicit* as possible to this audience in that representation. The representers' epistemic interests codetermine and constrain not only what situations or happenings are chosen for representation but also what *features*, aspects or elements of these situations or happenings are represented. Brecht's "Straßenszene" shows that this is the case even when a representation represents a particular event that happened in the recent past and whose duration and location is clearly delimited.

In order to demonstrate *how* epistemic interests codetermine and constrain representations, Brecht imagines a representation whose exclusive and explicit purpose or end is to satisfy a clearly defined epistemic interest:

[D]er Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn "anders sehen"—die Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können.¹⁰

The point of the witness's representation or "demonstration" is to help explain a particular event—the car accident—and, more specifically, a particular condition that resulted from the event—the pedestrian's injury.¹¹ The witness's epistemic interest is hence simply to answer the question: What events and conditions contributed to bringing about the injury? If his epistemic interest is motivated in turn by the desire to come to an assignment of causal responsibility for the injury, he will be particularly interested in answering the narrower question: What actions or involuntary movements contributed to bringing about the injury? The epistemic interest whose satisfaction is the primary purpose of the representation may in turn serve a practical interest that has a broader role in individual or social life,¹² such as the assignment of ethical or legal responsibility for the accident or injury.¹³ Whether it is motivated by any further (practical) purposes or not, the witness's epistemic interest will guide what features or aspects of the chain of events that preceded or attended the pedestrian's injury he should aim to represent. In order to give the clearest possible answer to the question he wishes to answer, the witness or "demonstrator" should limit himself to representing *only those* features or aspects that may have played a part in the injury's causation. The representation's primary purpose thus sets

up criteria of representational relevance: "Der Zweck seiner Demonstration bestimmt, welchen Vollständigkeitsgrad er seiner Nachahmung verleiht. Unser Demonstrant braucht nicht alles, sondern nur einiges von dem Verhalten seiner Personen zu imitieren, ebensoviel, daß man ein Bild bekommen kann."¹⁴

Brecht's demonstrator or actor, in other words, does not aim to represent all the movements of a particular individual in the situation he witnessed, nor does he aim to achieve the greatest possible degree of perceptual similarity between his own movements and the movements they represent. Instead, he will aim to *single out* particular features or "details" of the situation or the individuals involved in it:

Die Stimme des Überfahrenen, um ein Detail herauszugreifen, mag zunächst keine Rolle gespielt haben beim Unfall. Eine Meinungsverschiedenheit unter den Augenzeugen darüber, ob ein Ausruf, den man hörte ("Obacht"), vom Verunglückten oder von einem andern Passanten herrührte, kann unsern Demonstranten dazu veranlassen, die Stimme zu imitieren.¹⁵

The reason for "singling out" a particular "detail" for representation comes out of the demonstrator's epistemic interest: He is trying to establish whether the feature played a causal role in bringing about the condition under investigation or, if it is known that it did, to establish as clearly as he can what that role was.¹⁶

Theater as a practice of representation allows for this possibility. Any actual movement that is to be theatrically represented can be described in countless different ways.¹⁷ Only some of these possible descriptions characterize the movement in terms of its perceptual features—its "look," "sound" or "feel"—whereas others may describe it in terms of its consequences, its causes, or its conformity to certain regularities. Any movement that *represents* the actual movement in question will also satisfy a principally unlimited number of descriptions. The theatrical representation of an actual movement in principle therefore always poses the question *which* of its countless features the representing movement should be taken to represent.¹⁸

The conventions of Naturalism constitute only one possible and historically particular answer to this question: The participants are entitled in principle to take *any* perceptible feature of the representing movement to represent a perceptible feature of the movement that it represents, and if a participant knows that there is a perceptual divergence between the two movements, he is entitled to count this difference as a representational *shortcoming* of the representing movement. The audience in Brecht's "Straßenszene" does not work on these assumptions. This fact allows the demonstrator to single out for representation a particular movement from the sequence of events that led to the accident, and a particular set

of descriptions of this movement. In order to do so, the demonstrator or actor must be able to indicate (“zeigen” or “deuten”) which features of his own movement are to be taken to represent something and which are not, and which features of the represented movement these representationally relevant features are to represent.

Brecht developed and adapted a large number of techniques for accomplishing such ostensive acts.¹⁹ The actor may, for instance, draw attention to one of the movements in the sequence he is representing by showing it “in slow motion,” that is to say by representing it with a movement that takes up a longer period of time than the represented movement did. In doing so, the actor *estranges* the movement he represents: “Indem der Demonstrant nunmehr auf seine Bewegung genau achtet, sie vorsichtig, wahrscheinlich verlangsamt, vollzieht, erzielt er den V-Effekt; das heißt, er verfremdet den kleinen Teilvorgang, hebt ihn in seiner Wichtigkeit hervor, macht ihn merkwürdig.”²⁰ Once the actor has singled out and represented a particular movement from the sequence, he may proceed to represent an *alternative* movement—a kind of movement that the represented character could have performed instead of the movement he did perform. The actor may thereby prompt the audience to consider whether this counterfactual movement might have changed the sequence of events leading up to the accident and to the character’s injury in a way that would have prevented the accident, the injury, or both. He may, in other words, induce his audience to form and consider a causal hypothesis about the injury’s genesis.²¹ In order to draw attention to or give necessary information about a particular movement or feature, the actor may even “step out of character” and address his audience: “Angenommen, er ist nicht imstande, eine so schnelle Bewegung aufzuführen, wie der Verunglückte, den er nachahmt, so braucht er nur erläutern zu sagen: der bewegt sich dreimal so schnell, und seine Demonstration ist nicht wesentlich geschädigt oder entwertet.”²²

The rule that the epistemic interest that motivates a representation sets up relevance criteria for what should be represented in it has consequences for all elements of stagecraft, including the choice and design of costumes, sets, props, and make-up.²³ An aspect of a represented individual’s external appearance, for example, has “significance” (“Bedeutung”) and should be represented only if it is known or suspected to have played a role in the sequence of events that led to the condition that is being investigated, or in the process of establishing the truth about that sequence: “Der Schnurrbart des Chauffeurs in der *Straßenszene* mag eine bestimmte Bedeutung haben. Er kann die Zeugenaussage der als möglich angenommenen Begleiterin beeinflussen haben.”²⁴

Brecht’s “*Straßenszene*” thus reveals the true significance for his method of the representational economy he encountered in the “Chinese Theater.” The fact that using cardboard boxes instead of expensive replicas of seventeenth-century chairs renders theatrical practice more mobile and less dependent on financial or other material resources is not the only advantage of such economy. Rather, the elasticity of theatrical representation of which the conventions of “Chinese theater” make use—the fact that understanding

one individual, movement, or thing as a representation of another does not depend on any close perceptual similarity between them—is a precondition of the kind of investigation Brecht describes in “Die Straßenszene.” The preoccupation of the Naturalistic theater with “copying” the perceptual appearance of ordinary life in all its aspects, by contrast, prevents Naturalism from taking advantage of the epistemic potential contained in the practice of theater. Only by limiting itself can the theater come to serve as an instrument for investigating any specific epistemic interest.

III: Explaining Social Facts

The epistemic interest that Brecht intended his theatrical method to serve requires the causal explanation of individual actions or general “ways of acting”: “Die Ursachenreihen menschlicher Handlungsweisen sollen...weiter verfolgbar sein, als durch andere ältere Spielweisen.”²⁵ The interest regards these actions and ways of acting as located in and conditioned by a wide causal field. To understand an action is to grasp certain of its causes and effects within a larger social environment—one that has become increasingly complex.²⁶

Wir alle haben sehr unklare Vorstellungen davon, wie unsere Handlungen sich auswirken, ja, wir wissen nur selten, warum wir sie unternehmen... Unsere Abhängigkeit auf allen Seiten in allen Entscheidungen ist uns nur dumpf fühlbar. Irgendwie hängt alles zusammen, fühlen wir, aber wie, wissen wir nicht. So erfährt die Menge den Brotpreis, die Kriegserklärung, den Mangel an Arbeit wie Naturereignisse, Erdbeben oder Überschwemmungen.²⁷

There is an important difference between the kind of event and condition that is to be explained here—“the bread price, the declaration of war, unemployment”—and the event and condition that were to be explained in the “street scene.” This difference is not grounded in the fact that the traffic accident and the resulting injury were easily localizable in time and space and that they could therefore be perceived by an observer at a single time and place. Rather, the difference is that it was possible to give an adequate description and causal explanation of the traffic accident which logically presupposed little more than a fundamental conception, shared between all adult human beings, of an external world in which “medium-sized”²⁸ objects move and causally interact in space and time, along with some similarly rudimentary concepts involving human agency.

No such description or explanation can be adequate for the distinctive kind of event and condition toward which Brecht’s three examples point. The descriptions “the bread price, the declaration of war, unemployment” have in common that each conceptually implies the existence of certain economic *structures* or other social *institutions*. In order to describe or explain events or conditions that fall under this type

of description as events that can happen or conditions that can obtain only where such structures exist, one has to rely on some conception of such structures.²⁹

This common feature of Brecht's three examples rests upon—but is not reducible to—the more basic fact that they essentially involve human action. This last fact is sufficient to differentiate them from the “natural events, earthquakes and floods” with which Brecht contrasts them in the passage.³⁰ Natural events are distinguished both from the events and conditions represented in the “street scene” and from social-institutional ones such as the bread price or unemployment by the fact that their correct description or explanation does not imply a conception of action. The point of drawing the contrast between these two kinds of condition or event is clear enough. Conditions such as the price of bread or unemployment have profound effects on the lives and well-being of countless human beings who either played no role at all in bringing them about, or who did not intend to contribute with any of their actions to bringing them about. Once an individual has become a victim of the condition in question, it is not in her power to change it. In this regard she experiences the condition in much the same way she might experience an earthquake or a flood—as an unchangeable “fate” that has to be endured.³¹ While this mode of experience does not necessarily involve a cognitive mistake, it also does not include an awareness of the fact that the condition in question itself consists of no more and no less than “bunches of human relations” (“Verklumpungen menschlicher Beziehungen”) or “a network of ways of acting between human beings” (“ein Geflecht von Verhaltensarten zwischen Mensch und Mensch”), i.e. in a concatenation of human actions and of the institutional structures to which such actions give rise over time.³²

Brecht's principal objection to theatrical Naturalism is that it was incapable of contributing to creating an awareness of this fact. While the early Hauptmann and other Naturalists “acknowledged the influence of the environment on human beings,”³³ their representations were limited by the Naturalistic criterion of accuracy to “photographing” the environment's perceptible “effects” on the individual characters and actions they represented.³⁴ Even the most perceptually accurate representation of such “effects” is unlikely to reveal whether they in turn are caused by natural or human-made conditions. Generally, a Naturalistic representation can only represent the difference between the two types of conditions to the extent that the characters themselves are aware of them and correctly articulate them to one another.³⁵ For Brecht, theatrical Naturalism thus contributes to the persistence of “ideology” primarily because of its inability to draw attention to or challenge an existing and widespread tendency to assimilate human-made conditions to natural conditions.³⁶ Doing so is a central task of his own method:

Nur durch große Anstrengungen, nur vermittelt viel Kunst, können wir diese Verklumpungen menschlicher Beziehungen, welche für Menschen schicksalhafte

Bedeutung haben, auflösen, können wir “das Schicksal” klären in ein Geflecht von Verhaltensarten zwischen Mensch und Mensch.³⁷

It is worth noting that the difference between natural and human-made events or conditions has nothing to do with their level of complexity. In order to satisfy certain epistemic interests, the description and causal explanation of a natural event may need to be long and logically complex, and it may need to rely upon sophisticated scientific concepts or theories. In fact, it is central to Brecht’s view of the workings of economic and other social structures that they are not entirely unlike the events and conditions that natural science explains.³⁸ Like the latter, the social processes that constrain human actions and lie at the “source” of the “emotions and passions” that codetermine these actions can be explained by appeal to “regularities” or “laws”:

Der heutige Mensch weiß wenig über die Gesetzmäßigkeiten, die sein Leben beherrschen. Er reagiert als gesellschaftliches Wesen meist gefühlsmäßig, aber diese gefühlsmäßige Reaktion ist verschwommen, unscharf, ineffektiv. Die Quellen seiner Gefühle und Leidenschaften sind ebenso verschlammt und verunreinigt als die Quellen seiner Erkenntnisse.³⁹

These regularities or laws (“Gesetzmäßigkeiten”)—unlike those of Newtonian mechanics, though not, as Brecht points out, unlike those of the new quantum mechanics—cannot be expected to apply at the level of the individual elements in the system. They do not govern individual actions or individual agents, but apply strictly only to certain “classes” or “larger groups of human beings.”⁴⁰ The predictions that can be made on the basis of such causal regularities about individual actions or agents are thus always “statistical”:

Die *Kausalität*. Im Vergleich zu größeren Einheiten wie Klassen, wo wir schon eher, wenn wir uns vor Verallgemeinerungen hüten, Voraussagen machen können, sollten uns die Individuen nicht dazu verführen, eine andere Kausalität als die von den Physikern die statistische genannte zu erwarten... Erst gut eingefügt in große und in starker Bewegung befindliche Bewegungen gewinnt das Individuum einige Sicherheit und wird kalkulierbar.⁴¹

In order to be able to detect causal regularities in social processes one has to generate the concepts or categories that together sort individuals into the *right* kinds of group or “class,” that is to say: into those groups or “classes” about which true generalizations and reliable predictions can be made. Identifying the regularities and defining the concepts must therefore be logically interdependent parts of one and the same process of observa-

tion and cognition. The product of this process is a theory or “model” of social structures and their history. Brecht’s model, of course, was Marx’s theory of history.

IV: Towards an Understanding of “Gestus”

The cognitive interest that Brecht wants theatrical representations to satisfy demands the correct description and explanation of certain parts or aspects of a social system: “Gegenstand der Darstellung ist also ein Geflecht gesellschaftlicher Beziehungen zwischen Menschen.”⁴² This “network” is the ultimate “object of representation” for Brecht, in the sense that its actual nature or character serves as the *criterion* by which the accuracy or realism of the representation has to be assessed. A representation is realistic only if the represented events conform to the same causal laws that govern actual events.⁴³

The aim of explaining individual actions or “ways of acting” by reference to a system of social relations that is governed by “statistical” regularities poses the challenge to which Brecht’s notion of the “Gestus” was designed to provide the answer. Since the practice of theater represents bodily movements by means of bodily movements, it usually represents *individual* human beings and their actions. One can follow Brecht in saying that theater typically represents interactive situations between individuals—“fictional or reported happenings between human beings.”⁴⁴ In order to satisfy the posited cognitive interest, theatrical representations must hence somehow show the “network of social relations,” or some of its aspects, *in* individual movements and actions.

In “Die Straßenszene,” Brecht describes how the resources of theatrical representation could be used to single out individual features of the movements, actions, characters, or settings it represents. He must now show how they can be used to foreground such features of movements and actions that are strictly *relational*.

The passage in which Brecht characterizes most concisely what he intends the term “Gestus” to designate at the same time indicates the notion’s central place in his method:

Es ist der Zweck des V-Effekts, den allen Vorgängen unterliegenden gesellschaftlichen Gestus zu verfremden. Unter sozialem Gestus ist der mimische und gestische Ausdruck der gesellschaftlichen Beziehungen zu verstehen, in denen die Menschen einer bestimmten Epoche zueinander stehen.⁴⁵

Furthermore, writes Brecht, “a *Gestus* can be understood as a complex of gestures, facial expressions and (ordinarily) utterances.”⁴⁶ One and the same “Gestus” can be shared by many different individual movements, actions and speech acts, be they actual or fictional. This is to say that each “Gestus”

is a specific *kind* of action, designated and defined by a description or set of descriptions that can be satisfied by many different movements, actions or speech acts. In this sense “words can be replaced with other words, gestures with other gestures, without thereby changing the *Gestus*.”⁴⁷

But what kinds of description designate a “*Gestus*”? In other words, what kinds of features must a description ascribe to a movement or action in order for it to count as describing it as a “*Gestus*”? From the passage just cited one can glean that the descriptions that define a social “*Gestus*” must somehow express “the social relations in which the human beings of a certain epoch stand to one another.” Brecht’s own examples of such descriptions show the notion’s openness. All, however, are descriptions that mention, imply, or point to certain attitudes (“*Haltungen*”) of the agent, most importantly her attitudes toward other people.⁴⁸ These attitudes “determine” or “decisively influence” the agent’s bodily stance, tone of voice and facial expressions: “Den Bereich der *Haltungen*, welche die Figuren zueinander einnehmen, nennen wir den gestischen Bereich. Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen ‘*Gestus*’ bestimmt: die Figuren beschimpfen, komplimentieren, belehren einander usw.”⁴⁹ The verbs Brecht mentions here as examples of descriptions that designate a “*Gestus*” are illocutionary and perlocutionary descriptions.⁵⁰ As such, they necessarily imply an action’s desired or actual effect on another person (or on a group of other people). Illocutionary descriptions designate a complex interpersonal relation that includes the agent’s intention to have a certain effect on her addressee, as well as the addressee’s recognition of these intentions.⁵¹ Perlocutionary descriptions designate a simpler interpersonal structure, since they do not depend for their satisfaction on the addressee’s recognition of the agent’s intentions. Both types of descriptions, however, logically imply certain facts about the agent’s attitudes toward her addressee and, in the context of a particular utterance, often allow broader conclusions about these attitudes. The same can be said about the adverbs and adjectives which Brecht accepts as descriptions designating a “*Gestus*”: “höflich oder zornig, demütig oder verächtlich, zustimmend oder ablehnend, listig oder ohne Berechnung.”⁵²

All descriptions of an action or movement that designate a social “*Gestus*,” then, supply information about a positive or negative attitude (“*Haltung*”) on the part of the agent. Despite some of Brecht’s formulations, the attitude in question does not have to be directed at another human being (or group of human beings). While some attitudes that are not directed at human beings clearly do not qualify as a “gesellschaftlicher *Gestus*,” others do:

Nicht jeder *Gestus* ist ein gesellschaftlicher *Gestus*. Die Abwehrhaltung gegen eine Fliege ist zunächst noch kein gesellschaftlicher *Gestus*, die Abwehrhaltung gegen einen Hund kann einer sein, wenn z. B. durch ihn der Kampf, den ein schlechtgekleideter Mensch gegen Wachhunde zu führen hat, zum Ausdruck kommt.⁵³

A man's "defensive attitude" toward a dog can be described as a "gesellschaftlicher Gestus" even when the man is exclusively concerned with the threatening animal, and his attitude thus has no human beings among its intentional objects. Brecht hints that the man's movements can be so described whenever the dog belongs to or is controlled by a human being (or group of human beings) who stands in some salient "social relation" to him.⁵⁴ In order to describe the movements as a social "Gestus," a description would thus have to mention, imply or somehow point to some such social relation.

Considering this passage in relation to Brecht's definition of a "natural" event, one can say that it is only impossible to describe a man's "defensive attitude" toward a fly as a social "Gestus" when the nuisance or threat posed by the fly is entirely natural, in the sense that it cannot be traced to human agency. As Brecht's phrase "zunächst noch" may hint, there are circumstances in which a "defensive attitude" toward a fly can be described as a social "Gestus." One may think of a situation in which a man's attempts to get rid of a fly are motivated by a fear of contracting malaria, and in which the actions or inaction of certain institutions—governmental, international, or commercial—have contributed to the emergence of the danger of contraction or contribute to its persistence. In order to designate a defensive movement in this situation as a social "Gestus," its description would have to mention, imply, or point to at least one of the institutional factors in the situation's causal history. Crucially, however, it is not necessary that the person whose movement is described in this fashion be himself aware of any of these factors.⁵⁵

According to Brecht, even actions whose primary intention is to deal with or master an inanimate object can be described as a social "Gestus," under certain conditions: "Versuche, auf einer glatten Ebene nicht auszurutschen, ergeben erst dann einen gesellschaftlichen Gestus, wenn jemand durch ein Ausrutschen 'sein Gesicht verlöre', d.h. eine Geltungseinbuße erlitt." ⁵⁶ More generally, such actions can be described as a social "Gestus" whenever they have consequences for others or for the agent's standing in relation to others, and whenever they have significant causes in the actions of others or in the agent's perception of the actions or perceptions of others. Even movements that are performed in the absence of other human beings and intended under descriptions that neither mention nor imply other human beings can be described as a social "Gestus." This point is particularly important, since Brecht insists that any movement that constitutes *labor* ("Arbeit") can be described as a social "Gestus." Although much labor consists in movements that are immediately directed at the shaping, transformation, or manipulation of inanimate matter, all labor takes place within and is shaped by a social structure: "Der Arbeitsgestus ist zweifellos ein gesellschaftlicher Gestus, da die auf die Bewältigung der Natur gerichtete menschliche Tätigkeit eine Angelegenheit der Gesellschaft, eine Angelegenheit zwischen Menschen ist." ⁵⁷

Even Brecht's most detailed examples show that the descriptions that designate an action as a social "Gestus" need not provide a great deal

of information about the social relations in which the action is imbricated, and that they need not deploy any specific vocabulary:

Ein Mensch, der einen Fisch verkauft, zeigt unter anderem den Verkaufsgestus. Ein Mann, der sein Testament schreibt, eine Frau, die einen Mann anlockt, ein Polizist, der einen Mann prügelt, ein Mann, zehn Männer auszahrend, in all dem steckt sozialer Gestus. Ein Mann, seinen Gott anrufend, wird bei dieser Definition erst ein Gestus, wenn dies im Hinblick auf andere geschieht oder in einem Zusammenhang, wo eben Beziehungen von Menschen zu Menschen auftauchen.⁵⁸

The “Gestus” or description here of “selling something” (“Verkaufsgestus”) implies the existence of the institution of property and the practice of exchange, but does not specify the form which this general institution and practice take on a particular occasion or at a particular juncture in history: Is Brecht’s “human being who sells a fish” engaging in barter or in a money transaction?⁵⁹ Is he a fisherman selling his catch, did he herself buy the fish from a fisherman before selling it, or did he buy it from an intermediary? Is he selling the fish for his own subsistence or for profit accumulation? Is he an independent fishmonger or an employee of a seafood chain store? Similarly, the notion of “writing one’s will” implies little more than the existence of a legal structure that recognizes private property, an economic structure that allows for some accumulation of wealth, and a principle of inheritance.

In order to designate a social “Gestus,” a description of an actual or fictional action must correctly show, or at least point toward, the action’s position in the “network of social relations” in which it is situated. The textual evidence just cited demonstrates that this requirement does *not* imply for Brecht that the description must use the technical concepts with which Marx’s theory would categorize and describe the action in question. The description need not, for example, explicitly situate the action in relation to the productive forces, the relations of production, or the legal-institutional superstructure that characterize the particular mode of production within which it was performed. None of the descriptions which Brecht explicitly recognizes as designating a “Gestus” contains any terms that are exclusive to or even typical of Marx’s theory of history. At the very least, however, the requirement in question must entail that the description be *consistent* with the terms with which Marx’s theory would categorize and describe the action. Yet this cannot be quite enough. Given the aims of Brecht’s theatrical method as a whole, one can say that the theatrical representation of an action must lead the audience to conceive of the represented action in terms of a description or set of descriptions that *points them toward* conceiving the action in Marxian terms. If the spectators do so, the representation has succeeded in foregrounding the “Gestus” of the action.

V: Theory and Praxis, Truth and Action

The apparent laxness of this requirement is in fact explained by a core feature of Brecht's conception of realism, one that is in turn explained by a core feature of Marx's theory of history—namely, the so-called “unity of theory and praxis.” The aim of Brecht's theatrical method, after all, is not to endow the spectator with the theoretical and factual knowledge that would enable her to give a detailed Marxian description of every action she encounters—to turn her, *per impossibile*, into a perfect Marxian theorist. It is, rather, to endow her with sufficient conceptual resources and facts to allow her to arrive at an understanding of the “network of social relations” and her own position within it that will enable her to *act* in accordance with the interests that correspond to that position.

In the same essay in which Brecht says that it is the purpose (“Zweck”) of the “Verfremdungseffekt” to estrange the social “Gestus” of all represented actions, he also speaks of the “V-Effekt, der den *einzigsten* Zweck verfolgt, die Welt so zu zeigen, daß sie behandelbar wird.”⁶⁰ Unless one wishes to saddle Brecht with an explicit contradiction, one must conclude that he thought of these two “purposes” as equivalent at some deeper level of analysis: to foreground every action's “Gestus” is to show the world as “capable of being acted upon.” Brecht's “philosopher” elaborates on the latter idea: “Wir haben jene Nachbildungen der Wirklichkeit... zu verbessern versucht, indem wir sie so anlegten, daß derjenige, der sie gewahrt, instand gesetzt ist, die nachgebildete Wirklichkeit tätig zu beherrschen.”⁶¹ The realism or accuracy of all theatrical and artistic representation can be decided by an appeal to successful action. “The proof of the pudding is in the eating”⁶²: “Ein Realist ist, wer entgegen irreführenden Darstellungen die Realität zu Wort kommen läßt, d.h. Darstellungen gibt, welche als Grundlage erfolgreichen Handelns dienen können.”⁶³ Consequently, a representation is unrealistic if agents who take it as the “basis” of their actions tend to fail: “Die Kunst wird nicht unrealistisch, wenn sie die Proportionen ändert, sondern wenn sie diese so ändert, daß das Publikum, die Abbildungen praktisch für Einblicke und Impulse verwendend, in der Wirklichkeit scheitern würde.”⁶⁴

There is no reason to conclude from such passages that Brecht was under the sway of American Pragmatism, as some recent commentators have suggested.⁶⁵ Neither Brecht's reading of Francis Bacon nor his reception of Rudolf Carnap's and Oskar Neurath's logical empiricism in the 1930s provide any evidence that he regarded successful action as the *criterion* of truth in the natural sciences.⁶⁶ Brecht does not intend to propose successful action as the general and sole criterion by which to judge all truth claims, but as the criterion for his definition of the realism of artistic representations. Such a representation can be realistic in Brecht's sense without providing the truth about the “look” of the object it represents, in the same way in which a carmaker's “construction sketch” can be realistic by virtue of being capable of guiding the construction of a functioning car, rather than by providing “the truth about the car's external appearance.”⁶⁷ If it were possible to demonstrate empirically that an artistic representation tends to

lead those who participate in its production and reception to perform actions that would have to be judged by the relevant criterion to be incorrect, one would thereby have shown the representation to be unrealistic. Conversely, in order to back up a claim that a given representation is unrealistic, one would have to be able to offer considerations which support the empirical claim that the representation tends to lead to actions that are incorrect by the relevant criterion.

When understood in these terms, Brecht's insistence on action as the ultimate arbiter of representational realism can be fully explained by appeal to Marx's theory of history. The theory closely links the question of the truth of any theory or system of beliefs about social reality to "praxis."⁶⁸ To understand the nature of this claimed link and its consequences for Marx's view of the status of his own theory, it is helpful to differentiate between three distinct claims that Marx makes about beliefs and theories about social reality in general.⁶⁹ The first of these claims concerns the genesis of such beliefs, the second their function, and the third their truth.

Put in the most basic terms, Marx's *genetic* claim is that all beliefs or theories about social reality are human-made and therefore historical in origin. They are themselves a part of the total social reality they are about.⁷⁰ Moreover, such beliefs and theories are shaped by choices, evaluative assumptions, or exclusions that have their causal roots in "the material activities and interactions of human beings."⁷¹ Unless an evaluative belief or theory about social reality is simply idiosyncratic, it is therefore an "expression"—accurate or distorted—of interests that are shared by some actual group of human beings as a matter of contingent historical fact. For Marx, the historically decisive groups are of course the "classes" into which the economic structure of a given society divides its members. Accordingly, all historically consequential beliefs or theories about social reality express the shared interests of one or other such class.⁷² They arise from and are shaped by the daily lives of the members of the class—by the needs and desires which their "material activities" generate and by the constraints imposed upon them.⁷³

Marx's second, *functional* claim is built on the premises that the beliefs and theories about social reality that individuals or social groups hold guide their actions, and that the historically decisive interest of a class consists in winning or maintaining class rule. Accordingly, Marx's claim about the causal role of such beliefs or theories takes a slightly different form depending on whether the class that has produced them has already attained a dominant position vis-à-vis the other classes or whether it is in the process of attaining such a position. In the case of ruling classes, Marx's claim is that the beliefs and theories produced by the class in question tend to lead to actions on the part of those who hold them that causally contribute to the continued dominance of the class. If the criterion for whether or not an action is *correct* consists in whether or not it is in the historical interest of the class to which the agent belongs, these beliefs and theories therefore lead to correct actions on the part of those individuals who are in fact members of the ruling class.⁷⁴ In the case of historically ascendant

classes, Marx's functional claim is that the beliefs and theories produced by the class in question lead to actions that contribute to that class *becoming* dominant.⁷⁵ By the criterion just described, they thus lead to correct actions on the part of those individuals who are in fact members of the ascendant class.

Marx's *epistemic* claim, finally, is that the respective functions that the social beliefs and theories of historically ascending and ruling classes have had to satisfy have at the same time constituted a systematic source of distortion. In order to play their part in helping the class that produced them gain or maintain a dominant position, the beliefs or theories in question had to present the interests of that class as interests that were also shared by members of certain *other* classes.⁷⁶ In this context, Marx and Engels primarily concern themselves with the political and moral philosophies of the European Enlightenment, which present the class interests of the ascending bourgeoisie as universally human.⁷⁷

Marx's claim that his own theory and the evaluative judgments and concepts it contains are not themselves *ideological* rests on these three claims. Marx accepts that the genetic and functional claims just sketched hold true of his theory as well, but argues that there is no reason to conclude from this fact that the theory is not *true*. Like other historically consequential theories of social reality, Marx's theory arises from the contingent interests of a particular class, expresses these interests, and serves these interests.⁷⁸ Unlike them, it can acknowledge that this is the case and expressly conceive itself, in Engels's phrase, as the "theoretical expression of the proletarian movement."⁷⁹ The theory can afford to be self-reflexive or dialectical in this manner, because it does not need to hide or suppress its own genesis or function in order to gain the support of any of the members of the class whose interests its adoption does *not* serve. Since the proletariat has become increasingly superior in numbers and in strength to its adversary, its "theoretical expression" does not have to represent itself as disinterested, neutral or independent from any particular political aims. Instead, it can be open about being a means to a practical end. As a "weapon" in the proletariat's struggle, the theory is itself a part of the class's "praxis."⁸⁰ Its elaboration, dissemination, and reflexive application all serve the practical purpose of bringing about a successful proletarian revolution.⁸¹

Marx's view that his theory's lack of impartiality or objectivity in this sense does not undermine its claim to being true cannot, of course, be reduced to the claim that it has no practical and systematic need to distort its objects. Although Marx nowhere denies that there are propositions about social reality—empirically verifiable generalizations about the functioning of capitalist economic structures, say—on whose truth or falsity epistemic subjects can agree *irrespective* of their class interest and other evaluative commitments, he clearly rejects as illusory the idea that there could be an adequate theory of social reality that would be free of propositions that are intrinsically evaluative and dependent on particular class interests.⁸² Marx' theory therefore has to contain a rationale for the claim that the evaluative propositions it encompasses are to count as true, rather than simply as good

for or adequate to the interest of the proletariat. I take it that this rationale must be premised on the thought that there will and can be no point of view or theory that is epistemically superior or equivalent to the point of view or theory of the proletariat, from which the interests and evaluations of the proletariat could be criticized as inadequate or bad, and that there is therefore no possible criterion by which they could be judged to be *false*. The epistemic superiority of the standpoint of the proletariat *consists* for Marx in the fact that there will not and cannot be an historically more “advanced” standpoint, and this idea evidently depends on his conception of history as progress—as the dialectical elimination of tensions or “contradictions” that culminates in an end state that does not contain any such “contradictions” and must therefore be regarded as “better” than any state that does. While one may doubt that any consideration to this effect would in fact be *sufficient* to warrant the ascription of truth to statements that express proletarian evaluations, some such consideration is certainly *necessary* to do so. It is an obvious truth that Marx’s theory can only be known to be true when its central prediction is actualized, that is to say, when the proletarian revolution has abolished the capitalist mode of production. Less obviously, it is also the case that the validity of one criterion that has to be satisfied in order for the theory’s truth to be confirmed is only established (and can only be established) when the revolution has taken place.⁸³ In any case, Marx’s theory establishes an essential link between truth and action. The theory’s truth *depends* upon the successful historical action of the proletariat, in the sense that the revolution provides a necessary criterion of both the truth of the theory and the success of the proletariat’s action as a class.

Brecht’s concept of “Gestus” is based on the attempt to apply this theoretical and practical criterion not only to Marx’s theory as a whole but also to the kinds of description or representation that can be given of *individual* actions or interactive situations. Just as an action is “good” or “successful” to the extent that it produces results that are consistent with or beneficial for the interest of the proletariat, that is to say, to the extent that it contributes to the likelihood of a successful revolution, so a kind of description or representation that can be given of individual actions or interactive situations is “good” or “realistic” to the extent that the actions that are performed on the basis (“Grundlage”) of descriptions or representations that fall under the kind can be relied upon to be “good” or “successful.”⁸⁴ In sum, then, Brecht’s statements about the link between the social “Gestus” and successful action can be understood on these grounds to mean that action-descriptions or action-representations that designate a social “Gestus” have to be such that they can be relied upon to lead to actions that are consistent with or beneficial for the interest of the proletariat. Such descriptions or representations must somehow pick out and accentuate a feature of the individual actions that would also be picked out and accentuated by a description of the action that was couched strictly in the terms of Marx’s theory. Conversely, if it were possible to show that characterizing observed or represented actions with a certain kind of description would lead to actions that are inconsistent with the interest of the proletariat, one would have shown that that kind of description does not designate a social “Gestus.”

Notes

1 For Brecht's discussion of the concept of realism, see Brecht, "Realistische Abbildungen des menschlichen Verhaltens," "Volkstümlichkeit und Realismus," "Volkstümliche Literatur," "Das Volkstümliche," "Die Expressionismusdebatte," "Praktisches zur Expressionismusdebatte," "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise," "Bemerkung zu 'Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise,'" "Über den Realismus," "Über Realismus," "Über realistisch Schreiben," "Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie," "Die Essays von Georg Lukács," "Realität als Prozeß," "Beispiel für Realismus," "Roman als Wirklichkeit?," "Übergang vom bürgerlichen zum sozialistischen Realismus," "Über sozialistischen Realismus," "Glossen zu einer formalistischen Realismustheorie," "Über Georg Lukács," "Ergebnisse der Realismusdebatte in der Literatur," "Gibt es realistische Parabeln? Waren Cervantes, Rabelais, Aristophanes, Lafontaine, Swift Realisten?," all in Bertolt Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Vol 22.1, *Schriften 2*, ed. Werner Hecht et al. (Berlin, Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988-1998), henceforth cited as BFA 22.1. Selections from Brecht's polemic against Lukács are in Hans-Jürgen Schmitt, ed., *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973). Some of these texts are translated in Fredric Jameson, ed., *Aesthetics and Politics* (London: Verso, 2007), 68-85.

2 "PHILOSOPH Die Illusion einer Örtlichkeit entsteht, wenn die Kopien der Elemente optisch genau (und auch akustisch genau) und lückenlos sind und die Elemente des Theaters verdeckt sind. Jedoch kann Illusion auch erzeugt werden, wenn die Schauspieler sehr suggestive Reaktionen auf nicht Vorhandenes zeigen." (Brecht, "Der Messingkauf" B100, in BFA 22.2, 760.)

3 "Der Messingkauf" B118, in BFA 22.2, 785.

4 "Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst," in BFA 22.1, 151-55. The passage reappears in the essay "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst" from 1936 (BFA 22.1, 200-10), which is Brecht's first written use of the term "Verfremdung."

5 "Die Versuche führten zu einer großen Vereinfachung in Apparat, Darstellungsstil und Thematik." ("Über experimentelles Theater," in BFA 22.1, 555.)

6 "Der Messingkauf" B6, in BFA 22.2, 707.

7 "Die Straßenszene: Grundmodell einer Szene des epischen Theaters," in BFA 22.1, 371-81.

8 "Relativität der Kennzeichen des Realismus," in "Notizen über realistische Schreibweise," in BFA 22.2, 620.

9 Brecht insists that, just like any other theatrical representations, those produced by Naturalism are informed by the "opinions" and "intentions" of their makers: "Ohne Ansichten und Absichten kann man keine Abbildungen machen. Ohne Wissen kann man nichts zeigen; wie sollte man da wissen, was wissenswert ist?" ("Kleines Organon für das Theater" 55, in BFA 23, 86.) Some of these "views" and "intentions" embody, express or depend upon the producer's political commitments, whether they be recognized as such by the representation's producers or recipients or not: "DRAMATURG Es ist dir doch wohl klar, daß man es bei den naturalistischen Stücken auch nur mit den Meinungen der Stückeschreiber zu tun hatte? Die erste naturalistische Dramatik (der Hauptmann, Ibsen, Tolstoi, Strindberg) wurde mit Recht geradezu eine Tendenzkunst geschimpft." ("Der Messingkauf" B21, in BFA 22.2, 719; see also *ibid*, 718.) "Es [the Brechtian theater] verteidigte etwa seine Neigung zu gesellschaftlichen Tendenzen, indem es gesellschaftliche Tendenzen in allgemein anerkannten Kunstwerken nachwies, unauffällig nur dadurch, daß sie eben die anerkannten Tendenzen waren." ("Organon," Vorrede, in BFA 23, 65.)

- 10 "Die Straßenszene," in BFA 22.1, 371.
- 11 "Zweck der Vorführung ist es, die Begutachtung des Vorfalls zu erleichtern. Die Mittel der Vorführung entsprechen dem." (Ibid, 381.)
- 12 "Es liegt dem epischen Theater daran, sein Grundmodell an eine Straßenecke zu legen, das heißt zurückzugehen auf allereinfachstes, 'natürliches' Theater, auf ein gesellschaftliches Unternehmen, dessen Beweggründe, Mittel und Zwecke praktische, irdische sind." (Ibid, 378.)
- 13 "Die Demonstration wird z.B. beherrscht von der Frage des *Schadensersatzes* usw. Der Chauffeur hat seine Entlassung, den Entzug des Führerscheins, Gefängnis zu befürchten, der Überfahrene hohe Klinikkosten, Verlust seiner Stelle, dauernde Verunstaltung, womöglich Arbeitsuntauglichkeit." (Ibid, 374.)
- 14 Ibid, 373.
- 15 Ibid.
- 16 For the same reason, the demonstrator may also want to represent such features of the sequence of events that did play or may have played a role in the process of establishing the truth about that sequence (see below).
- 17 I rely here (and below) on the philosophical account of action developed and defended by Donald Davidson. "Actions, Reasons, and Causes" (1963), "Agency" (1971), and "Intending" (1978), all in Davidson, *Essays on Actions and Events* (Oxford: Clarendon Press, 1980).
- 18 The question can be asked even when the representing movement itself has a perceptible feature that the represented movement is known to possess as well. The rules that jointly constitute the practice of theater do not mandate that the representing movement's possession of the feature should be representationally relevant.
- 19 All these techniques depend on the fact that the actor is not expected to strive to provide a representation of the character that is as complete or well-rounded as possible: "Für unseren Straßendemonstranten bleibt der Charakter des zu Demonstrierenden eine Größe, die er nicht völlig auszubestimmen hat. Innerhalb gewisser Grenzen kann er so und so sein, das macht nichts aus. Den Demonstranten interessieren seine unfallerzeugenden und unfallverhindernden Eigenschaften." ("Die Straßenszene," in BFA, 22.1, 375.) Brecht openly borrowed techniques he found in various historical forms or styles of theater and adapted them for his own purpose: "Das altgriechische, mittelalterlich europäische und das asiatische Theater benützen sehr differenzierte Verfremdungstechniken. Die gesellschaftlichen Funktionen sind jeweils sehr verschieden." ("Überblick," in BFA 22.1, 560.)
- 20 "Die Straßenszene," in BFA 22.1, 377.
- 21 For a classic account of the role of counterfactuals in causal reasoning, see John L. Mackie, *The Cement of the Universe* (Oxford: Clarendon Press, 1974).
- 22 "Die Straßenszene," in BFA 22.1, 372.
- 23 "Trotzdem wird ein Theater, das in den wesentlichen Elementen nicht über die Darbietungen unserer *Straßenszene* hinausgehen will, in der Imitation gewisse Schranken anerkennen müssen. Es muß einen Aufwand rechtfertigen können aus dem Zweck heraus." (Ibid, 374.)
- 24 Ibid, 379-80.
- 25 "[Zeichnung und Konstruktionsskizze]" (1940/41), in BFA 22.2, 665.
- 26 "In der Tat sind die gegenseitigen Beziehungen der Menschen unsichtiger geworden, als sie es je waren." ("Kleines Organon für das Theater," in BFA 23, 72.)
- 27 "Der Messingkauf," in BFA 22.2, 711-12.

- 28 J.L. Austin famously referred to such objects as "moderate-sized specimens of dry goods." (Austin, *Sense and Sensibilia* (Oxford: Clarendon Press, 1962) 8.)
- 29 An explanation of some such event or condition that relied only on the terms of physics, chemistry, biology and the other natural sciences would likely be practically impossible, and certainly beside the point.
- 30 I am assuming that human agency played no part in causing the relevant "earthquakes" and "floods," since I take it that the absence of human causation is the definitive feature of "natural events" in Brecht's sense.
- 31 "Die Vorgänge hinter den Vorgängen als Vorgänge unter Menschen," in BFA 22.1, 519-20; "Notizen über realistische Schreibweise," in BFA 22.2, 635; "Der Messingkauf" B55, in BFA 22.2, 735.
- 32 "Der Messingkauf" B55, in BFA 22.2, 735; see below.
- 33 As Brecht writes about Hauptmann: "Der Einfluß der Umgebung auf die Menschen wurde zugegeben, aber nicht, um auf diese den revolutionären Geist zu lenken; die Umgebung trat als Schicksal auf, wurde nicht als von Menschen aufgebaut und von Menschen veränderbar dargestellt." ("Notizen über realistische Schreibweise," in BFA 22.2, 635.)
- 34 "Die Vorgänge aber, die Prozesse, die es doch geben mußte, deren Auswirkungen hier fotografiert waren und die hier unter dem Begriff: Schicksal liefen, waren als 'natürliche' dunkel und führten den Bürger (bei Ibsen) in ein unbestimmtes 'Licht' (er hatte Aussichten), den Proletarier aber (bei Hauptmann) ins Dunkle (er hatte keine Aussichten)." (BFA 21, 319)
- 35 The point is particularly damaging since many Naturalistic playwrights were especially concerned with the social-institutional conditions that inhibited or stunted the capacity of human beings at a particular historical juncture to understand or articulate the conditions that codetermined or constrained their lives and actions. Georg Lukács and Peter Szondi both emphasize this fact in their respective critiques of Naturalism. See Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1909), in Frank Benseler, ed., *Werke*, Vol 15 (Neuwied: Luchterhand, 1981), and Szondi, *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963).
- 36 "Der Messingkauf" B46, in BFA 22.2, 730.
- 37 Ibid, 735.
- 38 Brecht's "philosopher" puts his ambition to understand the endeavours of human beings as follows: "Ich will immer wissen, wie ihre Unternehmungen zustande kommen und ausgehen, und ich bin darauf aus, einige Gesetzmäßigkeiten darin zu erkennen, die mich instand setzen könnten, Voraussagen zu machen." (Ibid, 780.)
- 39 "Über experimentelles Theater," in BFA 22.1, 548.
- 40 "Die Kausalität erscheint zwingend nur bei größeren Menschengruppen, bei Klassen." ("Grenzen der nichtaristotelischen Dramatik," in BFA 22.1, 393.)
- 41 "[Das Individuum. Die Kausalität]" (1941/42), in BFA 22.2, 692. Brecht draws some conclusions from this view that are of great importance for understanding his approach to characters and characterization in his own plays. See especially "Der Messingkauf" B71 and B86, in BFA 22.2, 744, and 751.
- 42 "Die Vorgänge hinter den Vorgängen als Vorgänge unter Menschen," in BFA 22.1, 520.
- 43 "Realistisch ist eine Kunst, wenn ihre Abbildungen der Wirklichkeit den Gesetzen folgen, die in ihr herrschen." ("[Realität als Prozess]" (1938/39), in BFA 22.1, 459.)

- 44 "Theater" besteht darin, daß lebende Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen hergestellt werden, und zwar zur Unterhaltung." ("Organon" 1, in BFA 23, 66.)
- 45 "Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt," in BFA 22.2, 646.
- 46 "Unter einem Gestus sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und (für gewöhnlich) Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen zu [sic] einem oder mehreren Menschen richten." ("Über den Gestus]" (1940/41), in BFA 22.2, 616.)
- 47 "Worte können durch andere Worte ersetzt, Gesten durch andere Gesten ersetzt werden, ohne daß der Gestus sich darüber ändert." (Ibid, 617.)
- 48 "Unter Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein... Es handelt sich um Gesamthaltungen. Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser andern Menschen gegenüber einnimmt." ("Über gestische Musik," in BFA 22.1, 329.)
- 49 "Kleines Organon für das Theater" 61, in BFA 23, 89.
- 50 John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962).
- 51 Peter F. Strawson, "Intention and Convention in Speech Acts," in *Philosophical Review* 73.4 (October 1964): 439-60.
- 52 "Es ist ein vorzügliches Kriterium gegenüber einem Musikstück mit Text, vorzuführen, in welcher Haltung, mit welchem Gestus der Vortragende die einzelnen Partien bringen muß, höflich oder zornig, demütig oder verächtlich, zustimmend oder ablehnend, listig oder ohne Berechnung." ("Über gestische Musik," in BFA 22.1, 331.)
- 53 Ibid, 330.
- 54 "Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt," in BFA 22.2, 646 (see above).
- 55 This fact may be somewhat obscured by those of Brecht's characterizations of the notion of the "Gestus" that describe it in terms of the "attitudes that the figures assume toward one another." "Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen." ("Kleines Organon für das Theater" 61, in BFA 23, and 89; see above.)
- 56 "Über gestische Musik," in BFA 22.1, 330.
- 57 Ibid.
- 58 "[Über den Gestus]" (1940/41), in BFA 22.2, 617.
- 59 I abstract from the fact that Brecht is alluding here to his play *Mann ist Mann* (BFA 2, 95, 171).
- 60 "Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt," in BFA 22.2, 646, 647 (my italics).
- 61 "Der Messingkauf" B79, in BFA 22.2, 748.
- 62 Friedrich Engels uses the English proverb in the introduction to the English edition of "Socialism: Utopian and Scientific" from 1892. The context of the quotation is of immediate relevance to my discussion below: "Ebenso gibt unser Agnostiker zu, daß all unser Wissen beruht auf den Mittellungen, die wir durch unsre Sinne empfangen. Aber, setzt er hinzu, woher wissen wir, ob unsre Sinne uns richtige Abbilder der durch sie wahrgenommenen Dinge geben? Und weiter berichtet er uns: Wenn er von Dingen oder ihren Eigenschaften spricht, so meint er in Wirklichkeit nicht diese Dinge und ihre Eigenschaften selbst, von denen er nichts Gewisses wissen kann, sondern nur die Eindrücke, die sie auf seine Sinne gemacht haben. Das ist allerdings eine Auffassungsweise, der es

schwierig scheint, auf dem Wege der bloßen Argumentation beizukommen. Aber ehe die Menschen argumentierten, handelten sie. 'Im Anfang war die Tat.' Und menschliche Tat hatte die Schwierigkeit schon gelöst, lange ehe menschliche Klugtuerei sie erfand. The proof of the pudding is in the eating. In dem Augenblick, wo wir diese Dinge, je nach den Eigenschaften, die wir in ihnen wahrnehmen, zu unserm eignen Gebrauch anwenden, in demselben Augenblick unterwerfen wir unsre Sinneswahrnehmungen einer unfehlbaren Probe auf ihre Richtigkeit oder Unrichtigkeit. Waren diese Wahrnehmungen unrichtig, dann muß auch unser Urteil über die Verwendbarkeit eines solchen Dings unrichtig sein, und unser Versuch, es zu verwenden, muß fehlschlagen. Erreichen wir aber unsern Zweck, finden wir, daß das Ding unsrer Vorstellung von ihm entspricht, daß es das leistet, wozu wir es anwandten, dann ist dies positiver Beweis dafür, daß innerhalb dieser Grenzen unsre Wahrnehmungen von dem Ding und von seinen Eigenschaften mit der außer uns bestehenden Wirklichkeit stimmen. Finden wir dagegen, daß wir einen Fehlstoß gemacht, dann dauert es meistens auch nicht lange, ehe wir die Ursache davon entdecken; wir finden, daß die unserm Versuch zugrunde gelegte Wahrnehmung entweder selbst unvollständig und oberflächlich oder mit den Ergebnissen andrer Wahrnehmungen in einer durch die Sachlage nicht gerechtfertigten Weise verkettet worden war. Solange wir unsre Sinne richtig ausbilden und gebrauchen und unsre Handlungsweise innerhalb der durch regelrecht gemachte und verwertete Wahrnehmungen gesetzten Schranken halten, solange werden wir finden, daß die Erfolge unsrer Handlungen den Beweis liefern für die Übereinstimmung unsrer Wahrnehmungen mit der gegenständlichen Natur der wahrgenommenen Dinge." (Karl Marx and Friedrich Engels, *Werke*, Vol 22 (Berlin, GDR: Dietz, 1963), 296, henceforth cited as Marx/Engels, *Werke* 22.) Engels uses an abbreviated version of the proverb in a letter to Marx from December 2, 1861. (Marx and Engels, *Collected Works* (Moscow, London: Progress Publishers and Lawrence and Wishart, 1975-2005), Vol 41, 330.)

63 "[Realität als Prozess]" (1938/39), in BFA 22.1, 459.

64 "Kleines Organon für das Theater" 73, in BFA 23, 96.

65 See Steve Giles, *Bertolt Brecht and Critical Theory: Marxism, Modernity and the Threepenny Lawsuit* (Bern: Peter Lang, 1997).

66 See Brecht's marginal notes to Rudolf Carnap's essay "Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache" in his copy of *Erkenntnis* II (4: 1931), 219-41, and to Otto Neurath's essays "Wege der wissenschaftlichen Weltauffassung" in *Erkenntnis* I (2-4: 1930), 106-25, and "Soziologie im Physikalismus" in *Erkenntnis* II (5-6: 1931), 393-441; Bertolt-Brecht-Archiv, Berlin.

67 "Denken Sie an den Unterschied zwischen der Zeichnung eines guten Graphikers, die ein Auto darstellt, und der Konstruktionsskizze eines Autobauers. Das Bild kann vollständig wahrheitsgetreu sein, und doch kann man nach dieser Zeichnung das Auto weder konstruieren, noch fahren. Kann man es nicht konstruieren und nicht fahren, so kann man es nicht verstehen, man weiß nicht die Wahrheit darüber. Aus der Skizze des Autobauers erfährt man diese Wahrheit. Allerdings gibt sein Bild vielleicht nicht die Wahrheit über das äußere Aussehen des Autos wieder, man weiß daraus nicht, wie ein Auto aussieht." ("[Zeichnung und Konstruktionsskizze]" (1940/41), in BFA 22.2, 664-65.)

68 Marx's second thesis on Feuerbach contains a rather heroic formulation of this posited link: "Die Frage, ob dem menschlichen Denken gegenständliche Wahrheit zukomme—ist keine Frage der Theorie, sondern eine *praktische* Frage. In der Praxis muß der Mensch die Wahrheit, i.e. Wirklichkeit und Macht, Diesseitigkeit seines Denkens beweisen. Der Streit über die Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit des Denkens—das von der Praxis isoliert ist—ist eine rein *scholastische* Frage." (Marx "Thesen über Feuerbach," in Marx/Engels, *Werke* 5, 5.) All italics in this and the following quotations are Marx's or Engels's own.)

69 I consider the following reconstruction of Marx's theory of history to be consistent in substance and emphasis with the reading of Marx offered by Brecht's "teacher" Karl Korsch ("Über meinen Lehrer," in BFA 22.1, 45). See Korsch, "Marxismus und Philosophie," "Der Standpunkt der materialistischen Geschichtsauffassung," "Die Marxsche Dialektik," "Über materialistische Dialektik," all in Korsch, *Marxismus und Philosophie* (Frankfurt am Main, Wien: Europäische Verlagsanstalt and Europa Verlag, 1966).

70 "[D]ie *theoretische*, von der Philosophie her datierende politische Partei... erblickte in dem jetzigen Kampf *nur den kritischen Kampf der Philosophie mit der deutschen Welt*, sie bedachte nicht, daß die *seitherige Philosophie* selbst zu dieser Welt gehört und ihre, wenn auch ideelle, *Ergänzung* ist." (Marx, "Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie: Einleitung," in Marx/Engels, *Werke 1*, 384.) Compare Korsch, *Marxismus und Philosophie*, 84-85.

71 "Die Produktion der Ideen, Vorstellungen, des Bewußtseins ist zunächst unmittelbar verflochten in die materielle Tätigkeit und den materiellen Verkehr der Menschen, Sprache des wirklichen Lebens. Das Vorstellen, Denken, der geistige Verkehr der Menschen erscheinen hier noch als direkter Ausfluß ihres materiellen Verhaltens. Von der geistigen Produktion, wie sie in der Sprache der Politik, der Gesetze, der Moral, der Religion, Metaphysik usw. eines Volkes sich darstellt, gilt dasselbe. Die Menschen sind die Produzenten ihrer Vorstellungen, Ideen pp., aber die wirklichen, wirkenden Menschen, wie sie bedingt sind durch eine bestimmte Entwicklung ihrer Produktivkräfte und des denselben entsprechenden Verkehrs bis zu seinen weitesten Formationen hinauf. Das Bewußtsein kann nie etwas Andres sein als das bewußte Sein, und das Sein der Menschen ist ihr wirklicher Lebensprozeß... Die Moral, Religion, Metaphysik und sonstige Ideologie und die ihnen entsprechenden Bewußtseinsformen behalten hiermit nicht länger den Schein der Selbständigkeit. Sie haben keine Geschichte, sie haben keine Entwicklung, sondern die ihre materielle Produktion und ihren materiellen Verkehr entwickelnden Menschen ändern mit dieser ihrer Wirklichkeit auch ihr Denken und die Produkte ihres Denkens. Nicht das Bewußtsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewußtsein." (Marx and Engels, *Die deutsche Ideologie*, in Marx/Engels, *Werke 3*, 26-27.)

72 "Auf den verschiedenen Formen des Eigentums, auf den sozialen Existenzbedingungen erhebt sich ein ganzer Überbau verschiedener und eigentümlich gestalteter Empfindungen, Illusionen, Denkweisen und Lebensanschauungen. Die ganze Klasse schafft und gestaltet sie aus ihren materiellen Grundlagen heraus und aus den entsprechenden gesellschaftlichen Verhältnissen. Das einzelne Individuum, dem sie durch Tradition und Erziehung zufließen, kann sich einbilden, daß sie die eigentlichen Bestimmungsgründe und den Ausgangspunkt seines Handelns bilden." (Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in Marx/Engels, *Werke 8*, 139.) "Die neuen Tatsachen zwangen dazu, die ganze bisherige Geschichte einer neuen Untersuchung zu unterwerfen, und da zeigte sich, daß...die jedesmalige *ökonomische* Struktur der Gesellschaft die reale Grundlage bildet, aus der der gesamte Überbau der rechtlichen und politischen Einrichtungen sowie der religiösen, philosophischen und sonstigen Vorstellungsweise eines jeden geschichtlichen Zeitabschnitts in letzter Instanz zu erklären sind." (Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, in Marx/Engels, *Werke 19*, 208.)

73 "Diese [materialistische] Geschichtsauffassung beruht also darauf, den wirklichen Produktionsprozeß, und zwar von der materiellen Produktion des unmittelbaren Lebens ausgehend, zu entwickeln und die mit dieser Produktionsweise zusammenhängende und von ihr erzeugte Verkehrsform, also die bürgerliche Gesellschaft in ihren verschiedenen Stufen, als Grundlage der ganzen Geschichte aufzufassen und sie sowohl in ihrer Aktion als Staat darzustellen, wie die sämtlichen verschiedenen theoretischen Erzeugnisse und Formen des Bewußtseins, Religion, Philosophie, Moral etc. etc., aus ihr zu erklären und ihren Entstehungsprozeß aus ihnen zu verfolgen, wo dann natürlich auch die Sache

in ihrer Totalität (und darum auch die Wechselwirkung dieser verschiedenen Seiten aufeinander) dargestellt werden kann. Sie hat in jeder Periode nicht, wie die idealistische Geschichtsanschauung, nach einer Kategorie zu suchen, sondern bleibt fortwährend auf dem wirklichen Geschichtsboden stehen, erklärt nicht die Praxis aus der Idee, erklärt die Ideenformationen aus der materiellen Praxis und kommt demgemäß auch zu dem Resultat, daß alle Formen und Produkte des Bewußtseins nicht durch geistige Kritik, durch Auflösung ins 'Selbstbewußtsein' oder Verwandlung in 'Spuk', 'Gespenster', 'Sparren' etc., sondern nur durch den praktischen Umsturz der realen gesellschaftlichen Verhältnisse, aus denen diese idealistischen Flausen hervorgegangen sind, aufgelöst werden können—daß nicht die Kritik, sondern die Revolution die treibende Kraft der Geschichte auch der Religion, Philosophie und sonstigen Theorie ist... Diese Summe von Produktionskräften, Kapitalien und sozialen Verkehrsformen, die jedes Individuum und jede Generation als etwas Gegebenes vorfindet, ist der reale Grund dessen, was sich die Philosophen als 'Substanz' und 'Wesen des Menschen' vorgestellt, was sie apotheosiert und bekämpft haben..." (Marx and Engels, *Die deutsche Ideologie*, in Marx/Engels, *Werke* 3, 37-38.)

74 "Die Gedanken der herrschenden Klasse sind in jeder Epoche die herrschenden Gedanken, d.h. die Klasse, welche die herrschende *materielle* Macht der Gesellschaft ist, ist zugleich ihre herrschende *geistige* Macht. Die Klasse, die die Mittel zur materiellen Produktion zu ihrer Verfügung hat, disponiert damit zugleich über die Mittel zur geistigen Produktion, so daß ihr damit zugleich im Durchschnitt die Gedanken derer, denen die Mittel zur geistigen Produktion abgehen, unterworfen sind. Die herrschenden Gedanken sind weiter Nichts als der ideelle Ausdruck der herrschenden materiellen Verhältnisse, die als Gedanken gefaßten herrschenden materiellen Verhältnisse; also der Verhältnisse, die eben die eine Klasse zur herrschenden machen, also die Gedanken ihrer Herrschaft. Die Individuen, welche die herrschende Klasse ausmachen, haben unter Andern auch Bewußtsein und denken daher; insofern sie also als Klasse herrschen und den ganzen Umfang einer Geschichtsepoche bestimmen, versteht es sich von selbst, daß sie dies in ihrer ganzen Ausdehnung tun, also unter Andern auch als Denkende, als Produzenten von Gedanken herrschen, die Produktion und Distribution der Gedanken ihrer Zeit regeln; daß also ihre Gedanken die herrschenden Gedanken der Epoche sind. Zu einer Zeit z.B. und in einem Lande, wo königliche Macht, Aristokratie und Bourgeoisie sich um die Herrschaft streiten, wo also die Herrschaft geteilt ist, zeigt sich als herrschender Gedanke die Doktrin von der Teilung der Gewalten, die nun als ein 'ewiges Gesetz' ausgesprochen wird." (Ibid, 46-48.)

75 "Hieraus folgt, daß alle Kämpfe innerhalb des Staats, der Kampf zwischen Demokratie, Aristokratie und Monarchie, der Kampf um das Wahlrecht etc. etc., nichts als die illusorischen Formen sind, in denen die wirklichen Kämpfe der verschiedenen Klassen untereinander geführt werden..., und ferner, daß jede nach der Herrschaft strebende Klasse, wenn ihre Herrschaft auch, wie dies beim Proletariat der Fall ist, die Aufhebung der ganzen alten Gesellschaftsform und der Herrschaft überhaupt bedingt, sich zuerst die politische Macht erobern muß, um ihr Interesse wieder als das Allgemeine, wozu sie im ersten Augenblick gezwungen ist, darzustellen. Eben weil die Individuen *nur* ihr besondres, für sie nicht mit ihrem gemeinschaftlichen Interesse zusammenfallendes suchen, überhaupt das Allgemeine illusorische Form der Gemeinschaftlichkeit, wird dies als ein ihnen 'fremdes' und von ihnen 'unabhängiges', als ein selbst wieder besonderes und eigentümliches 'Allgemein'-Interesse geltend gemacht, oder sie selbst müssen sich in diesem Zwiespalt bewegen wie in der Demokratie." (Ibid, 33-34.)

76 Marx, "Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie: Einleitung," in Marx/Engels, *Werke* 1, 388.

77 "Jede neue Klasse nämlich, die sich an die Stelle einer vor ihr herrschenden setzt, ist genötigt, schon um ihren Zweck durchzuführen, ihr Interesse als das gemeinschaftliche Interesse aller Mitglieder der Gesellschaft darzustellen, d.h. ideell ausgedrückt: ihren Gedanken die Form der Allgemeinheit zu geben, sie als die einzig vernünftigen, allgemein gültigen darzustellen. Die revolutionierende Klasse tritt von vornherein, schon weil sie einer

Klasse gegenübersteht, nicht als Klasse, sondern als Vertreterin der ganzen Gesellschaft auf, sie erscheint als die ganze Masse der Gesellschaft gegenüber der einzigen, herrschenden Klasse. [Marginal note by Marx: "Die Allgemeinheit entspricht 1. der Klasse contra Stand, 2. der Konkurrenz, Weltverkehr, etc., 3. der großen Zahlreichheit der herrschenden Klasse, 4. der Illusion der *gemeinschaftlichen* Interessen (im Anfang diese Illusion wahr), 5. der Täuschung der Ideologen und der Teilung der Arbeit."] ... Dieser ganze Schein, als ob die Herrschaft einer bestimmten Klasse nur die Herrschaft gewisser Gedanken sei, hört natürlich von selbst auf, sobald die Herrschaft von Klassen überhaupt aufhört, die Form der gesellschaftlichen Ordnung zu sein, sobald es also nicht mehr nötig ist, ein besonderes Interesse als allgemeines oder 'das Allgemeine' als herrschend darzustellen." (Marx and Engels, *Die deutsche Ideologie*, in Marx/Engels, *Werke* 3, 47-48.) See also Friedrich Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, in Marx/Engels, *Werke* 19, 190.

78 "Der Kommunismus ist für uns nicht ein *Zustand*, der hergestellt werden soll, ein *Ideal*, wonach die Wirklichkeit sich zu richten haben [wird]. Wir nennen Kommunismus die *wirkliche* Bewegung, welche den jetzigen Zustand aufhebt. Die Bedingungen dieser Bewegung ergeben sich aus der jetzt bestehenden Voraussetzung." (Marx and Engels, *Die deutsche Ideologie*, in Marx/Engels, *Werke* 3, 35.) "Die Kommunisten sind also praktisch der entschiedenste, immer weitertreibende Teil der Arbeiterparteien aller Länder; sie haben theoretisch vor der übrigen Masse des Proletariats die Einsicht in die Bedingungen, den Gang und die allgemeinen Resultate der proletarischen Bewegung voraus... Die theoretischen Sätze der Kommunisten beruhen keineswegs auf Ideen, auf Prinzipien, die von diesem oder jenem Weltverbesserer erfunden oder entdeckt sind. Sie sind nur allgemeine Ausdrücke tatsächlicher Verhältnisse eines existierenden Klassenkampfes, einer unter unseren Augen vor sich gehenden geschichtlichen Bewegung." (Marx and Engels, "Manifest der kommunistischen Partei," in Marx/Engels, *Werke* 4, 474-75.) On this point, see also the sharp contrast Engels draws between the self-understanding of "scientific socialism," which understands that "its roots lie in the material, economic facts" and the "Utopian" socialists Saint-Simon, Fourier, and Owen (Engels, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, in Marx/Engels, *Werke* 19, 189, 191, 194, 200, 208-209, 211).

79 Ibid, 228. Compare Korsch, *Marxismus und Philosophie*, 87-89.

80 "Schon als entschiedener Widerpart der bisherigen Weise des *deutschen* politischen Bewußtseins verläuft sich die Kritik der spekulativen Rechtsphilosophie nicht in sich selbst, sondern in *Aufgaben*, für deren Lösung es nur ein Mittel gibt: die *Praxis*... Die Waffe der Kritik kann allerdings die Kritik der Waffen nicht ersetzen, die materielle Gewalt muß gestürzt werden durch materielle Gewalt, allein auch die Theorie wird zur materiellen Gewalt, sobald sie die Massen ergreift." (Marx, "Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie: Einleitung," in Marx/Engels, *Werke* 1, 385.)

81 Ibid, 385, 391.

82 Compare Korsch, *Marxismus und Philosophie*, 101-2, 108-9.

83 The thought that a theory or critique of an existing or past society can be *true* only if it is dialectical in this specific sense constitutes the core of Western Marxism. In various versions, it underlies not only Korsch's and Lukács's accounts of Marx's theory but also the project of Frankfurt School Critical Theory. See Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein* (Neuwied: Luchterhand, 1970), Max Horkheimer, "Traditionelle und kritische Theorie," and Herbert Marcuse, "Philosophie und kritische Theorie," both in *Zeitschrift für Sozialforschung* VI (1937). From the point in the late 1930s when Horkheimer's and Adorno's Critical Theory begins to lose confidence in the central prediction of Marx's "philosophy of history," it has trouble justifying the claim to its own epistemic privilege. On this point, compare Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), Vol 2, 559-60.

84 Brecht summarizes many of the aspects of his conception of realism (and its dependence on Marx's theory of history) I describe here in one of his polemical responses to Lukács's conception of realism: "Wir werden nicht nur dann von realistischer Schreibweise sprechen, wenn man zum Beispiel 'alles' riechen, schmecken, fühlen kann, wenn 'Atmosphäre' da ist und die Fabeln so geführt sind, daß seelische Expositionen der Personen zustande kommen... *Realistisch* heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend/ die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend/ vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereit hält/ das Moment der Entwicklung betonend/ konkret und das Abstrahieren ermöglichend." ("Volkstümlichkeit und Realismus [1]," in BFA 22.1, 409.)

Gefühl, Brecht, Einfühlung kontra Sympathie

Im ersten Teil wird eine Verständigung über Gefühle angestrebt mit Hilfe von einigen feministisch-materialistischen Kritiken sowie einiger Einsichten von Brecht. Evaluation und Intention stehen im engen Verhältnis zu Gefühlen. Gefühle nehmen Teil am Erkenntnisprozess und sind weitgehend durch Hegemonieverhältnisse geformt. Der zweite Teil befasst sich mit Gefühlen bei Brecht und seiner Ablehnung eines unkritischen Versinkens sowohl in eindimensionaler Ratio als in korrupten Gefühlen, sowie der Ablehnung der Einfühlung als A und O zugunsten einer präzise abgestimmten und begründeten Sympathie. Einige Begriffe von Max Schellers *Wesen und Formen der Sympathie* (1923) herausgreifend und umformend wird Sympathie hier definiert als ein flexibles Gefühl, dass weder Gefühlsansteckung als eine (illusorisch) volle Identifikation noch Gleichgültigkeit beinhaltet. Wer sympathisiert, nimmt Anteil am beobachteten Subjekt, ist jedoch im Stande es kritisch zu betrachten. Dies wird diskutiert als erkenntnistheoretische (sowohl begriffliche wie emotionale) *Distanz* zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten. Die Auffassung, dass Brechts Werk kalt, oder zwischen Gefühl und Ratio zerrissen ist, ist veraltet. Seine Haltung ist heute noch anwendbar.

The first part of the article is a general approach to emotions—based mainly on some feminist arguments but also in part on Brecht—stressing their intentional aspect, the associated judgment. Emotions participate in the cognitive process. Some of their determining factors are in feedback with values and largely shaped by societal hegemony. Part 2 deals with emotion in Brecht, his refusal of uncritical submersion in both one-dimensional reason and corrupt emotions, and with his refusal of empathy as the be-all and end-all in favor of precisely graded and argued sympathy. Reworking some approaches by Scheler, I define sympathy here as a flexible emotion between the extremes of indifference and full (as a rule illusory) identification, participating in the subject observed yet able to treat it critically. It is discussed in terms of cognitive (notional and emotional) *distance* between the observer and the observed. The idea that Brecht's work is unemotional, or split between reason and emotion, is obsolete. His bearing is still fruitful today.

Emotion, Brecht, Empathy vs. Sympathy¹

Darko Suvin

I wish to pursue here in tandem two lines of argument for mutual illumination. The first one is a general view of emotions that uses, among other approaches, some feminist-materialist argumentation (primarily but not only of Alison Jaggar) and insights by Brecht. It seems to me equally important equally to show some serious—though not central—blind spots in Brecht's treatment of the female gender in life or in effigy, *and* to show that he had an understanding of subjecthood or personality that refused the patriarchal or militaristic downgrading of emotion as well as its Hollywood or philistine misuse. The second one builds on my argument in other places that the red thread central to understanding Brecht's work and life, which crystallized out of Brecht's own cognitive emotions and insights, was the image, concept, and practice of stance or bearing:² *Haltung*, a posture-cum-attitude consubstantial with an interest, which is in turn not to be disjoined from certain kinds of emotion. The notion that his work is unemotional, or split between reason and emotion, is obsolete and misleading. The two lines are united in a discussion of the pivotal distinction between empathy and sympathy, which I think can and must be extrapolated from Brecht's stance and writings.

1. An Orientation about Emotion

*...this concept too we shall have to clean before using,
as an ancient concept, used much and by many people
and for many purposes.*

Brecht, "Volkstümlichkeit und Realismus"³

I shall start by paraphrasing what I take to be the most reasonable mainstream interpretation of emotion by Mandler, supplemented by Bruner:⁴ an emotion is the name given to an aspect of personal life that arises as interaction between a general situation, as a rule involving other people, and a pre-existing personal (single or collective) disposition. A sharp demand from the situation is interpreted or reworked by the individual—who understands it as a given overall intimation or *Gestalt*—into bodily arousal, with outputs both to consciousness (conceptual thought, and resulting self-perception) and to response readiness. I conclude that emotion (subjects being affected by subjects) is an intricately intertwined obverse of action (subjects affecting other subjects). The central question about emotion/s today is how they permit or hinder which actions.

Briefer and more primitive emotions are often called affects. More than momentary emotions, which are usually therefore also less simple, result when action is interrupted for a while. Such emotions also have an

evaluative, clearly cognitive, dimension, though they may be given as an implicit whole without articulation. They have to do with the way in which a person's particular activity or state relates to her/his whole embodied personality, its life-horizons, values, and (dis)pleasures, and in particular its bearing or stance.⁵ My approach also adopts Jaggar's working delimitation of emotions, which excludes "automatic physical responses and nonintentional sensations, such as hunger pangs."⁶ Most important, emotions are not in some kind of totally non-rational limbo or "dumb"; in this "cognitivist" view, they comprise not only feelings but also orientation or *intention*, "their intentional aspect, the associated judgment." (Jaggar, "Love" 149)

There is no necessary opposition between cognition and emotion. I would count as understanding, cognition, or knowledge anything that satisfies two conditions: that it can help us in coping with our personal and collective existence; that it can be validated by feedback with its application in existence, modifying it and being modified by it.⁷ Thought, action, and emotion represent "abstractions that have a high theoretical cost. The price we pay...in the end is to lose sight of their structural interdependence. At whatever level we look,...the three are constituents of a unified whole [that achieves its integration only within a cultural system]." (Bruner 117-18) As to reason, Brecht noted that "people do much that is reasonable yet does not pass through their *Verstand* [formal reasoning, DS]. We cannot well do without this." (BFA 22.2/825) The systematized notional constructs tend to false harmony and ideological univocity necessarily present in any closed doctrine or *Weltanschauung* (e.g. BFA 21/414-17): "The learner is more important than the doctrine" was Brecht's central orientation. (21/531) In such considerations, he is an astonishingly early pioneer of a reintegration of the body, with all its senses (as the young Marx also was), into the practice and theory of our knowledge: the body is for Brecht the co-determining anchorage for stance. A stance is present, I think, in all personal and possessive pronouns, all deixis, and all metaphors of vision and orientation. It allowed him finally to conclude: "Such a thinking...does not oppose feeling...It seems to me now simply a kind of behavior, namely a societal behavior. The whole body with all the senses participates in it." (22.2/753) This dovetails well with Merleau-Ponty (*Phénoménologie*, also *Structure*), in whose terms embodiment is both a lived experience of being body and a realization that the body is the site of cognition or understanding, which is itself inextricably tied to embodied action as preparation, surrogate, response or feedback validation.

As emotions participate in the cognitive process, they are often affected by its categorizations, arguments, and organization:⁸ they may be intensified or softened, diffused to the whole process, or dwarfed into insignificance. It is not useful but scandalous to apply to them the hackneyed, mechanical, and obfuscating division where reason is seen as masculine, analytic, proper to the mind, cold, objective and universal, sane, public, and orderly, while emotion would be feminine, synthetic, proper to the body, warm, subjective and particular, sick, private, and politically untrustworthy. From the stance adopted here (which attempts to find a way

amid a jungle of contrasting opinions), what today may be tenable views on emotion? I shall touch on only four points.

First, the hegemonic notion about emotions is that they must be largely involuntary and private, but in fact they are never only such. At least in the most significant cases (including the exemplary case of art), they are active engagements of the whole personality, psychophysical stances. The emotions are so intimately interfused into personality that only to a rather limited degree are we entitled to disclaim responsibility for them. They are necessary concomitants of any horizon of action, including fear of and horror at actions. This is particularly true for long-term emotions, which are obviously not affects (cf. Mother Courage's discussion of "the long rage" with the Young Soldier in Scene 4 of that play). Once we have refused the pernicious Cartesian split between the cogito and the sensual body, it is possible to see that emotions are neither fully intentional or conscious nor fully non-intentional or irrational; "[r]ather, they are ways in which we engage actively and even construct the world." (Jaggar, "Love" 152-53 and *passim*)

Second, as Brecht quite correctly realized, among the most fundamental categories when discussing any psychology geared toward action are *evaluation*, *observation*, and finally *intention*. Not only are they not to be sundered from each other, but all of them are closely related to emotions. This seems clear for value-judgments, which are in constant feedback with emotion. In complex ways this holds for observation too, which is also deeply enmeshed with intentions (*interests*), from the primary choices about what to focus on and privilege, to the interpretive frames chosen: "Observation is an activity of selection and interpretation." In it the Humean chasm between value and fact is not possible. What in a given situation will be, by given agents, taken for facts depends on "intersubjective agreements that consist partly in shared assumptions about 'normal' or appropriate emotional responses to situations." (Jaggar, "Love" 154)

Third, at least some determining factors of any emotion participate also in some collective engagement that is at that juncture of social history possible to sketch out or imagine—imperfectly, or perhaps more perfectly. While probably sharing other factors with "long duration" (though not eternal and "intrinsically human") emotional stances, a particular and personal emotion is in that sense always also a historical and social Gestalt, a construct not fully or even decisively determined by genes or neurobiology. This is particularly clear in connection with the value-judgments, intention, and interests just discussed (cf. BFA 22.2/657-59). Emotions are social constructs which use biological potentialities in a number of culturally overdetermined ways. The concept of emotion itself is not only different in different societies but indeed invented as a closed semantic field only in some of them. I would instance that in Japanese culture the term and concept of "kokoro" means equally what is expressed in English by a person's disposition, heart, mind, feeling, spirit, or conception, i.e., something like the aware and feeling essence of personality (since the East Asian cultural sphere has no Christian concept of "soul," awareness is awareness of one's embodied personality,

not split between reason and emotions).⁹ Jaggar argues that “[i]f emotions necessarily involve judgments, then obviously they require concepts, which may be seen as socially constructed ways of organizing and making sense of the world.” (“Love” 151) Conversely, it is important that “emotions provide the experiential basis for values,” so that these two induce each other (153); values and value judgments are in close feedback with emotion. I would doubt that the concepts required for emotions are necessarily very clear, but certainly emotions are in each person hugely inflected by the semantic hierarchies we are socialized into (e.g., the undoubtedly strong macho emotions about female virginity or chastity). As for values or evaluations, they are both intimately inflected by concepts and in immediate experience, no doubt, emotional.

Last but not least, our lives are largely shaped by a complex societal *hegemony*, that includes (alas) the determinations by political economy as well as direct political control and social group control, in fact—in the argument of Raymond Williams—all

the relations of domination and subordination, in their forms as practical consciousness, as in effect a saturation of the whole process of living...It [hegemony] is a whole body of practices and expectations, over the whole of living: *our senses and assignments of energy*, our shaping perceptions of ourselves and our world. It is a *lived system of meanings and values*...¹⁰

Fortunately, within any hegemony many people possess a range of oppositional, subversive, and potentially productive emotions incompatible with the dominant perceptions and evaluations. Such emotions may follow on our convictions or they may indeed precede them—say, when “all feelings are dominated by unemployment.” (BFA 19/668) However, “[o]nly when we reflect on our initially puzzling irritability, revulsion, anger or fear may we bring to consciousness our ‘gut-level’ awareness that we are in a situation of coercion, cruelty, injustice or danger.” (Jaggar, “Love” 161)

In sum, it is necessary to rethink the relation between reason and emotion as mutually constitutive rather than oppositional. Far from precluding the possibility of reliable knowledge, emotion as well as value must be shown as necessary to knowledge. (Jaggar, “Love” 156-57) A good example is Brecht’s 1938 reflection on the personal roots of his exile:

When I reflect what *Mitgehen* [fellow travelling, falling into step, with an allusion to *Mitfühlen*—DS] led me to and how repeated examining has helped me, I must counsel the latter. Had I succumbed to the former stance, I would still be living in my homeland, but had I not taken up the latter stance, I would not be an honest person. (BFA 26/308)

To put all of this into technical terms: while emotion may be ontogenetically and phylogenetically prior to conceptuality, it is axiologically a necessary, intimate component of all reasoning or cognition. In our personal lives emotions may follow on our conceptualized convictions or they may precede them. In any event the feedback between emotions and conscious reflecting on them is necessary for any efficient intervening into societal reality—and particularly for societal groups struggling for a “perspective on reality available from the standpoint of the oppressed,” which we might optimistically take as “a perspective that offers a less partial and distorted and therefore a more reliable view.” (Jaggar, “Love” 162) But this means, in turn, that the “epistemic potential of emotion” has to be taken seriously if any stance is to be stable. (163)¹¹ An epistemic potential does not confer any magical efficacy on either emotions or systematized concepts, simply a possibility for use or misuse. I cannot put it better than Brecht’s *Me-Ti* section “Über die Prüfung der Gefühlsbewegungen” (“Examining the Emotions”):

In our youth, said Me-ti, we were taught not to trust reason, and that was good. But we were also taught to trust our feelings, and that was bad. The source of our emotions is just as contaminated as the source of our judgments: for it is just as accessible to people’s designs and therefore continually polluted by ourselves and others...

To assume there are emotions without reason means to understand reason wrongly. (BFA 18/138-39)

2. On Emotion in Brecht

Few statements about art have so struck me as Meier-Graefe’s one about Delacroix: In him a hot heart beat in a cold person.

Brecht, Tagebuch 1922 (BFA 26/270)

The 1998 Suhrkamp six-volume “Jubilee edition” of Brecht, *Ausgewählte Werke in 6 Bänden* was announced in a flyer and advertised as “Bertolt Brecht—Der ‘Klassiker der Vernunft.’” Who coined “The ‘Classic of Reason’” tag is not clear, but its hype at any rate wondrously encapsulates the red herring which has made a whole generation of German schoolkids hate Brecht like the plague. However, the appellation is either false (if reason is opposed to emotion) or quite unclear (if it is not argued what “Vernunft” may mean for and in Brecht, and what his stance toward and use of emotions really were). In an attempt to find this out, I collected ca. 50 propositions overtly mentioning feeling or emotion to be found in the 33 volumes of Brecht’s latest giant collected edition (BFA). Among these, I have found *two or three* early ones which indeed oppose *emotio* to *ratio*, culminating in the “Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*”

("Notes to the Opera *Mahagonny*") published by Brecht together with Peter Suhrkamp in 1930. (24/74-84) This one example has been cited again and again, probably because these notes were not only provocatively pointed and thus brief and clear but also because they were the only proof that *could* be found for Brecht as "the classic of reason" in the narrow sense. I have examined it at some length in "*Haltung* (Bearing)" and I shall here just briefly summarize my finding.

The "Notes" contain many other significant themes, such as defining the central stance of existing opera as "a culinary (or enjoying, *geniesserische*) stance," and further that "the present historical form [of enjoyment is] that of commodity" and that in *Mahagonny* this "provocative" thematics is subjected to some examination: "When for example in Section 13 the Glutton eats himself to death, he does so because hunger dominates." (24/76-77) Emotion is mentioned in a memorable Kantian table with two opposed columns, which then became the bone of all future contentions. Some of its many brief entries stress a theater that does not project the audience member into the action on the stage and thus paralyzes his activity, but rather makes of him an onlooker and thus stimulates his activity, that does not give him the possibility for emotions but rather "forces him into decisions"; a theater where "the feelings are not conserved" but rather "heightened into cognitions," where people are not presupposed as known but rather become "an object to be examined." Finally, the table ends with two oppositions: the first is taken from a brief summary in Marx's "Preface" to *For a Critique of Political Economy*,¹² and the second is what I am leading up to in this particular discussion:

Thought determines being	Social being determines thought
Emotion [<i>Gefühl</i>]	Reason [<i>Ratio</i>]

This little scheme or table was then excerpted and reprinted several times, outside of the "Notes to *Mahagonny*," which made it easy to forget Brecht's initial important qualification that his table marked a change of stress (*Gewichtsverschiebung*) rather than a rigid metaphysical opposition. Nonetheless, the perceived opposition was then subjected to strong attacks not only by bourgeois conservatives but primarily by Lukács and his followers within the official, increasingly Stalinist communist party press. In 1938, reacting against oversimplifying provocations to which he was prone in the Weimar epoch, Brecht clarified and partly modified his position by rewriting this table. Together with minor cuts and modifications, he added an opposition between "what people ought to do" and "what people have to do," i.e., between ethical prescription and economical-cum-physical necessity; and he *suppressed* the final opposition between emotion and reason. (BFA 24/85)

Furthermore, in an important letter from Sweden in July 1939 to a "comrade M," Brecht commented:

[These] are notes to theater performances and thus written in a more or less polemical vein. They do not contain full definitions and therefore often lead the student to misunderstandings which prevent him from working with them in a theoretically productive way. In particular, the opera article about *Mahagonny* needs some additions in order for the discussion to become fruitful. People have read out of it that I take the party "against the emotional and for the rational." This is, of course, not so. I would not know how thoughts could be separated from emotions. Not even that part of contemporary literature which seems to be written without reason (*Verstand*) really separates intelligence from emotion. In it, the emotional is just as rotten as the rational...

I would not write you all this had my works not in fact contained formulations which may push the debate toward a direction from which nothing follows. For, a discussion about "emotion or reason" obscures the main result that can be found in my works (or better, attempts): that a phenomenon so far held as an esthetically constitutive, the EMPATHY, has lately been more or less dispensed with in some works of art. (This obviously does not at all mean that emotion has been dispensed with.) (29/149-50)

This is a crucial clarification. Any further discussion of Brecht's stance toward emotions can only be fruitful if it begins by taking this letter seriously.

Thus, Brecht very soon retreated from any rhetoric against emotion. "This type of (epic) presentation," he noted around 1931 *a propos* of *The Mother*, "does [not] renounce emotional effect: in fact, its emotions are only clarified...and have nothing to do with intoxication [*Rausch*]." (BFA 22.1/162) Or in 1940, "non-aristotelian theater uses also a critique based on emotions [*gefühlsmässige*]." (26/438) This obviously holds for many other passages and figures in his plays and poems—always clearly delimited and de-automatized, which means wrested away from philistine sentimentality. Slighting here many other testimonies from Brecht's emigration years, such as his major theoretical writings *The Messingkauf Dialogues* and *A Short Organon for the Theater*, I shall cite only two diary notes. In their brevity, they seem to me to constitute the two parts of his final, balanced view of a general approach to the "militant position of 'reason vs. emotion.'" The first part deals with the art of theater, and the second with the art of living.

In the diary note from November 15, 1940, Brecht defined his theater—"for a change" from the usual "bad definitions [as especially intellectualistic]"—"in emotional categories":

This is possible without any problems, since in the epic theater the emotional line and the intellectual line remain identical in the actor and in the spectator. It would be necessary [for such a defining] to build on the basis of curiosity and helpfulness a set of emotions that balances the set based on terror and pity. Of course, there are other bases for emotions too. There is above all human productivity, the noblest of them all. (26/441)

A whole Brechtian theory of personality, including emotionality, could be reconstructed around this basic stance of productivity. It is variously associated not only with curiosity but also with happiness, friendliness, love, and "indignation, this socially highly productive affect." (27/140)

Finally, Brecht could quite consistently announce, in the note of March 4, 1941, "that one must get out of the militant position of 'emotion vs. reason'":

The relationship of *ratio* to *emotio* in all its contradictoriness should be exactly researched, and one should not allow our opponents to present epic theater as simply rational and anti-emotional. [On the one hand, "instincts" automatized reactions to experiences, which have become opposed to our interests. Muddled, one-track emotions, no longer controlled by reason. On the other hand, the emancipated *ratio* of the physicists with their mechanical formalism...The epic principles guarantee a critical stance in the audience, but this stance is eminently emotional. This critique is not to be confused with a critique in an exclusive scientific sense, it is much more inclusive, not at all specialized [*fachbegrenzt*], much more practical and elementary. (26/467)

In sum, there is no use pretending Brecht did not indulge in provocatively one-sided exaggerations to shock the bourgeois, and then change his mind under the pressure of experience. He confessed to Benjamin in 1934 that his thinking had at times an "inflammatory" (*hetzerische*) stance,¹³ and in 1938 further explained to him: "It is good when one who has taken up an extreme position is overtaken by a reactionary period; one gets then to a location in the middle." (535) Brecht was uncommonly aware of the pressures of bloody politics in our century: "Fascism, with its grotesque stress on the emotional, and perhaps no less a certain decadence of the rational moment in the Marxist doctrine stimulated me to a stronger stress on the rational. Nonetheless, precisely the most rational form, the 'play for learning' (*Lehrstück*), shows the most emotional effects." (BFA 22.1/500)

A constant tenor of Brecht's may be found in his defense of a certain type of flexible but critical reason, refusal of uncritical submersion in both stupidity and corrupt emotions, and attempt at contradictory reconciliations

of emotion and reason in a proper stance (cf. 26/324-25, and 28/564-65). Thus, if we want to make full use of Brecht's insights for our orientation today, I think at last three directions of further work are indicated.

The first direction would be to find out at least approximately what were in his opinion the emotions within "the set based on" curiosity, helpfulness, and indignation—indeed, sometimes based on "a mixture of pleasure and horror (which should not exist, no?)" or on "pioneering adventurousness." (22.1/418, and 559) I believe a central place would be taken by a carefully weighted spread of emotional stances (see 21/99, already in 1921)—but never indifference. Two pivots of such a spread could be the central stance of Brecht's late period, friendliness, and his almost always practiced though not so often discursively stressed category (but cf. 22.2/810-11, and 817) of *grace*, uniting "passion and reason"—as in his proposed anthem, for which one much regrets it isn't the German national anthem today (as it wasn't in the GDR either):

Anmut sparet nicht noch Mühe
 Leidenschaft nicht noch Verstand
 Dass ein gutes Deutschland blühe
 Wie ein andres gutes Land.
 ("Kinderhymne," 12/303)

The second direction of investigation should be to find out how in Brecht's practice (of performances, poetry, and prose writings) differing emotions flexibly interact with each other and with notional propositions in precise places and precise dosages of emphasis. Brecht is much exercised with flexibility and a Daoist softness winning over rigidity (this is perhaps most memorably encapsulated in his poem "Legend on the Coming About of the 'Tao-te-king' Book"). I shall begin discussing both these horizons in the third section below. I believe the strategic tension and opposition to be focussed upon is one between the dethroning of illusionistic, sentimental, uncritical, pseudo-compassionate empathy (*Einfühlung*—this is stressed in the cited 1939 letter, and other testimonies are in BFA 22-23 and 26-27, mostly adduced in my "*Haltung* [Bearing]") and a possibly intense but always reasonable sympathy. This opposition between *Einfühlung* and *Mitgefühl*, empathy and sympathy, found in Brecht's poetic, scenic, and other artistic (as well as practical) stances, may be applicable to empirical behavior.

A third direction would approach Brecht's central stance that productivity encompasses love and that love is a production. I have approached this strand elsewhere and hope to return to it.¹⁴

3. On Empathy vs. Sympathy: A Matter of Critical Distance

*Emotions too participate in critique, maybe it is precisely
your task to organize critique through emotions.*

Brecht, *Messingkauf Dialogues* (22.2/751)

*Surprise and [spatial or temporal] distance...are both
equally necessary for comprehending what surrounds
you...so evidently that you can no longer see it clearly.*

Braudel, "History and the Social Sciences"

The most important and enduring treatment of emotions pertaining vaguely to "sympathy" or "vicarious understanding," i.e. to orientation toward other people, was in Brecht's Germany Max Scheler's intricate, today in places quite obsolete but in his time authoritative discussion. Its terminology ranges from not always clear to obfuscating, but I propose to dig out the following indications, changing them where need be for my purposes.

Scheler sharply differentiates fellow-feeling (*Mitgefühl*) both from commiserating with (*Mitleiden*)—or rejoicing with (*Mitfreude*)—and from a mere distanced reproduction (*Nachvollzug*) of others' feeling or experience with no participation in it. On the one hand, in a putative imitation or reproducing (*Nachvollzug*) we feel the general *quality* of the other's sorrow without suffering with her, or of his rejoicing without rejoicing with him. The other's feeling is given at a remove, represented "like a landscape which we 'see' subjectively in memory, or a melody which we 'hear' in similar fashion."¹⁵ Of course, this already presupposes an initial grasping and understanding of the fact that other people have their own experiences. However, while it remains unclear how this "intuitable intrinsic connection between individual and experience" works between two agents, it does not necessarily involve empathy on the part of the percipient (me). The other person has "an individual self distinct from our own," which "we can never fully comprehend..., steeped as it is in its own psychic experience..." We can only have "our own view of it..., conditioned as this is by our own individual nature." (Scheler 10/21) Scheler therefore polemicizes expressly against any theory of "projective empathy" based on identity between individuals,¹⁶ or on Schopenhauer's metaphysics of unified Being as against illusory individuation (Scheler 51/66), in which the Other, subject to suffering, is "another I" (*"Ich noch ein Mal"*). On the other hand, in fellow-feeling "a genuine experience takes place in me...similar to that which occurs in the other person..., but not at all identical—not even in a perhaps briefer or weaker form. (11/22)

We have thus to do here with two extremes, total lack of interest and contact (infinite distance) and total fusion of feeling and will (zero distance). Somewhere in between the two extremes, there is a middle area which he calls fellow-feeling. Full spiritual and practical entrusting of oneself to a cause and/or a person, say in religious or crypto-religious identification such as nationalism and fascism, is by Scheler called "emotional contagion"

(*Gefühlsansteckung*), though again discussed in rather unclear ways. (14/25 and passim) Still, he rightly points out that as a rule “belief in” a charismatic person is quite different from any argumentable “belief that.” (86/96) It is here that Brecht’s contribution, and vectors based on it that can be carried further, may prove of central importance. To foreshadow: Brecht himself wanted to wean people from “feeling together (*mitzuempfinden*)” by incarnating themselves in the hero, in favour of “a higher kind of interest: the one in similes, in the other, the incalculable, the surprising.” (BFA 26/271; cf. 21/534)

I conclude that what is useful today is to distinguish three stances: indifference without emotion; full emotional contagion (*Mitleiden* or *Mitfreude*), which is usually called empathy; and fellow-feeling, for which I propose to use the term *sympathy*. This can be best discussed in terms of cognitive (both notional and emotional) *distance* between the percipient and the perceived, the observer and the observed events.

Distance is an indispensable constituent and component of all understanding. It is a metaphor by which space is used for a moral and/or cognitive tenor when dealing with the psychological experience of involvement with events or existents, primarily other people and their actions. It presupposes an awareness of their separateness; as Simmel put it, distance is crucial “in order to cognize the specific meaning (*Eigenbedeutung*) of things...The object...is juxtaposed to us only as far as it is not merely included into our relationship to it.”¹⁷ And more developed (or convoluted):

The image reached by means of a however constituted distance/interval [*Abstand*], has its own right, it cannot be replaced or corrected by another image reached by means of another distance/interval...Only the particular goals of cognition may decide whether the immediately appearing or lived reality should be examined in view [*befragt werden soll auf*] of a personal or a collective subject...¹⁸

I believe Brecht’s Estrangement (*Verfremdungs-Effekt*, NOT alienation!) means that the spectator (and quite overtly also the social agent outside the theater) ought to take up a distance—proper for understanding—towards events and existents so that she might be surprised by their specific unlikenesses to what we know yet not prevented from understanding by their generic similarities. The proper distance should fit the matter treated, oscillating as required by the situation but always somewhere within the range of Scheler’s *Mitgefühl* rather than indifference or full identification. This *sympathizing distance* (both terms of this tension being equally significant) most importantly means that the agent’s value-judgments and interests necessarily contain both approval and critique, though in quite various proportions according to the situation and her interests. I can here only allude to the decisive anthropological argument that experiences function in large part implicitly, so that when they cross between people,

who never have quite the same presuppositions, the implications necessarily change.¹⁹ A full identification is always illusory: it is itself an illusion and it works towards a life of unrealistic illusion. My emotion may have another's ache or suffering as its intentional object, but the actual quality of the ache is inescapably my own. Already the pioneering Adam Smith had realized: "As we have no immediate experience of what other men feel, we can form no idea of the manner in which they are affected, but by conceiving what we ourselves should feel in the like situation."²⁰ Last not least, empathy is an important method of uncritical identification in politics, as Hitler most efficaciously realized—Benjamin called it in the 1930s "empathy into the victor." (Benjamin vol. 1/696)

Brecht's main orientation, in line with today's most interesting anthropological psychology, is therefore a refusal of empathy as the be-all and end-all in favor of *precisely graded and argued sympathy*. Sympathy means, even etymologically, "feeling with" (as opposed to empathy's "feeling into"); as Smith argued, when rightly defined it necessarily involves reflection and imagination since it is an opinion. Brecht emphatically stated that his theater "in no way dispenses with emotions. And in particular not with the feeling for justice, the urge toward freedom [*Gerechtigkeitsgefühl, Freiheitsdrang*] and righteous anger...The 'critical stance', to which it attempts to bring its audience, can never be too passionate for this theater." (BFA 23/109) To the contrary, for him empathy (*Einfühlung*) is a stance brought about by "suggestion" in which "the spectator is...prevented from taking up a critical position toward the represented in proportion to the artistic efficacy of the representation." (26/437)

Nonetheless, Brecht also powerfully, though sparingly, used and eventually began to theorize a *transitory* empathetic identification with some actions *where they include emotions activating the spectator*—most clearly, an indignation against the waste of human lives in oppressive situations of war or unemployment. Such an emotional identification may be found, he allowed, in many figures who reluctantly and sometimes only partially approach the right stance, but finally do take it up. This would hold for his female protagonists Pelagea Wlassowa in *The Mother*, Joan Dark in *St. Joan of the Slaughterhouses*, and Señora Carrar in the eponymous play, (22.1/161-62, 26/455, 22.2/677) as well as for Katrin's anger and pity when she is drumming to save the city and its children in *Mother Courage and Her Children*. For Galileo, it would hold only in patches.²¹

Thus, Brecht's work articulates a lifelong battle against hegemonic empathy. His main motive was that he witnessed in the twentieth century too many variants of polluted emotions: "The sources of [a person's] feelings and passions are just as muddled up as the sources of his cognitions." (BFA 15/295) The vampiric praxis of a passive audience emotionally "creeping into" the skin of the great as well as greatly suffering individual on the stage who will think, feel, and live for and in lieu of any spectator, which was memorably analyzed in *The Messingkauf Dialogues*, militated against self-determination. It was quite correctly identified by Brecht as the central mechanism of a "theatricality" or consensus-bonding of fascist unity between

the leader and the led. As the Nazi slogan had it, "Der Führer denkt für uns!" ("The Leader thinks for us!"); and High Stalinism agreed.

Alas, his concern is not outdated. Illusionism has since shifted into the new US-led or "disneyfied" technologies of movie, and then TV and its successors.²² Research has shown there are many soap-opera fans who (con)fuse characters and actors, though nobody knows just how many sustain it for how long: the best guesstimate I found is that perhaps 5-10% are in a "lunatic dimension."²³ The uncritical use of empathy, from hero worship to the turn to "reality as spectacle" in late imperialism, arrogantly denies the Other the status of *a person who is like me*—somebody who is in given essential aspects of needfulness for life and justice the same as me—but *also unlike me*, having her own will and rights. Concomitant to this, my own freedom and identity are also slighted. Empathy thus remains the central mechanism for illusion(ism), a psychological and political menace. It may only be avoided by a constant interaction of knowing with not-knowing, of the already significantly understood and the now for the first time to be significantly understood.

Notes

1 My thanks go to the Humboldt Foundation for a Prize which allowed me to work in the Brecht Archive at some intervals in 1997-2000, and to Erdmut Wizisla and the Archive staff. Also to Sabine Kebir and Thomas Weber for indications of materials. All the unattributed translations from non-English texts are mine. For reasons of space I am not discussing here Brecht's personal relationships to women, about which much misleading and simply wrong stuff has been written in criticism of John Fuegi's theses. The most balanced books on this theme seem to me those by Sabine Kebir, *Ein akzeptabler Mann?* (Berlin/DDR: Aufbau, 1987, enlarged edn. 1998), *Ich fragte nicht nach meinem Anteil: Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht* (Berlin: Aufbau, 1997), *Abstieg in den Ruhm: Helene Weigel. Eine Biographie* (Berlin: Aufbau, 2000), and *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine: Ruth Berlaus Leben vor, mit und nach Bertolt Brecht* (Algier: Ed. L. Moulati, 2006). I have written about them in *Brecht Yearbook*, Darko Suvin, "A Very Acceptable Public Sphere Critic," *Brecht Yearbook* 24 (1999): pp. 386-96, and Suvin, "Sabine Kebir. *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine*," *Brecht Yearbook* 32 (2007), pp. 420-24.

2 See Suvin, "Haltung," entry in *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Vol. 5. (Hamburg: Argument, 2002), col. 1134-42, and Suvin, "Haltung (Bearing) and Emotions: Brecht's Refunctioning of Conservative Metaphors for Agency," in Thomas Jung ed., *Zweifel—Fragen—Vorschläge* (Frankfurt a.M.: Lang, 1999), pp. 43-58. I find with pleasure that this conclusion has been earlier arrived at by Albrecht Dümmling, whose excellent book is most useful for discussing Brecht's bearings—not only as concerns music, see Dümmling, *Brecht und die Musik* (München: Kindler, 1985), p. 626.

3 Bertolt Brecht, "Volkstümlichkeit und Realismus," in Brecht, *Werke*. Vol. 22.1. Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (Berlin and Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988-98), p. 408 (henceforth cited as BFA: volume/page).

4 George Mandler, *Mind and Emotion* (New York: Wiley, 1985), pp. 66-71 and passim; Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds* (Cambridge MA: Harvard UP, 1986).

5 Cf. Ursula Wolf, "Gefühle im Leben und in der Philosophie," in H. Fink-Eitel and G. Lohmann, eds., *Zur Philosophie der Gefühle* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), pp. 112-35, here pp. 113-14.

6 Alison M. Jaggar, "Love and Knowledge," in Jaggar and Susan Bordo, eds., *Gender/ Body/ Knowledge* (New Brunswick: Rutgers UP, 1989), pp. 145-71, here p. 148.

7 Cf. more in Darko Suvin, "On Cognitive Emotions and Topological Imagination," *Versus* 68-69 (1994): pp. 165-201; available on www.focusing.org/apm_papers/suvin.html.

8 For an introduction to the literature on categorization, see Eleanor Rosch, "Principles of Categorization," in Rosch and B.B. Lloyd, eds., *Cognition and Categorization* (Hillsdale: Erlbaum, 1978), pp. 28-50; and for an interesting complementary approach on "kinesthetic image schemas" see Mark Johnson, *The Body in the Mind* (Chicago: U of Chicago P, 1990).

9 Cf. Darko Suvin, "The Soul and the Sense: Meditations on Roland Barthes on Japan," *Canadian Review of Comparative Literature* 18.4 (1991): pp. 499-531.

10 Raymond Williams, *Marxism and Literature* (New York: Oxford UP, 1981), pp. 109-10, emphasis added.

11 Cf. also Nancy C.M. Hartsock, *Money, Sex, and Power* (New York: Longman, 1983); Alison M. Jaggar, *Feminist Politics and Human Nature* (Totowa, NJ: Rowman & Allanheld, 1985); Fredric R. Jameson, "History and Class Consciousness as an Unfinished Product," *Rethinking Marxism* 1.1 (1988): pp. 49-72; Georg Lukács, *Geschichte und*

Klassenbewusstsein (Berlin & Neuwied: Luchterhand, 1968); Suvin, "On Cognitive"; Suvin, "The Subject as a Limit-Zone of Collective Bodies," *Discours social/ Social Discourse* 2.1-2 (1989): pp. 187-99; and Suvin, *To Brecht and Beyond* (Brighton: Harvester P, 1984), ch. 4.

12 Karl Marx and Friedrich Engels, *Werke*, Vol. 13 (Berlin: Dietz, 1962 and passim), p. 8.

13 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Vol. 6 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980-87), p. 531.

14 See Suvin, "Brecht: Bearing, Pedagogy, Productivity," *Gestos* 5.10 (1990): pp. 11-28, using the pioneering indications by Dororthea Haffad, *Amour et société dans l'oeuvre de Brecht* (Alger: Office des Publ. Universitaires, 1983), and Laureen Nussbaum, "The Evolution of the Feminine Principle in Brecht's Work," *German Studies Review* 8.2 (1985): pp. 217-44.

15 Max Scheler, *The Nature of Sympathy* (London: Routledge & Kegan Paul, 1954), 9 [*Wesen und Formen der Sympathie* (1923) in Scheler, *Gesammelte Werke*, Bd. 7. (Bern: Francke, 1973), p. 258]; henceforth cited as Scheler A/B, A being the English and B the German page.

16 On Lipps's "projective empathy" and the history of the term up to and including Brecht, see Thomas Weber, "Einfühlung," entry in *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Vol. 3 (Hamburg: Argument, 1997), col. 133-47.

17 Georg Simmel, *Philosophie des Geldes* (Frankfurt: Suhrkamp 1989), pp. 41-42.

18 Georg Simmel, *Grundfragen der Soziologie* (Berlin & Leipzig: Goschen, 1917), pp.11-12. Simmel's most important discussion on distance is perhaps in "The Stranger," in K. Wolff, ed., *The Sociology of Georg Simmel* (London: Free P, 1940), pp. 402-08. —Besides Brecht, and the two people on whose shoulders he here stands, Nietzsche and Shklovsky, in the pleasingly interdisciplinary secondary literature on distance I found useful Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer* (Frankfurt: Suhrkamp, 1988), Edward Bullough, "'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Esthetic Principle," in Melvin M. Rader, ed., *A Modern Book of Esthetics* (New York: Holt, Rinehart, 1951), pp. 315-42, Carlo Ginzburg, *Wooden Eyes* (New York: Columbia UP, 2001), Elaine Scarry, *The Body in Pain* (New York: Oxford UP, 1985), Mark Salber Phillips, "Relocating Inwardness," *PMLA* 118.3 (2003): pp. 436-49 (with a larger bibliography), and the rich materials in Ute Osterkamp, "Zum Problem der Gesellschaftlichkeit und Rationalität der Gefühle/ Emotionen," in *Forum Kritische Psychologie* 40 (Hamburg: Argument, 1999), pp. 3-49. Osterkamp points out that the dichotomy of affects vs. more complex emotions is by some scholars termed Gefühle (feelings) vs. Emotionen, but this minority view is at odds with Brecht's usage of Gefühl and Emotion as synonyms as well as with the English use of "emotion" for both.

19 Cf. E.T. Gendlin, "The Responsive Order," *Man and World* 30 (1997): pp. 383-411, here 399 and passim.

20 Adam Smith, *Theory of Moral Sentiments*, D.D. Raphael and A.L. Mackie, eds. (Indianapolis: Liberty, 1982), I.i.1.2.

21 Suvin, "Heavenly Food Denied: *Life of Galileo*," in Peter Thomson and Glendyr Sacks, eds., *The Cambridge Companion to Brecht* (Cambridge: Cambridge UP, 1994), pp. 139-52.

22 I discuss this at length in "Utopianism from Orientation to Agency: What Are We Intellectuals under Post-Fordism to Do?" *Utopian Studies* 9.2 (1998): pp. 162-90.

23 Cf. the conflicting views in C. Lee Harrington and Denise D. Bielby, *Soap Fans* (Philadelphia: Temple UP, 1995), pp.104-10, and 120-21.



BBA FA 06-106. Bertolt Brecht und Hanns Eisler, um 1930, Fotograf unbekannt. © Brecht Ariv, Berlin.

**Bertolt Brecht's *Saint Joan of the Stockyards*—
Put to Music as a *Singespil***

The „Singespil“ *Saint Joan of the Stockyards* set to music by Victor Fenigstein (English version 1998—2003) premiered in Augsburg in 1986. Fenigstein's use of the archaic genre “Singespil” is meant ironically to set himself off against the traditional “Making-Into-Opera” of dramas: The libretto has not been adapted to musical forms, but appears word by word, down to the last comma. For greater transparency the music is arranged for seventeen instruments, they reflect the gestures made in the text, though sometimes—for mutual elucidation—as contradictions and in an ironic tone. Tonal surfaces are being contrasted with twelve-tone techniques. As before in some of his instrumental works Fenigstein draws a distinction between technique and expressive qualities: dodecaphony has the connotation of discipline and not of emotional exuberance. It is attributed to positive characteristics and ideas; the deconstruction of tonality is used for epistemic gain.

Das von Victor Fenigstein 1982-1984 vertonte „Singespil“ *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (englische Fassung: 1998-2003) wurde 1986 in Augsburg uraufgeführt. Fenigstein wählt ironisch die altertümliche Gattungsbezeichnung, um sich damit gegen die tradierte „Veroperung“ von Dramenstoffen abzusetzen: kein auf musikalische Formen hin zugeschnittenes Libretto, sondern wörtliche Übernahme des Textes, bis zum letzten Komma hin. Um der Durchsichtigkeit willen sind nur siebzehn Instrumente disponiert; sie zeichnen die im Wort formulierten Gesten nach, womöglich auch—um der inhaltlichen Erhellung willen—durch Widerspruch und ironisch. Tonale Flächen sind mit der Zwölftontechnik konfrontiert. Wie schon in vorangegangenen Instrumentalwerken trennt Fenigstein die Technik von der Expression: Er hat mit der Dodekaphonie nicht den emotionalen Überschwang im Sinn, sondern, im Gegenteil, die Disziplin. Sie ist hier positiven Eigenschaften und Ideen zugeordnet; die Zersetzung von Tonalität will einen Erkenntnisgewinn anzeigen.

Bertolt Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*—als ein Singespiel vertont von Victor Fenigstein

Fritz Hennenberg

Annäherung an Brecht

Der Komponist Victor Fenigstein wurde 1924 in Zürich geboren und besuchte das dortige Konservatorium. Er schlug zunächst die Laufbahn eines Pianisten ein und nahm an Meisterkursen von Edwin Fischer teil. Von den endvierziger Jahren bis 1985 wirkte er als Professor für Klavierspiel am Konservatorium von Luxemburg.

Von Jugendarbeiten abgesehen, setzte sein kompositorisches Schaffen 1952 mit der Kantate *Et le jour se leva pour lui* nach Gedichten von Paul Éluard ein. Die Anzeichen einer multiplen Sklerose, die sich im selben Jahr einstellten, drängten ihn von der pianistischen Karriere ab; er musste sich aufs pädagogische Fach beschränken—und besann sich auf seine kompositorischen Talente.

Als Komponist stellte er sich dem Auftrag, sich mit den politischen Tendenzen seiner Zeit auseinanderzusetzen. Die Nazigräuel und die Kriegszeit hatten seine antifaschistische Gesinnung geprägt. Der anschließende Kalte Krieg forderte seine Kritik von linker Seite aus heraus. In dem Vokalwerk *Seventeen Millions* (1979) zitierte er Texte aus *Die Ermittlung* von Peter Weiß und spürte den Auswirkungen des Holocaust in der Gegenwart nach. Auch seine zahlreichen Instrumentalwerke sind durch Widmungen, Titel oder musikalische Anspielungen als Zeitdokumente angelegt. Dabei wird eine Synthese von politischem Engagement und künstlerischer Progressivität angestrebt.

In den Nachkriegsjahren beteiligte sich Fenigstein in Zürich an Diskussionsabenden, die die Romanistin Renata Mertens-Bertozzi veranstaltete und die nach der Bindung an den entsprechenden Wochentag *Lundis* genannt wurden.¹ Zur Teilnahme konnten prominente Gäste wie Georg Lukács, Ignazio Silone oder Paul Éluard gewonnen werden. Dem Kreis gehörte auch der später von Brecht an das Berliner Ensemble verpflichtete Benno Besson an.² Unter anderem kursierten dort Fotokopien von Brechts Aufsatz *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. Fenigstein war von dem Text fasziniert und versuchte sich mit seiner damaligen Freundin und späteren Ehefrau Marianne (Mara) Sigg an einer Übersetzung ins Französische.

Als Brecht im Herbst 1947 mit seiner Familie nach Zürich kam, fand er durch die Vermittlung von Renata Mertens-Bertozzi eine Bleibe im Landhaus ihrer Schwiegereltern in Feldmeilen. Im Sommer 1948 arbeitete Brecht an seinem *Kleinen Organon für das Theater*—auch dieser Text soll im Zürcher *Lundi*-Kreis diskutiert worden sein.

Schon in den fünfziger Jahren las Fenigstein *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Er hielt das Werk in jeder Hinsicht für einen Gipfelpunkt von Brechts Schaffen; doch konnte er sich damals noch nicht zu dem Wagnis einer Komposition entschließen. Aber der Plan wirkte in ihm weiter.

Nachdem er zahlreiche Orchester-, Kammermusik- und Vokalwerke vorgelegt hatte, drängte es ihn zur Bühne hin. Ende der fünfziger Jahre tat er sich mit dem von Max Frisch beeinflussten Zürcher Dramatiker Max Schmid zusammen und plante in der Traditionslinie der *Dreigroschenoper* das gesellschaftskritische Musical *Henkerkomödie*. Max Schmid sah sich mit seinen satirischen Thesenstücken in der Nachfolge von Brecht und Piscator. Aber das Vorhaben blieb bereits in einer frühen Phase stecken.

1982 nahm sich Fenigstein Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* vor und begann mit der Komposition. Einer Eintragung in der Partitur zufolge wurde sie am 3. 4. 1984 abgeschlossen.

Die Brecht-Erben erteilen nur eingeschränkt Genehmigungen für Vertonungen. Fenigstein nahm es in Kauf, dass seine Partitur womöglich erst postum im Jahr 2026—nach Ablauf der Schutzfrist von Brechts Werken—aufgeführt werden könnte. Sein Freund Gerhart Engelbrecht, der im Verlagswesen tätig war, ermunterte ihn, das Vorhaben zu wagen. Sobald ein Akt abgeschlossen war, bat er Kopien aus und legte sie den Städtischen Bühnen Augsburg vor. In Brechts Geburtsstadt war man an einer Aufführung interessiert. Auch gelang es, Barbara Brecht als Verwalterin der Rechte zu einem Konsens zu bewegen. Am 7. 12. 1986 fand in Augsburg die Uraufführung statt.³

Lehrstück über Ökonomie

Im Augsburger Programmheft reflektiert Jan Knopf über das hier verhandelte Gewaltproblem.⁴ Er differenziert den Begriff und weist darauf hin, dass auch dem demokratischen Staatswesen *eo ipso* Gewalt immanent ist—durch die Gesetzgebung, den Polizeiapparat, die Gerichte. Sie sei durch demokratische Übereinkunft legitimiert. Als eine weitere Form von Gewalt führt er die „tägliche“ an, mit Armut und Elend als ihren Folgen.

Brecht stellt in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* die Not als von Menschen gemacht dar. Ökonomische Interessen stehen dahinter. Die Drahtzieher werden beim Namen genannt. Indes versagt der Appell an ihre Menschlichkeit; zu eng sind sie in das System integriert, als dass sie ausbrechen könnten. Versuche einer Reform sind zum Scheitern verurteilt; eine Veränderung hat den Sturz des Systems zur Voraussetzung. Es soll die Einsicht vermittelt werden, dass Gewalt notwendig ist, um Gewalt abzuschaffen.

Als Fenigstein das Theaterstück Anfang der achtziger Jahre wieder las, fesselte ihn vor allem dieser Aspekt mit seinen Parallelen zur Gegenwart. Er sah die Protagonistin und ihren Aufruf zur Gewalt, den sie am Schluss formuliert, kritisch. Sie war für ihn eine Anarchistin, ein Prototyp gleichsam für jene „idealistisch gesinnten Kinder des Bürgertums und des Kleinbürger-

tums," die sich „zu anarchistischen Revoluzzern und Heilsbringern“ entwickelt hatten.⁵ Der Terror, den sie predigen, wendet sich gegen sie selbst; er löst Repressionen nicht auf, sondern schafft nur neue. Der Staat sieht sich gehalten, zum Schutz des Gemeinwesens, sogar gedrängt von den Bürgern, längst erkämpfte Grundrechte zu beschneiden. In einem Interview führte Fenigstein aus, dass auch der größte Idealismus dem, was erreicht werden soll, feindlich sein und sich selbst erledigen könne.⁶ In diesem Lichte sieht er die Titelfigur als ein warnendes Beispiel.

Brechts Arbeit an der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* ist durch drei veröffentlichte Fassungen dokumentiert: die so genannte Bühnenfassung von 1930 (hektographiert beim Verlag Felix Bloch Erben erschienen, im Druck herausgegeben von Gisela E. Bahr, Frankfurt am Main 1971); eine für das 5. Heft von Brechts *Versuchen* bestimmte Version und eine von ihm erneut vorgenommene Umarbeitung für den 2. Band seiner *Gesammelten Werke* (Malik-Verlag 1938). Fenigstein wählte als Grundlage für seine Vertonung die Fassung des Malik-Verlags aus;⁷ von der Bühnenfassung übernahm er die Einteilung in fünf Akte.

Die Gliederung ist ohnehin äußerlich. Wie Brecht am 31. 3. 1929, auf die neuen Stoffgebiete eingehend, notierte, sträube sich das „Petroleum“ gegen die fünf Akte; die Katastrophen von heute würden „nicht geradlinig, sondern in der Form von Krisenzyklen“ verlaufen. (BFA 21, 303) In Anmerkungen zur *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* stellte er die Geschäfte des Fleisch- und Konservenfabrikanten Mauler, die dem Stück zugrunde liegen, in verschiedenen jeweils von ökonomischen Gesetzen determinierten Phasen dar. (BFA 24, 102)

Käthe Rülcke-Weiler, eine seiner Mitarbeiterinnen am Berliner Ensemble, setzte die Handlung zu dem von Marx erkannten Krisenzyklus in Beziehung: Ende der Prosperität—Überproduktion—Krise—Stagnation; die Dialektik, welche die Vorgänge weitertreibt, sei die Dialektik der Ökonomie.⁸ Brecht stellte in der Endfassung den ökonomischen Aspekt zusätzlich durch die Einführung von Zeitungsaufrufen heraus, die den „Gang der Geschäfte“ verdeutlichen sollen.

Kompositorische Ansätze

Die Bühnenmusik für die Uraufführung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* von Brecht 1959 in Hamburg verfasste der dortige Hauskomponist Siegfried Franz. Im Vorfeld scheint sich Hanns Eisler damit beschäftigt zu haben; er begann 1958 an einer Bühnenmusik zu arbeiten.⁹ Leider blieb das Projekt liegen.

1961 vertonte Hans-Dieter Hosalla, Schüler Paul Dessaus und Leiter der Bühnenmusik am Berliner Ensemble, die *Gesänge der schwarzen Stroh Hüte* und das Finale. Seine Musik wurde zum ersten Mal am 21. 3. 1961 für eine Radiofassung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* durch die BBC London verwendet; die hier zusätzlich eingesetzten Zwischenmusiken waren Humphrey Searle übertragen. Die szenische Premiere von Hosallas

Musik fand am 10. 10. 1961 in einer Inszenierung von Benno Besson in Rostock statt. Die Brecht-Erben erklärten Hosallas Partitur für deutschsprachige Aufführungen der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* für verbindlich.

Brechts Dramaturgie folgend hält sich Hosalla strikt an die Funktion der Lieder als Inzidenzmusik. Er empfindet den musikalischen Heilsarmee-Stil nach und setzt ihn als ein gleichsam reales Versatzstück ein; auf die artistische Zutat, oder den Kommentar, womöglich einen kritischen, im dialektischen Widerspruch zum Text stehenden, wird weitgehend verzichtet. Er beschränkt sich auf simple Melodiefloskeln, reduziert die Harmonik auf elementare Kadenzformeln, disponiert als Begleitung lediglich Gitarre(n), Banjo und kleine Trommel. Das apotheotische Finale ist für Chor, Orgel, Becken, Trompeten und Posaunen gesetzt; hier ruft die textliche Parodie geradezu nach einem Kommentar, aber die Musik zitiert ungerührt den herkömmlichen Choralstil und Hymnenton.

Victor Fenigstein übernahm für die „Gesänge der schwarzen Strohhüte“ und den Schlusschoral Hosallas Kompositionen in seine Partitur.¹⁰ Ihre spezielle Faktur—der Zitatcharakter, die formale Bescheidenheit—machte es möglich: eben dadurch, dass Hosalla hier eine personale Eigenart verleugnete, kam es nicht zu Kollisionen mit Fenigsteins Stil.

Brecht entwickelte sein „episches“ Drama am musikalischen Theater; bezeichnenderweise wird die erste Systematisierung mit den „Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“ gegeben. (BFA 24, 74-84) In diese Zeit fällt auch *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Obwohl nie dafür bestimmt, bietet sich das Werk durchaus als eine Oper an. Die Aufspaltung von Schein und Sein und die stilisierte Sprache rufen geradezu nach Musik.

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny gibt sich kulinarisch, aber mit hinterhältiger Absicht; die Oper sei—wie Brecht schreibt—ein „Spaß“ und stelle „das Kulinarische zur Diskussion.“ (BFA 24, 76 u. 84) Bewirkt wird es durch eine Überbelichtung von Inventarien der überkommenen Oper, auch durch stilistische Diskrepanzen zwischen alt und neu, zwischen Erhabenem und Trivialem. Fenigstein hat eine ähnliche Sichtweise; in einem Kommentar zur Augsburger Fassung seiner *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* notiert er, dass er stets „an das für Brecht so betont wichtige Kulinarische“ gedacht habe, das nie zu kurz kommen dürfe.¹¹

Der Typus des Singespiels

Ironisch altertümelnd setzt Fenigstein für sein Werk den Begriff *Singespiel* ein und grenzt sich damit gegen die tradierte „Veroperung“ von Dramenstoffen ab. Er geht nicht von einem auf eine Musikalisierung zugeschnittenen Libretto aus, sondern vertont—wie er ausdrücklich hervorhebt—Brechts Text „bis zum letzten Komma getreu.“¹² Er hat ein „zum Singen bestimmtes Drama“ im Sinn, „meist ohne Rücksicht auf bekannte musikalische Formen“;¹³ um auf die Neuartigkeit hinzuweisen, wählt er die merkwürdige Gattungsbezeichnung.

Der Text soll durch die Hinzufügung der musikalischen Mitteilungsebene nicht etwa verkompliziert werden—im Gegenteil. Fenigstein meint, dass Brechts *Heilige Johanna der Schlachthöfe* lang und schwierig zu verstehen sei und deshalb „verhältnismäßig seltener“ aufgeführt werde; durch das „Umsetzen in ein Singespiel“ beabsichtige er „das Verständnis des Textes für die Zuschauer und -hörer um etwas zu erleichtern“:¹⁴ „Du hast Schwierigkeiten, Dich verständlich zu machen? So singe doch. Suche nach der Dir am überzeugendsten scheinenden musikalischen Linie und singe sie.“¹⁵

Die Partitur ist auf fünf Stunden Spieldauer angelegt. Für eine praktische Realisation ohne Kürzungen sieht Fenigstein weit in die Zukunft; er wünscht sich sein *Singespiel* an wechselnden Orten präsentiert, in Fabrikhallen und auf öffentlichen Plätzen, in wirklichen Schlachthäusern. Das Publikum soll ein Tagesereignis erleben und von Ort zu Ort ziehen, in den Pausen mit Bier, Würstchen und Semmeln versorgt. Damit würde das steife Zeremoniell eines Theaterabends durchbrochen werden—eine Vision, die einem Brecht wohl gefallen hätte.

Für die Augsburger Uraufführung musste ein Kompromiss geschlossen werden. In Zusammenarbeit mit dem Komponisten wurde das Werk auf einen regulären Theaterabend zugeschnitten und auf einhundertfünfzig Minuten komprimiert—um etwa die Hälfte gekürzt! Dabei wurde der Inhalt der gestrichenen Partien im Nachrichtenjargon durch Kommentare zusammengefasst.

In seinen „Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“ geht Brecht auf die zentrale Rolle der Musik in der „Epischen Oper“ ein und bemerkt: die „große Menge der Handwerker in den Opernorchestern“ ermögliche „nur assoziierende Musik (eine Tonflut ergibt die andere),“ also sei eine „Verkleinerung des Orchesterapparates auf allerhöchstens 30 Spezialisten nötig.“ (BFA 24, 80) In der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* bescheidet sich Fenigstein mit nur siebzehn Musikern, und jedes Instrument ist solistisch besetzt: Flöte, Oboe, Klarinette, Altsaxophon, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Violine, Gitarre, Banjo, Kontrabass, Klavier, Akkordeon, Pauken und zwei Schlagzeuger. Das Klangbild ist vom Satz her aufgelichtet; aus dem ohnehin kleinen Ensemble werden Gruppen herausgelöst, oft verbindet sich nur ein einziges Instrument mit dem Gesang. Nur im Finale findet sich alles zum Tutti zusammen.

In Interviews hat Fenigstein ausgeführt, dass er beabsichtigt habe, den Singstimmen lediglich eine „Spielunterlage“ zu geben, damit sie sich „gestützt“ fühlen.¹⁶ Dies steht zu der besonderen Art des Gesangsvortrags, die ihm vorschwebt, in Beziehung. Es kommt ihm auf die Nuance an; die Sänger sollen, um sich durchzusetzen, nicht zum „Brüllen“ verleitet werden, sondern vom „pianissimo“ ausgehen. Fenigstein erhofft sich daraus ein vertieftes Verständnis beim Publikum; es soll nicht mit Geschrei eingefangen werden, sondern lernen, zu lauschen—womöglich mit Anstrengung.

Dem Opernbesucher, der Vergleiche mit dem tradierten Opernorchester anstellt, gibt das Instrumentarium den Eindruck der Bescheidenheit,

ja, der Ärmlichkeit. Dies dürfte eine inhaltliche Kalkulation sein. Die Armut ist ja das Thema dieses Theaterstücks, und auf vermittelte Weise auch dort, wo die Personen große Worte machen—hinter denen nichts steht: Die Erbärmlichkeit der Phrase soll hervortreten. Es versteht sich, dass die Beschränkung nur ein „Kleid“ ist; von der technischen Seite her gesehen musiziert Fenigstein aus der Fülle heraus.

Formale Konzeption

In seinem Kommentar weist Fenigstein darauf hin, dass seine Musik „formal genau dem Text“ folge; seine Hauptaufgabe bestehe darin, „die Satz- und Wortgesten des Dramas mit musikalischen Gesten zu erfüllen, die ihnen entsprechen und sie klar artikulieren.“¹⁷ Der Großform entsprechend liegen in fünf Akten fünfundzwanzig Szenen und Teilszenen vor.

Brechts Opposition gegen das Musikdrama vom wagnerschen Typus bedeutete die Absage an den dynamisierten Musikstrom und die unendliche Melodie. Das (von Wagner verworfene) Prinzip der Nummernoper sollte sich wieder bewähren. Sowohl in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* als auch in *Die Verurteilung des Lukullus* ist es in der Struktur der Texte vorgegeben, und Kurt Weill und Paul Dessau richteten sich danach.

Bei der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* musste anders verfahren werden. Gewiss fungieren die Gesänge der Heilsarmee als „Musiknummern,“ aber sie sind als Inzidenzmusik von außen herangetragen. Sie ziehen sich als Pfeiler durch das Stück, auffällig nicht zuletzt durch die Diskrepanz ihrer Machart. Es gibt einige wenige Stellen, an denen sich Fenigstein an diesen Stil angleicht—also auf den Kommentar verzichtet—; allemal drückt er damit eine lügnerische Beschönigung aus. Anderswo greift er Gesten der Heilsarmee-Musik—etwa den Marschton—auf und wendet sie, seinen Personalstil hineintragend, ins Aggressive. Bezeichnend dafür ist jene Szene, in der—eine Anspielung auf die in der Bibel geschilderte Vertreibung der Händler aus dem Tempel—Johanna mit der umgekehrten Fahne, die sie als Stecken benützt, die in die Heilsarmee-Station eingedrungenen Kapitalisten attackiert.

In der Regel sind Johannas Äußerungen vom melodischen Duktus her liedhaft gefasst—auch dort, wo sie sich formal gar nicht zum Lied verdichten. Eine klangliche Konstante schaffen die beigeordneten Instrumente Akkordeon und Gitarre. So bildet sich hier eine weitere Folge von „Pfeilern“ aus, die das Stück durchziehen.

Für die relative Vereinheitlichung anderer Passagen im Sinne von „Nummern“ sorgen von außen herangetragene Prozeduren. Hin und wieder greift Fenigstein auf einen barockisierenden Inventionenstil zurück. Er wirkt in seiner Distanz objektivierend; es bilden sich spielerische Figuren aus, die sich quasi autonom entwickeln, unabhängig von der Textbedeutung. Die Funktion ist lediglich die einer klanglichen Folie, eines Musters im Hintergrund.

So bilden sich im musikalischen Geschehen quasi Inseln aus. Es kann vorkommen, dass sie aus dramaturgischen Gründen zueinander in Beziehung gesetzt werden—wodurch sich ein Geflecht über die Gesamtform legt und sie konstruktiv verfestigt wird. Die für den Krisenzyklus entscheidenden Briefe mit Nachrichten von der „Wallstreet“ binden sich alle an ein und dieselbe Thematik. Auch die Szenen mit den Viehzüchtern und Aufkäufern stehen nicht nur ihrem Gestus sondern auch der Substanz des musikalischen Materials nach in Korrespondenz.

Die Formen der verbalen Mitteilung sind vielfältig. Einen Grenzfall bilden die Überschriften zu den Szenen, die Brecht als Projektionen anweist. Sie sind ein Mittel der Episierung des Dramas; der Zuschauer soll in eine distanzierte Lese-Haltung versetzt werden. Der „Winterspruch“ in einer der Szenen auf dem Schlachthof, der die Kälte der Natur zur Verelendung in Beziehung setzt, soll als Kommentar ebenfalls auf einer Schrifftafel erscheinen.

Die Schreckensnachrichten vom Börsenkrach werden—wie von Brecht angewiesen—über Lautsprecher mitgeteilt; Fenigstein stellt sie nackt aus, ohne Musikalisierung. Auch einige andere Stellen werden schlicht gesprochen und heben sich eben durch diesen Ausnahmecharakter ab. Ein Arbeiter ist in den Sudkessel gefallen und zu Blattspeck verarbeitet worden; der schreckliche Vorgang wird als Melodram berichtet, und die Ungerührt-heit der Musik, die sich an spielerische Figuren hält, unterstreicht noch die bestürzende Sachlichkeit des Wortes.

Der Gesangspart ist äußerst differenziert angelegt. Fenigstein verdeutlicht die sprachliche Geste zum einen durch die Fixierung des rhythmischen Duktus und zum anderen mit der Melodisierung. Beabsichtigt ist, das Verständnis für den Inhalt des Wortes womöglich schärfer herauszufordern, als wenn es nur gesprochen würde. Übrigens wird dabei von einer Verzeichnung des Wortkörpers—Verstöße gegen den normativen Verlauf im Sinne der „Verfremdung,“ die Brechts Poetik ausdrücklich freistellt, zur dialektischen Erhellung sogar anempfiehlt—kaum je Gebrauch gemacht; der Kommentar, ohnehin sparsam, drückt sich eher im Zusammenspiel des Wortes mit dem Instrument aus.

Auf einer ersten Stufe der Rhythmisierung/Melodisierung steht der Sprechgesang: verbindlich festgelegt ist nur der rhythmische Verlauf, der melodische hingegen ist—obwohl der Tonhöhe nach fixiert—nur in ungefähren intervallischen Distanzen angegeben. Fenigstein disponiert den Sprechgesang sowohl als Monolog als auch im Dialog oder chorisch. Bei gewissen Chorparten weist er dabei—um einen diffusen Mischklang zu erzielen—die Verbindung absoluter und improvisierter Tonhöhen an.

In einige Partien des Sprechgesangs sind Gesangstöne eingefügt. Trotz des nur kurzzeitigen Wechsels (manchmal ein einziger Ton!) soll die Anweisung genau befolgt werden; durch die Änderung der Artikulation werden bestimmte Worte gleichsam hell angeleuchtet.

Rhythmisch gesehen wird vom gleichmäßigen Deklamieren bis zur engen Anschmiegung an den Sprechduktus eine Fülle an Differenzierungen

geschaffen. In melodischer Hinsicht sind die Bindung an ein und denselben Ton und der vom Affekt gesteuerte Intervallsprung die Extreme. Es begegnen melismatische Einfügungen, sogar als Koloratur; andererseits können sich die motivisch-metrischen Verhältnisse zum schlichten Lied hin verfestigen.

Ausschlaggebend für die Entscheidung ist allemal der Gestus, der getroffen werden soll. Brecht versteht darunter mehr als nur die Gebärde; der „Gestus“ drückt sich auch in der Diktion aus, von der Auswahl der Worte bis hin zur Sprechweise. Zur Charakterisierung von Personen und Situationen ist für Brecht der gesellschaftliche (soziale) Gestus maßgeblich—der überdies kritisch gesehen (verfremdet) werden sollte. Kurt Weill hat 1929 *Über den gestischen Charakter in der Musik* referiert und die rhythmische Fixierung des Textes als die Grundlage dazu bezeichnet; im Rahmen einer solchen „rhythmisch vorausbestimmten Musik“ seien „alle Mittel der melodischen Ausbreitung, der harmonischen und rhythmischen Differenzierung möglich.“¹⁸ Das will sagen, dass es keine stilistische Festlegung gibt; verglichen mit den anderen Brecht-Komponisten findet Fenigstein seinen eigenen Weg dazu.

Wenn die Zeitungsleute ihre Nachrichten über Johannes Agitation bei den Schlachthausarbeitern vorlesen, spulen die Worte, ein und demselben Ton verhaftet, emotionslos ab. Auf andere Weise wirken die Tonrepetitionen bei Johannes Traum vom Protestzug der Arbeiter, an dessen Spitze sie sich gesetzt hat, wie ein Ausdruck der Beharrlichkeit. In der Regel freilich ist der Rezitativstil rhythmisch wie melodisch vielfältig aufgegliedert und durch Pausen, dynamische Abstufungen oder Akzente nuanciert; es kommt dabei auf einen exakten Nachvollzug an, weil nur so der (nicht zuletzt politisch relevante) Kommentar hervortritt.

Im Wort-Ton-Verhältnis können dabei Widersprüche angelegt sein—die auf Hintergründe hindeuten. Wenn Mauler im lockeren Buffoton davon singt, dass er sein „blutiges Geschäft“ aufgeben wird, so steht der Gesangsstil im Gegensatz nicht nur zu diesem Attribut, sondern auch zu dem für ihn als Kapitalisten doch schmerzlichen Verzicht. Eine Lüge soll bewusst gemacht werden—er hat in Wahrheit ja ganz anderes vor.

Der Deklamationsstil der Johanna ist speziell geprägt. Er neigt zu einfachen rhythmischen Verhältnissen und einer diatonischen Melodik. Dabei entstehen unter der Hand liedartige Gebilde. Zwar verbleiben sie im Status des Fragments, stechen aber doch aus dem stilistischen Umfeld hervor. Es sind gleichsam Verheißungen von Harmonie und Geborgenheit. Es versteht sich, dass sie sich mit Bescheidenheit verbinden; die der Partie zugeordneten Volksinstrumente Akkordeon und Gitarre sind bezeichnend dafür.

Ein geradliniger, schnörkelloser Gesangsstil ist auch für die Entrechteten, Erniedrigten und Beleidigten charakteristisch und drückt damit einen gesellschaftlichen Gestus aus. Er zeigt sich z.B. am Kollektiv der Arbeiter, und zwar auch dort, wo—Zeichen intellektueller Anstrengung—die Diatonik zugunsten der Zwölftonreihe aufgegeben ist.

Musik als Zeichensprache

Die Interpretation des Textes durch Musik bedient sich von alters her festgelegter Zeichen, der rhetorischen Figuren. Sie bilden Sinneseindrücke im musikalischen Material nach. Auch Fenigstein benutzt dieses Mittel zu einer spontanen Kommunikation. Dies sei an zwei elementaren Figuren demonstriert: dem Intervallsprung und dem Melisma.

Wenn der Fleischfabrikant Graham über den „unbändigen“ Geschäftssinn seines Konkurrenten Mauler räsoniert, spreizt sich das Intervall der kleinen None auf; bei Erwähnung seiner „Unnatur“ wird die andere Richtung angezielt. Johanna sagt Mauler, der sich verstellen will, seinen wahren Namen, und hält sich mit aller Entschiedenheit dabei an die „eindeutigen“ Intervalle Quarte und Quinte. Ein Vorsänger der Viehzüchter drückt das Schreien der auf gute Geschäfte hoffenden Familien in einer Koloraturenkette aus und rückt es damit in die Distanz der Komik. Mauler beklagt das Abschlachten des Viehs, das ihm doch reichen Gewinn schafft; ein schmalziges Melisma deutet auf eben diese Kehrseite hin.

Die Beispiele zeigen, wie Fenigstein an herkömmliches Inventar und seine Bedeutungsinhalte anknüpft und es gleichzeitig den brechtschen Absichten—der Fixierung eines gesellschaftlichen Gestus, auch der Verfremdung—dienstbar macht. Selbst das klangliche Elementarereignis wird in diesem Zusammenhang umgewertet.

So auch die eklatante Dissonanz. Das Beiwort ist bewusst gewählt. Die Grade der Dissonanzen sind verschieden, abhängig auch von der klanglichen Umgebung. Eine Dissonanz im Fortissimo, verbunden mit einer vibrierenden, nachzitternden Bewegung, steht dort, wo Johanna die Methode der „rohen Gewalt“ verwirft. Sie richtet den Vorwurf an die Arbeiter, die aber die falschen Adressaten dafür sind, denn ihre Auflehnung ist nur eine notwendige Reaktion auf Gewalt. Auf andere Weise ist eine Dissonanz, die sich mit dem Wort „Revolution“ verbindet, fragwürdig; sie begründet sich einzig aus der Sicht der Unterdrückten.

Andere Figuren zeichnen Bewegungsverläufe nach. Johanna spricht über die Wege, nach „oben“ zu kommen—und auch darüber, „in was für ein Oben“ es gehen soll—; die Musik entspricht dem Bild durch taktgruppenweise Verschiebung aufwärts (und mischt damit Ironie ein). Bei der Schilderung eines Absturzes wird die andere Richtung eingeschlagen, etwa dort, wo eine neue, rationelle Schweineschlachtmaschine beschrieben wird; die Pointe ist durch das Skandieren im metrischen Korsett noch zuge-spitzt.

Gewisse Textstellen bei Brecht sind als Sentenz formuliert. Fenigstein hebt dies mit seinen Mitteln hervor, indem er hier zugunsten einer griffigen motivischen Formulierung vom *Parlando* abgeht. Allerdings ist auch solchen Passagen zu misstrauen, und zwar gerade dort, wo sie sich gar zu gelöst geben. So etwa, wenn Johanna in einer ihrer Predigten ausführt, dass man nach „oben“ und nicht „unten“ streben solle. Auch jene Worte, mit denen Mauler die prästabilisierte Harmonie des kapitalistischen Geschäftslebens preist, geben sich als Sentenz—und fordern Widerspruch heraus—:

Die Musik überträgt das im Text liegende Bild mit einer zwischen Dur und Moll vagierenden, kreisenden Bewegung auf Dreiklangsformeln.

Manchmal scheint es, als würden Fenigstein die Worte nicht genügen und als beabsichtige er, die Instrumente gleichsam zum Sprechen zu bringen. Das ist ein Prinzip seiner Ausdrucksweise überhaupt—nicht zuletzt in der Instrumentalmusik—: Er sucht nach einer direkten Kommunikation über die Sprache und deren Formeln.

So gesehen muten manche Monologe in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* wie Dialoge an: mit einem zwar auf das Wort verzichtenden, aber durchaus beredten instrumentalen „Partner.“ Das Prinzip kommt besonders gut in der historisierenden Form des Biciniums mit seiner ausgedünnten Zweistimmigkeit zur Geltung. Johannas Entschluss, zum Kapitalisten Mauler zu gehen, um ihn zu bekehren, sucht sich in einem solchen Dialog gleichsam eine Unterstützung. Auch ihre Überlegungen über Gewalt und Gewaltverzicht sind so angelegt—als brauche sie einen Diskussionspartner. Wenn sie an der Spitze eines „Stoßtrupps“ der Schwarzen Strohütte zu ihrem ersten „Gang in die Tiefe“ aufbricht, sekundieren ihrem Gesang Gitarre und Akkordeon; wiederum werden nicht bloße Bassformeln dazugesetzt, sondern es bilden sich auch instrumental Redefiguren aus.

Zur Charakterisierung sind den Personen und Gruppen Instrumente angeheftet. Für die Arbeiter steht die Posaune; auch in den entsprechenden Dialogen tritt sie hervor. Sie beteiligt sich auch am Rezitativ und bekräftigt sozusagen ihrerseits, was im Worte formuliert ist. In der Partie des Mauler begegnen ebenfalls solche fiktiven Dialoge, aber mit einem anderen Partner; ihm ordnet sich auftrumpfend die Trompete zu.

Umwertungen

In der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* stehen sich zwei Protagonisten gegenüber: Johanna, Leutnant der Heilsarmee, und der „Fleischkönig“ Pierpont Mauler. Beide Figuren passen in kein Schwarz-Weiß-Schema; so haben sie unterschiedliche Deutungen hervorgerufen.

Der Bezug zur historischen Jeanne d'Arc wird über Friedrich Schillers Schauspiel *Die Jungfrau von Orleans* vermittelt, setzt aber erst in der zweiten Entwicklungsstufe von Brechts Text an. Erst in dieser Phase erhält die Protagonistin einsichtig und verfremdet zugleich den Namen *Johanna Dark*. Brecht hatte aber keine positive Identifikation im Sinn, im Gegenteil; wie Hans Mayer erkennt, stellte er hier zum ersten Mal eine Titelgestalt vor, „an welcher falsches Handeln demonstriert werden soll.“¹⁹ Ohnehin ging Brechts Absicht weit über eine bloß personale Parallele hinaus; er zielte auf eine grundsätzliche aktuelle politische Kritik ab, nämlich am Reformismus innerhalb der deutschen Arbeiterbewegung von 1930.²⁰

Johanna ist von den vielen Personen des Theaterstücks die einzige—Fenigstein stellt es in seinem Kommentar heraus—, die sich im Laufe der Handlung entwickelt und verändert. Mit ihren drei „Gängen in die Tiefe“ gewinnt sie an Erkenntnis—gelangt aber nur bis an die Schwelle der Tat.

Am Schluss steht ihre Ohnmacht, und ihr physisches Ende ist Anlass für eine böse ideologische Manipulation. Sie scheitert; aber sie als Heldenfigur zu sehen, wäre falsch, zu deutlich ist das eigene Verschulden herausgestellt, die lange Unentschiedenheit, die bis in den Verrat hinein führt.

Im Gespräch hat Fenigstein geäußert, dass für ihn Mauler und nicht Johanna die bedeutendste Figur des Stückes sei.²¹ In seiner Partitur sei er „unglaublich differenziert“ dargestellt, er müsse (stimmlich gesehen) „schlank sein, sich klein geben, auch spitzbübisch, leicht, gefährlich leicht, und dann gefährlich stark.“ In ihm lägen die vielen Möglichkeiten von Realismus, von Zynismus, aber auch von Menschlichkeit, von echter Menschlichkeit, nicht nur von vorgespiegelter. Ihn als Heldenbariton zu typisieren, sei grundfalsch. Für seinen Gestus sind die zahlreichen Nuancen entscheidend, die die Partitur festlegt.

Ist das weiche Herz, das Mauler zuweilen zeigt, nur simuliert und zweckbestimmt, also gleichsam eine Falle? Für Hans Mayer trägt Mauler—rein subjektiv—„durchaus sympathische Züge.“²² Manfred Wekwerth geht darin weiter und sieht sich durch Brechts Vorspruch für die in den „Versuchen“ veröffentlichte Fassung bestätigt: Es solle „die heutige Entwicklungsstufe des faustischen Menschen“ gezeigt werden. (BFA 3, 128) Das Problem bleibt für Wekwerth offen: „Seine beiden Seelen sind in Aufruhr. Welche wird siegen?“²³ Dies will keine Reinwaschung bedeuten. Die Brutalität darf nicht übersehen werden, auch nicht die Verstellung. Übrigens richtet Mauler beides auch gegen seine eigene Klasse, gegen Kollegen, die ebenso wie er agieren, allerdings mit weniger Erfolg.

Gut und böse werden in der Partitur anders als gewohnt charakterisiert. Üblicherweise steht die Dissonanz für den Konflikt und der Dreiklang für seine Lösung; hier ist das Verhältnis umgekehrt. Fenigstein sieht die Tonalität mit ihrem klanglichen Inventar als schäbig an; was früher einmal auf der Höhe der Zeit gestanden hat, hat sich abgenutzt.

Ein Weiteres kommt hinzu. Wenn Fenigstein Relikte der Tonalität—Dreiklänge—zitiert, so stellt er sie in aller Nacktheit aus und verzichtet in der Regel auf eine Vermittlung zwischen ihnen. Will sagen, dass das funktionale Prinzip, das einen Zusammenhang schafft, womöglich einen dynamischen, außer Kraft gesetzt ist; die Akkorde stehen für sich alleine, die „Drähte“ zwischen ihnen sind durchgeschnitten. Eben dadurch wirken sie umso verlorener.

Im Kommentar zu seinem *Singenspiel* hat Fenigstein präzise beschrieben, an welchen Stellen tonale Elemente erscheinen:

beispielsweise da..., wo im Text naiv oder zynisch reagiert oder auch einfach gelogen wird, d. h. wo der Textinhalt große Selbstverständlichkeiten vorgaukelt, die der Wirklichkeitsprüfung nicht standhalten. Die Idylle der Tonika-Dominante-Logik steht hier auch für die schematische Reaktionsweise in Schlagworten und „großen

Gefühlen', die die Realität schönen und simplifizieren wollen.²⁴

Er verwahrt sich dagegen, damit zu den „augenblicklich zahlreichen ‚Rückkehrern zur neuen Einfachheit‘“ gezählt zu werden;²⁵ seine Hinwendung zum tonalen Inventar hat Zitatcharakter und eine einsichtig definierte dramaturgische Funktion. Er sucht nichts zu glätten, sondern im Gegenteil Wunden aufzureißen.

Mauler klagt über das „blutige Geschäft,“ das ihm der Handel mit Schlachtvieh aufzwingt und verschweigt den Reichtum, der ihm damit zufließt—verräterisch sekundiert das Klavier den Worten mit Dur-Moll-Dreiklängen. Die Konkurrenten stehen sich unversöhnlich auf dem Markt gegenüber—wiederum Dreiklangsfolgen, durch die Einmischung von Medianten in die Kadenz geradezu religiös gefärbt. Mauler führt ein Beispiel dafür an, wie eine Untat die andere zeugt; aus Kadenzformeln entsteht eine Sentenz, die gerade dadurch, dass sie sich so harmlos gibt, empört.

Mit seinem Börsencoup ruiniert Mauler die Viehzüchter. Als er die Sache einfädelt, nennt er die Geschäftspartner „gute Leute“—die schwelgerisch vom Klavier in D-Dur und A-Moll arpeggierten Akkorde sind Ausdruck seines Zynismus. Auch das freundliche Dur an jener Stelle, da der Major der Heilsarmee konstatiert, dass die Armen ihren Lohn für das von der Religion bewirkte Stillehalten erst nach dem Tode erhalten werden, wirkt zynisch.

Überhaupt scheinen bei Erwähnung des Geldes immer wieder Konsonanzen auf, etwa dort, wo um die Viehpreise gefeilscht wird. Auch an der Stelle, wo Mauler erkennt, dass der Kampf um den Profit bis in den Krieg hinein führen kann, zeigt die Musik eine solche—oberflächlich gesehen widersinnige—gelöste Haltung.

Es gibt Aussagen, in denen eindeutig gelogen wird, und die Musik lenkt nachdrücklich darauf hin, indem sie scheinheilig das Falsche bekräftigt. Die perfekte Harmonie an solchen Stellen soll stützig machen und den Hörer verunsichern. Strahlendes A-Dur klingt auf, als der Makler Slift unter Anrufung Gottes versichert, Mauler und er hätten kein Vieh gekauft—tatsächlich haben sie den Markt damit ruiniert. Elementar ist der Effekt dort disponiert, wo ein Arbeiter Slift fragt, ob er sich auf ihn verlassen könne, dieser „ja!“ sagt und ein einziger H-Dur-Akkord in der Klavierstimme erscheint: Eben dadurch wird die Zusage widerlegt.

Jemand kann das Falsche sagen, weil ihm die Wahrheit (noch) verschlossen ist; Fenigstein meint dies mit dem Begriff der Naivität, und er zielt damit auf die Figur der Johanna ab. Die Wandlung, die sich an ihr mit fortschreitender Erkenntnis vollzieht, drückt sich nicht zuletzt in den Veränderungen der ihr zugeordneten musikalischen Konfigurationen aus.

Bei einem ihrer naiven Bekehrungsversuche setzt sie mit aller Ernsthaftigkeit auf die „moralische Kaufkraft.“ Nach einer Begegnung mit Mauler glaubt sie an dessen „guten Kern.“ Auch als sie längst unsicher geworden ist, hält sie sich an Maulers Versprechungen, Arbeit schaffen zu wollen. Jedes Mal herrschen einsichtige tonale Verhältnisse.

Funktion der Dodekaphonie

Die Partitur der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* ist von einer Zwölftonreihe durchzogen. Dies meint nicht, dass die Reihe konstitutiv für die Gesamtfaktur wäre; sie ist ein gezielt eingesetztes dramaturgisches Vehikel wie die anderen Materialien auch. Auf das harmonische Geschehen wirkt sie kaum ein.

Dem Vorbild einiger seiner vorangegangenen Instrumentalwerke nach trennt Fenigstein die Technik von der Expression. Er hat nicht den emotionalen Überschwang im Sinn, sondern die Disziplin. Ihn interessiert vor allem die intellektuelle Qualität, die sich in den Rotationsformen der Reihe zeigt: Ein und derselbe Gedanke wird von verschiedenen Seiten her gespiegelt.

Jedenfalls ist die Dodekaphonie hier Ausdruck von positiven Eigenschaften. Sie ordnet sich jenen Figuren zu, die zwar noch im Zustand der Unterdrückung gezeigt werden, aber die Vision einer befriedeten Zukunft in sich tragen: den Proletariern. Diese treten als Kollektiv auf, und wenn sich einzelne daraus lösen, bleiben sie in der Regel anonym.

Der Verlauf der Handlung zeigt, dass Johanna von diesen Ideen beeindruckt wird. So färbt auch die musikalische Ausdrucksweise auf sie ab; in ihre Partie dringen Zwölftonreihen ein, sie durchmisst sie—so Fenigstein—„mühsam,“ mit den ungewöhnlichen Tonfolgen nach den neuen Gedanken gleichsam suchend.²⁶ Fenigstein spielt mit seiner Äußerung auf Stellen im 5. Akt an; tatsächlich setzt der Prozess der Bewusstseinsveränderung aber viel zeitiger ein, schon bei einer der ersten Konfrontationen ist der Einfluss der Zwölftonreihe auf Johanna zu beobachten.

Ein Arbeiter ruft seinen Kollegen zu, dass in der Fabrik ein Arbeitsplatz freigeworden sei. Für sie alle gilt das Gesetz von Angebot und Nachfrage—es entscheidet über ihre Existenz. Als instrumentales Signum ist dem Arbeiter der für die Partitur grundsätzlichen Entscheidung nach die Posaune zugeordnet; von der Motivfolge her drückt er sich mit der Zwölftonreihe aus, und zwar in verschiedenen Permutationen: Grundgestalt, Krebs, Umkehrung (diese beiden Formen ineinander verschachtelt). Johanna, noch realitätsfern, kann nicht verstehen, dass die Arbeiter ihren Teller Suppe stehen lassen. Genau besehen scheint sie diese Reaktion aber doch beeindruckt zu haben, denn sie nimmt ihrerseits die Zwölftonreihe (Grundgestalt) auf!

Gewisse Erkenntnisse der Arbeiter sind zur Sentenz verdichtet; durch die Zwölftonreihe findet die Stringenz des Wortes ihr musikalisches Pendant. An solchen Stellen wird vor allem der Auftrag zur Solidarität unterstrichen. Johanna verstößt dagegen und schadet so dem Kollektiv—sie unterschlägt einen Brief, der zum Streik aufrufen soll. Zu spät findet sie zu ihrer Einsicht. Die Zwölftonreihe erscheint hier im Begleitinstrument, der Gitarre: Zu Johannas Worten klingt sozusagen im Hintergrund die Alternative auf.

Bei ihrem zweiten „Gang in die Tiefe“ beabsichtigt der Makler Slift, Johanna die Schlechtigkeit der Armen aufzuzeigen und sie damit von ihrer idealistischen Versponnenheit zu heilen. Er besticht eine Arbeiterfrau, deren

Mann in der Fabrik zu Tode gekommen ist und die unangenehme Fragen stellt, mit warmen Mahlzeiten. Überraschenderweise geht auch er dabei von der Grundgestalt der Zwölftonreihe aus. Bereits damit wirkt die Stelle wie eine Entlastung für die Frau: Sie ist ein Opfer, nicht der Verursacher des unmenschlichen Systems. Auch Johanna dämmert diese Erkenntnis, und sie hält sich ebenfalls an die Reihe. Schließlich formuliert sie ihre Einsicht als zwölftönige Sentenz: „Zeiget ihr mir der Armen Schlechtigkeit, so zeig ich euch der schlechten Armen Leid.“

Auch die letzte, bittere Erkenntnis Johannas über ihren falschen Weg, überleuchtet vom trügerischen Schein der Kanonisierung, ist an Reihenformen gebunden: Sie hat sich die Ansichten der Arbeiter zu eigen gemacht.

Entlarvung durch Parodie

Eine poetische Besonderheit von Brechts *Heiliger Johanna der Schlachthöfe* ist die Auseinandersetzung mit historischen Stilelementen, insbesondere aus der Zeit der deutschen Klassik. Über Schillers *Jungfrau von Orleans* hinaus, die sich vom Stoff her anbietet, werden Goethe und Hölderlin zitiert, auch gibt es Anspielungen auf Shakespeare. Zum einen wird auf spezielle Werke Bezug genommen (*Faust*, *Hyperions Schicksalslied*), zum anderen die Sprachform nachgeahmt (Blankvers, Hexameter). Gewiss sind damit Ironie und Witz verbunden, aber die Absicht geht weit darüber hinaus. Um es mit Brechts Worten zu sagen: Die „Widersprüche zwischen der klassischen bürgerlichen Ideologie und der spätbürgerlichen Praxis“ sollen aufscheinen.²⁷ Die Vision ist zur Phrase verkommen, was einst progressiv war Worthülse geworden. Durch ideologische Ummantelung soll schreiende Ungerechtigkeit verdeckt werden. Humanität wird als ein Abstraktum gepredigt, wodurch der Weg frei für eine Barbarisierung in der Realität ist.

Es geht in Brechts Theaterstück um spektakuläre Auseinandersetzungen des 20. Jahrhunderts, Konkurrenzkämpfe und Börsenmanöver. Den heutigen Helden steht—Brecht zufolge—das Verse-Sprechen „von Rechts wegen zu, denn die Unternehmungen der Händler und Wechsler sind nicht weniger folgeschwer—Leben und Tod Zehntausender bestimmend—als die Schlachten der Heerführer in den Kriegen...bei Shakespeare.“²⁸ Durch den Anachronismus in der Ausdrucksform wird ein Verfremdungseffekt hervorgerufen, der das aktuelle Problem ins Bewusstsein hebt.

Brecht hat die Anspielungen erst in die zweite Arbeitsstufe—die 1930 abgeschlossene so genannte Originalfassung—eingebracht und hier Prosapartien in Verse umgeschrieben. Der Bezug auf die literarische Klassik wird bis in die Druckfassung hinein fortschreitend verstärkt.

Victor Fenigstein folgt diesen Spuren. Allerdings hält er sich weniger an die musikalische (Wiener) Klassik als an ein eher romantisches Vokabular und den daraus degenerierten Kitsch. Ein zweiter Bereich für eine „Reibung“ ist der Populärstil aus der Mitte des 20. Jahrhunderts in der Form der Tanzmusik und des Jazz.

Romantizismen dringen vor allem in die Partie des Mauler ein. Es gibt Stellen, wo sie sich bis zum getreuen Zitat verdichten, etwa dort, wo er sein „blutiges Geschäft“ als Fleischkönig beklagt; in ironischer Absicht wird ein berühmtes wagnersches Markenzeichen aus dem Vorspiel zu *Tristan und Isolde* herbeigerufen.

Der Kampf um Profit an der Viehbörse teilt sich als ein musikalisches Kolossalgemälde mit. Bezeichnend dafür ist die Einstimmung durch den strahlenden Fanfarenklang der Blechbläser. Wenn die Packherren ihr Büchsenfleisch anbieten, wiegen sie sich im Schönklang des romantischen Männerchores. Von den Aufkäufern wird der Stil einer pathetisch rumorenden Opernarie angeschlagen.

Mauler wird auch durch eine Absenkung romantischen Vokabulars in den Trivialstil charakterisiert. Seinen Klagen über den vorgeblichen wirtschaftlichen Verfall ist ein Duett der Solo-Violine mit dem Altsaxophon zugeordnet; die Vortragsanweisungen lauten *espressivo*, *flach* und *süßlich*. Auch gewisse Choräle der Heilsarmee gleichen sich dem Salonton an; die Kraft wahren Glaubens (wie im Lutherchoral) ist längst aus ihnen gewichen, schwächlich biedern sie sich an. Die Heilsarmee liebäugelt auch mit der modischen Tanzmusik. Schon Hosalla wollte das herausstellen; wie Wekwerth überliefert, schlug er vor, die Heilsarmee bei ihren „agitierenden, aufmunternden, drohenden und salbenden Liedern...mit dem swingenden Schritt auftreten zu lassen, der gegen den Rhythmus geht, ähnlich wie der der englischen Garde.“²⁹ Fenigstein knüpft daran an und lässt Johanna bei einem ihrer Bekehrungsversuche vom eislerschen Marschschritt unvermittelt in einen Tango fallen.

Tanzmusik und Jazz verbinden sich indes nicht nur mit Heuchelei und Illusionen, sondern stehen gerade auch dort, wo ökonomische Einsichten brutal beim Namen genannt werden. Der Widerspruch soll Protest auflösen. Wenn Mauler seine Lobrede auf den schnöden Mammon hält, spielt ein flotter Jazz auf, mit verwegenen Saxophongedudel und den Rhythmus antreibenden, auf- und niedersteigenden Figuren im Pizzikato des (elektrisch verstärkten) Kontrabasses.

Die Klassikerparodie kulminiert bei Brecht in der Schluss-Szene, die bis in Details der Regieanweisungen hinein auf Schillers *Jungfrau von Orleans* anspielt, aber auch Goethes *Faust* verfremdend zitiert. Mit der Kanonisierung der Johanna soll das Gesellschaftsgefüge, das durch ihren Einspruch erschüttert zu werden drohte, in seinem Bestand gesichert werden. Stehen bei Schiller am Schluss die Vision und Hoffnung, so ist bei Brecht beides gründlich zerstört; dennoch wird so getan, als gäbe es etwas zu preisen und zu feiern—ein falscher Schein legt sich über die Wirklichkeit.

Eine Fülle an falschen Begründungen und Versprechungen wird zur „klassischen“ Sentenz zugespitzt, während sich die Menschlichkeit, demonstriert am physischen Ende der Johanna, verabschiedet. Aufgeputschte Emotionen—die Phrase triumphiert. Fenigstein fasst zum ersten und einzigen Male alle Instrumente seines kleinen Orchesters zusammen und sieht darin „eine lächerliche Apotheose.“³⁰

Auch vom Standpunkt der Stiltravestie her gesehen sind hier so gut wie alle Elemente versammelt. Die Szene beginnt im Tutti des Orchesters mit beschwichtigendem Choralton. Mauler schlägt zum selbstgefälligen Philosophieren Bluesstil an; die emphatischen Rufe der Heilsarmee werden von den Schlächtern zu Werbeparolen umgeformt. Die Schlächter und die Viehzüchter bekennen sich mit einer Boogie-Woogie-Bumsmusik zu dem altüberlieferten System von Unterdrückern und Unterdrückten: „jeder, wo er hingehört.“ Im Schlußchoral der Schwarzen Strohöhute heißt es: „Reiche den Reichtum den Reichen!“ In der Hosalla-Fassung gerät die Musik, sich gleichsam in einer Spirale von Vers zu Vers höher schraubend, in Hysterie; das „Hosianna!“ soll herausgeschrien werden. Anschließend besingt Mauler zum freundlichen Terzengetön von Flöte/Oboe und des Stahlspiels die tote Johanna, deren Einwendungen niedergeschrien worden sind. Hier nun lautet die *mutatis mutandis* von Schiller übernommene Regieanweisung: „Alle stehen lange in sprachloser Rührung. Auf einen Wink Snyders werden alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen, bis sie ganz davon bedeckt wird.“ Brecht setzt als Zutat noch eins drauf: „Die Szene ist von einem rosigen Schein beleuchtet.“

Den Schluss-Hymnus zelebriert Fenigstein in einem gipsernen Pseudo-Barock. Schon in anderem Zusammenhang hat er diese Stilspähre gestreift, zur Charakterisierung der „kleinen Spekulanten,“ die ihrer Enttäuschung musikalisch Erhabenheit zu geben versuchen—und sich dabei eklatant übernehmen. Hier nun, im Finale, finden sich die „Sieger“—die Herrscher über Geld und Gut—mit ihren Zuarbeitern und der ideologischen Hilfstruppe der Heilsarmee brüderlich vereint zu einem stampfenden Lobgesang auf die prästabilisierte Ordnung zusammen. Die Musik schlägt händelsches Pathos an, aber es klingt Brutalität durch—Natürlichkeit ist dem Zwang geopfert. Die Musik entspricht der Situation und kommentiert sie zugleich kritisch.

Die englische Fassung

1998 kam Fenigstein auf sein Singespiel *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* zurück und nahm sich eine Fassung in englischer Sprache vor. Die Arbeit zog sich bis in das Jahr 2003 hinein. Diese Fassung ist bisher noch nicht aufgeführt worden. Als Vorlage diente die im Verlag Eyre Methuen in London erschienene Übersetzung von Frank Jones.

Anders als sonst sollte aber die neue Sprachform nicht lediglich an die melodisch-deklamatorischen Formeln angepasst und vielmehr der Übersetzung—die ja gar nicht im Hinblick auf das Musiktheater entstanden war—Wort für Wort gefolgt werden. Fenigstein ging mit derselben Haltung heran wie an den originalen brechtschen Text: Die Musik sollte sich nach dem Wort richten, und nicht umgekehrt.

Dies bedingte weitgehende Eingriffe in das deklamatorischen Gefüge der deutschen Fassung. Es genügte nicht, die Worte den Noten mehr oder minder geschmeidig anzupassen; aus dem englischen Text mussten so-

wohl der andersartigen sprachlichen Geste als auch semantischer Verschiebungen wegen neue Deklamationsformeln entwickelt werden.

Im Zusammenhang damit sah sich Fenigstein zu grundlegenden weiteren Veränderungen ermutigt. In den „Gesängen der schwarzen Stroh-
hüte,“ die er aus der vom Berliner Ensemble sanktionierten Bühnenmusik von Hans Dieter Hosalla übernommen hatte, spricht er nunmehr mit eigener Zunge. Allerdings ist die Funktion dieser Teile als gleichsam von außen herangetragene Inzidenzmusiken bewahrt; als „Umgangsmusik“ soll sie sich durchaus stilistisch absetzen.

Doch griff Fenigstein auch in andere Partien ein. Offenbar drängten sich ihm bei der Konfrontation mit seiner originalen Partitur alternative Lösungen auf. Genau besehen hat kaum ein Takt ohne Veränderungen passiert. Hier liegt keine bloße Übersetzung vor, auch keine Bearbeitung, sondern eine Adaption, die Sicht auf das Thema vom neuen sprachlichen Material her.

Die Personnage und das Instrumentarium sind der deutschen Fassung gegenüber unverändert geblieben. Auch die Szeneneinteilung ist dieselbe wie dort—streng nach Brechts Vorgabe. Neu ist die Anweisung, dass der Pianist als Einleitung zu den fünf Akten jedes Mal mit den ersten vier Takten der *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgski aufspielen soll. Mussorgski nennt diese Teile „Promenade“ und beabsichtigt, das „Wandeln“ zwischen den von ihm kommentierten Gemälden zu imaginieren; Fenigstein knüpft daran an und zitiert die allbekannte Klavierpiece, um auf den Übergang von einem Blickwinkel zum anderen hinzudeuten. (Im Idealfall schwebt ihm ein reales „Promenieren“ der Zuschauer von einem Auf-
führungsort zum anderen vor.)

Oft ist mit der sprachlichen Anpassung zugleich eine Vertiefung der Kommentierung verbunden. Es geht darum, die in den Worten liegende Heuchelei drastischer zu erhellen. Bewährtes Mittel dazu: die Überzeichnung von Emotionen, so dass die Ironie durchschlägt.

Auch der Partie der Johanna werden etliche solcher neuen ironischen Lichter aufgesetzt. Eine ihrer Ansprachen verweist auf die „verborgenen und dunklen Orte“ als Schauplätze der Geschäftemacher. Bei der Adaption wird sie eigens angewiesen, die letzten Worte, mit Melismen ornamentiert, spöttisch und zugleich charmant vorzutragen; sie durchschaut die Vorgänge und zieht die Gangster mit ihrer Heuchelei—den Verweis auf die Verschleierung aufreizend süß pointierend—auf.

Ein gravierender Eingriff ist die Neukomposition der acht „Gesänge der schwarzen Stroh-
hüte“ anstelle der Übernahmen aus der Bühnenmusik von Hosalla. Wie dort soll Musik hier auf einfachste Weise lediglich als Vehikel einer Botschaft fungieren. Doch lässt Fenigstein zur Gitarre und kleinen Trommel auch eine Geige aufspielen. Wie Hosalla beschränkt er sich auf elementare harmonische Funktionen und geht dabei noch rigoroser vor—manche Piecen wechseln einzig zwischen Tonika und Dominante—; was aber die Deklamationsformeln angeht, die dort in die tradierten Muster eingespannt sind, so werden sie von Fenigstein viel gelenkiger gehandhabt.

Auch den textlich aufreizend provokativen Schlusschoral tauscht Fenigstein aus und ersetzt ihn durch eine eigene Komposition. Das kapitalistische System, das den Reichen reicher und den Armen ärmer macht, wird hymnisch gepriesen. Die Einsichten der sterbenden Johanna, die zur Auflehnung gegen Versklavung und Gewalt eben mit Gewalt aufruft, gehen darin unter. Hosalla lässt den Choral auf ein und demselben Ton psalmodieren und setzt in höherer Lage und schreiend die zeilenweise eingefügten „Hosianna“-Rufe mit einzischenden Beckenschlägen davon ab. Fenigstein gibt der Deklamationsformel eine motivische Form und lässt sie rotieren; ein Wirbel auf der großen Trommel schafft die düstere klangliche Folie. Das „Hosianna“—bei Hosalla ein Dur-Dreiklang—ist fortschreitend dissonantisch geschärft und entstellt den Jubel zum Grinsen.

Das Finale bleibt sich im Gestus treu—händelsches Pathos als Phrase, Bombast auf tönernen Füßen—, wird bei der Adaption aber weiter aufgeblasen. Die Deklamationsformeln werden, bei beibehaltenen Intervallverhältnissen, zu Melodieformeln und diese weit gespreizt. Durch die Adaption wird die Vorlage zum (in sich brüchigen) Monumentalen hin variiert.

Einen besonderen Clou spart sich Fenigstein für den Schluss auf. Nach dem letzten Tuttischlag des Orchesters bleibt ein einsamer Ton der Geige im Raum hängen. Versprengte Tonsplitter der Flöte und Klarinette schließen an—die Musik verliert sich im Nichts. Für die Bühne ist angewiesen, dass nach der Art eines lebenden Bildes alle Beteiligten bis zum letzten Taktschlag des Dirigenten ihre Haltungen quasi einfrieren lassen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Werner Wüthrich, *Bertolt Brecht und die Schweiz* (Zürich: Chronos Verlag, 2003), S. 103-111 u. Hennenberg, Fritz, *Mein Leben—ein Spiel. Ein Portrait des Komponisten Victor Fenigstein* (Luxemburg: Kairos Edition, 2005), S. 76-7.
- 2 Ebd., S. 104-05.
- 3 Zweite Inszenierung 2001 als Koproduktion zwischen dem Théâtre National du Luxembourg und dem Ensemble-Theater Biel/Bienne-Solothurn mit Aufführungen in der *Dampfzentrale* in Bern und der *Kulturfabrik* von Esch-Alzette. Das Aufführungsmaterial ist im Musikverlag Boosey & Hawkes/Bote & Bock London/Berlin erschienen.
- 4 Jan Knopf, „Das Thema ‚Gewalt‘ in der ‚Heiligen Johanna‘,“ in: *Programmheft zur Uraufführung des Singespiels „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ von Victor Fenigstein an den Städtischen Bühnen Augsburg*, Spielzeit 1986/87.
- 5 Victor Fenigstein, „Die heilige Johanna der Schlachthöfe, ein Singespiel,“ in: *Programmheft zur Uraufführung des Singespiels „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ von Victor Fenigstein an den Städtischen Bühnen Augsburg*, Spielzeit 1986/87.
- 6 Gespräche mit F. H. am 24./25. 11. 1996 in Moutfort (Luxemburg).
- 7 Wiederabdruck in Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967), S. 665-790.
- 8 Käthe Rülicke-Weiler, *Die Dramaturgie Brechts* (Berlin: Henschelverlag, 1968), S. 138.
- 9 Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen—Schriften—Literatur* (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1984), S. 60.
- 10 In der 1998-2003 entstandenen englischen Fassung *Saint Joan of the Stockyards* hat Fenigstein auf die Übernahmen verzichtet und auch diese Partien selber komponiert (vgl. S. 30ff.).
- 11 Victor Fenigstein, *Zur Augsburger Fassung* (Manuskript).
- 12 Fenigstein, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.
- 16 Gespräche mit F. H. am 24. u. 25. 11. 1996 in Moutfort bei Luxemburg.
- 17 Fenigstein, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*.
- 18 Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Stephen Hinton und Jürgen Schebera (Mainz: Schott, 2000), S. 86.
- 19 Hans Mayer, *Außenseiter* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981), S. 58.
- 20 Ebd., S. 61.
- 21 Gespräche mit F. H. am 24. u. 25. 11. 1996 in Moutfort (Luxemburg).
- 22 Mayer, *Außenseiter*, S. 60.
- 23 Manfred Wekwerth, *Schriften. Arbeit mit Brecht* (Berlin: Henschelverlag, 1973), S. 263.
- 24 Fenigstein, *Die heilige Johanna*.
- 25 Ebd.

- 26 Gespräche mit F. H. am 24. u. 25. 11 1996 in Moutfort (Luxemburg).
- 27 Bertolt Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, kritisch ediert v. Gisela E. Bahr (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971), S. 171.
- 28 Zit. bei Bernhard Reich, *Im Wettlauf mit der Zeit. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte* (Berlin: Henschelverlag, 1970), S. 287.
- 29 Wekwerth, *Schriften. Arbeit mit Brecht*, S. 249.
- 30 Gespräch mit F. H. am 24. u. 25. 11. 1996 in Moutfort (Luxemburg).

Image not
available

due to copyright
restrictions

Die Dreigroschenoper, Berlin 1928, Foto von Zander und Labisch. © Brecht Archiv, Berlin.

“Die Liebe dauert oder dauert nicht”: Musik und Text neu gelesen

Das Verhältnis zwischen Wort und Musik wird oft kontrovers, wenn die Vertonung den Text nicht nur interpretiert, sondern dessen Bedeutung festzumachen scheint. Liest man einen Text gegen das übliche Verständnis neu und anders, was wird dann aus der bekannten musikalischen Umsetzung?

Diese Frage an “Liebeslied” in der *Dreigroschenoper* und an “Terzinen über die Liebe” aus *Mahagonny* gestellt führt zu einer Differenzierung dessen, was Weill unter *Grundgestus* verstand. Wir sehen auch, daß der Brechtsche *Gestus* mehrfach determiniert sein kann. In Bezug auf das Wesen der Nostalgie und auf unterschiedliche Arten, Zeit zu erleben, führt uns eine Analyse des zuerst von Adorno hervorgehobenen Zusammenspiels von Wort und Musik in diesen Texten zu anderen Deutungen. Dadurch wird sowohl unser Verständnis des oft eng ausgelegten Verfremdungseffekts erweitert als auch für eine komplexere Wirkung der Emotionen innerhalb dieser Dramaturgie plädiert.

The relationship between musical and verbal text is always complex and often controversial, one seeming to fix or arrest the meaning of the other. What happens to the musical interpretation of a song, if we reread the meaning of its verbal text against established critical convention?

Posing this question in respect of “Liebeslied” in *The Threepenny Opera* and “Terzinen über die Liebe” from *Mahagonny* leads us to differentiate Weill’s concept of *Grundgestus* and to see Brecht’s *Gestus* as overdetermined. If we consider the nature of nostalgia and attitudes to time, analysing the various texts of these songs, when compared with other examples, invites us to question their evaluation since Adorno first discussed them, and to suggest a differentiated concept of alienation and a more complex function for the representation of the emotions within this dramaturgy.

“Love will endure or not endure”: Rereading Music and Text

Antony Tatlow

Text and music together cannot be read in terms of their separated components. Hymns repeat the same harmonized melody. For all their expressive difference, many songs, like “Seeräuberjenny,” are similarly constructed. In such forms, music serves the narrative. Wagner considered his *musical* form inherently dramatic. The verbal text, just one strand within the whole texture, seems to convey what emerges into consciousness as language, whereas all the resources of the orchestra are needed to invoke the surrounding landscape of desire and its unconscious. Though distinguishable, the text is inseparable from its articulation within the music.

In smaller forms, the question of precedence and interpretability is sometimes settled by a disproportion between the quality of music and text. In *Winterreise*, Schubert takes Wilhelm Müller’s texts where they could not go on their own. Schumann transforms an untitled poem into the absolute magic of the song he called “Widmung,” and we can only marvel at what he has done with Rückert’s poem.¹ Does music place a text beyond rereading and thus protect the whole song from intrusive intertextual questioning? Or can the music be ‘reread’ in performance? Is music ever beholden to a verbally formulated intention, whether or not that is attached to its composer? With talents more evenly matched, precedence is not so straightforward.

One example of what music can do for a text and a text can do to music is Elgar’s *Pomp and Circumstance* march No. 1 in D major, first performed in 1901 together with No. 2 in A minor. The title, itself ambivalent, is taken from a speech in which Othello bids farewell, albeit regretfully, to ‘pride, pomp and circumstance of glorious war’ (*Othello*, III.iii.354). The uncrowned Edward VII suggested that a text should be written for the tune in the Trio of the first march. So Elgar composed a *Coronation Ode*, with a text by A. C. Benson, whose final part consists of a song and chorus, which was then performed separately from the Ode. Then the song was dropped until only the chorus was left, sung to Elgar’s original tune, and known as *Land of Hope and Glory*. First sung by Clara Butt in 1902, the strident text set its stamp upon the tune.² The culminating invocation—‘God, who made thee mighty,/ Make thee mightier yet.’—turns it into the jingoistic celebration from which the music can now barely be disassociated. *The Last Night of the Proms* version is different again since the song is put back into the orchestral work that had nothing to do with it. In its original context the celebrated tune is played in a restrained *largamente*, it sounds lyrical and nostalgic, until it returns as that *molto maestoso*, which appears to condone what later happened to it.

No fan of the Boer War, whose horror stories were well known when he wrote his marches, Elgar’s love of nature and his dissenting conservatism explain the lyrical nostalgia of his tune.³ An anti-capitalist,

rural radicalism in England sympathized with these Boer farmers, who were defending their land and way of life against imperial power.⁴ Riley cites Svetlana Boym's remarkable account of the divided nature of nostalgia, which separates the two halves of this neologism for *Heimweh*: *nostos* and *algos*. She distinguishes between reflective and restorative nostalgia; one unites, the other divides. *Nostos* signifies home and stresses belonging over longing; *algos* refers to the psychological pain that is longing, and implies empathy with others' pain.⁵

Long undervalued, Elgar welcomed his new popularity, but what was prompted by a contemplative inward-looking nostalgia takes on a life of its own, turning outward and then chauvinist in this transformation, more restorative than reflective, and asserting itself against his better judgment. The song vulgarized the original tune. Similarly, the first *Pomp and Circumstance* march sounds different if not followed by the second in A *minor*, a key not associated with marching, whose hesitations and repetitions might almost have been written by Mahler and are a world apart from any *Land of Hope and Glory*.⁶ Elgar came to dislike it and despise the uses to which it was put.⁷

The verbal text normally precedes its musicalization. We may reject the chauvinism of *Land of Hope and Glory*, but if we reread the verbal text of a song, can we also reread the music that seems to shape it? Words alter their meaning, as notes cannot. Our *attitude* towards a musical text may well change. What was once stirring can later sound shallow. But does the music change in this process? Is it not we who have changed, while it stays the same? Or can disentangling the history of performance differentiate perception, as the admittedly unusual example of Elgar perhaps shows?

Often we cannot be quite sure about the causes of affect or certain of the reasons for judging works that uncover it. Adorno explores this territory in his first response, published in 1929, to *The Threepenny Opera*.⁸ Does it give operetta a new lease of life, he asks, and make it possible to admit to enjoying one, or does it parody the genre? He wonders whether a deeper meaning and its popularity are reconcilable. To uncover "what is really happening" (273), he singles out "Liebeslied" at the end of Scene Two. Weill's *valse lente* evokes "the false emotions," (274) a nostalgic, hypocritical 1890's "Gemütlichkeit eines Bürgertums," and reduces "the little ghosts of that world...to ashes" (272). But the "satanic" quality of operetta, its "Lumpen und Trümmer" (275), have survived as repressed "Traumfetzen" (273). *The Threepenny Opera* goes deeper than superficial parody. Is such a reading, he asks, beyond "the conscious intention of the authors" (274)?

We need to recall how Weill saw the function of his music for Brecht's plays. In a 1929 essay, which first uses the term "gestisch," he describes how music sets limits to the interpretability of the *Gestus* in a particular situation.⁹ Previously, he argues, theater was intended to thrill an audience and instill feelings of pleasure. But the new theater is anti-romantic. We could say that it does not offer narcotics for the mind but food for thought. The music for such a theater does not just illustrate or embellish

but actively *shapes* what happens on the stage. It can establish what he calls a *Grundgestus*, of which he says that "it prescribes a particular attitude for the actor that removes any doubt or misunderstanding about the event in question, ideally it can fix the *Gestus* so clearly that a false representation of the event is no longer possible." (264)¹⁰ *Gestus* in music is whatever communicates the real meaning of a situation. He compares Brecht's tune for the "Alabama-Song" with his own. Brecht does little more than fix the rhythm of the language, whereas he turns it into a fully musical expression of the *Gestus* of the text. These arguments suggest that its meaning is somehow fixed by the music or, at the very least, that 'misreadings' are precluded. What does this assumption look like if we turn to different readings of these texts?

Schebera stresses the romantic kitsch of the introductory lines to "Liebeslied" and how the music then makes "die Talmistimmung der Szene, die Verlogenheit von Macheaths Abschiedsworten, fast überdeutlich." (91) That is the conventional reading, but it fixes the characters in a parody of nostalgic emotions, and assumes the coherence of an ego-psychology, which the work frequently transcends. Schebera sees "Seeräuberjenny," which he calls Brecht's and Weill's "Gebet einer Jungfrau," not just as the expression of "the hopes, wishes and fantasies of a little scullery girl in a cheap pub," but as "far more: the apotheosis and simultaneous taking apart (*Demontage*) of a petit-bourgeois dream world." (90) He cites Ernst Bloch, who invokes the "Schmachtfetzen am Dienstmädchen- und Ansichtskartenhimmel. In diesem Schmalz liegt eine unsägliche Theologie; wie lehrreich, sie in Aspic zu setzen." (91)¹¹ These somewhat dismissive readings of the attitude, not of the song, miss two crucial aspects: the character's barely controlled anger, and how the song shows why she needs such violent fantasies.

But if text and music explore those experiences more sympathetically, rather than scorning their paucity and hopelessness, what does that say about holding them at a distance like an insect caught in aspic? The suggested analogy between "Gebet einer Jungfrau" and "Seeräuberjenny" is revealing. It draws to our attention the opposite of what is asserted, namely the great gulf between them. The comparison with "Seeräuberjenny," no matter how casually made, shows the difference between empty rhetoric, parodistically employed in *Mahagonny*, and emotional substance, which communicates, and places, a life experience. In addition, it helps to explain how National Socialism turned intense personal resentment into communal aggression.

"Gebet einer Jungfrau" dominates No. 9 of *Mahagonny*. It stands there as a parody of itself, hardly adapted, simply performed, albeit exaggerating its pathos, the apotheosis of absolute kitsch, and Jack comments 'softly': "das ist die ewige Kunst."¹² A *Grundgestus* fixes the whole situation, *undermining* the men's stated longing to get to Mahagonny by revealing their expectations as overblown and empty, like the gesture of the music. Quite another *Grundgestus* operates in "Seeräuberjenny." The longing to escape frustrations and satisfy her desire for revenge is *underscored* by the music. The rising voice—und ein *Schiff* mit acht Segeln—expresses the intensity, not falsity, of that desire. Parody does not enter into it.

Hosokawa relates Weill's *Grundgestus* to Brecht's alienation effect, summarizing the conventional understanding of this technique and its intended consequences.¹³ Brecht said it is designed to arouse astonishment and curiosity by robbing events of their normality (BFA 22, 554). A *Gestus* mediates between a particular moment, event, or symbolized value or object as it normally 'appears,' and that which makes it what it is, namely part of a social process, since the moment or thing changes its meaning according to that process (BFA 22, 263). He defined *Gestus* as "the mimic and gestural expression...of the social relationships existing between people in a certain epoch." (BFA 22, 646)

For Benjamin, the actor does not embody, but stands aside from, reports on and quotes the character.¹⁴ This is analogous to the distinction in semiotics between text and pre-text, such that "the quotation makes the latent signification of the pre-text manifest."¹⁵ Hence for Pavis, who speaks for many others, "Brechtian dramatic theory consists in separating the actor and the character by destroying the iconic credibility of the incarnated figure." (183)¹⁶ This is often understood as the first step whereby the 'text,' verbal or mimetic representational, is taken apart in order to reveal what lies behind it, an already established pre-text or proper explanation of the particular moment. By interrupting any incarnation, distancing fractures the surface of representation and creates the space for questioning what we see.

But alienation is more complex than such accounts allow. Distancing can have two diametrically opposed consequences: it can fix or unsettle, explain or explore, offer an answer or raise a question, pin a meaning down or open it up. Both effects denaturalize what is taken for granted, but the second has more far-reaching consequences. The first separates actor and act, making it more inspectable, in Bloch's image: setting it in aspic. The actor invites us to consider a distinction between two possibilities, Brecht's 'nicht/sondern,' (BFA 22.2, 643) something is *not* this (as you may have mistakenly imagined), *but rather* this (which I am now inviting you to consider). The problem is the potentially reductive nature of this process, which has bedevilled performances. This first effect operates, as it were, *outside* the characters. It distances them by showing up the falsity of their position.

The second form of distancing upsets any inclination to keep the character in aspic, and thereby exculpate ourselves. It suggests other levels of apprehension. It takes place *within* the character, and brings whatever is problematized closer to us.¹⁷ Instead of moving to a proper explanation, the moment is unfixed when we realize that we have not understood it properly. What characterizes it as alienating is that it does not encourage self-forgetting or unquestioning identification. In the first example we are virtually given an explanation, in the second we realize that such explanations are themselves perhaps questionable and need to be reexamined. In the first form our curiosity is satisfied, in the second it is awakened in regard to the figures and, above all, to ourselves.

Another song from *Mahagonny* shows us what is at stake. Various known as “Die Liebenden,” “Kraniche-Duett,” or “Terzinen über die Liebe,” it was included in No. 19 as a duet between Jim (or Paul) and Jenny. Omitted from the first performance, probably because the song was too demanding for the performers, it is still regularly left out, maybe because it seems somehow detached from the rest of the opera. The meaning of this song within the opera depends on how we read the poem, so we must first discuss it, before reviewing Weill’s music in relation to any re-reading.

“Terzinen über die Liebe” is commonly considered a dream of frustrated transcendence, showing the impossibility of satisfying metaphysical longing by means of transient physical pleasure.¹⁸ The cranes have suggested escape from physical limitations or flight out of time.¹⁹ Caspar Neher painted two cranes on a projection for *Mahagonny*, and that is how the lovers have been metaphorized. Yet “beide” in line six and “keines” (not ‘keiner’) in lines nine and ten of the poem (BFA 2, 364) do not refer to two cranes but to crane(s) and cloud(s). The philosophically sophisticated lyrical language juxtaposes *apparent* oppositions that ask to be deconstructed.

Cranes stand for longevity, constancy and fidelity, clouds for transience, inconstancy and the ephemeral. They seem irrevocably opposed, but everything depends on how the conjunction is constituted, and nothing is absolute. As beautiful natural phenomena, these incompatibles are juxtaposed with the invisible wind. The wind, in turn, is not their absolute antithesis, since it has brought them together. Though they must eventually part, it has created them. Wind, crane and cloud all move toward “das Nichts.” This final abstraction appears their definitive opponent, but only within a particular context. Where ‘Nothing’ precludes a transcendent or absolute Something, it metaphorizes desubstantialized changing relations, and does not deny but rather characterizes existence. The cloud’s transience is another form of the crane’s longevity. Paradoxically, “das Nichts” turns into an affirmation of a ceaseless process that in time undoes and changes everything. There is no transcendence, and this poem knows it. Far from lamenting the loss of eternal love or metaphysical values, or seeking nostalgic escape, the poem accepts what pleasure life offers for as long as possible, knowing that it cannot last, which is the only possible materialist or realist attitude.

Brecht explores the meaning of ‘Nichts’ in his poem about Buddha and the burning house (BFA 12, 36). In philosophical Buddhism, as distinct from popular religion, *nirvana*, or nothing, could only be achieved by accepting, not rejecting, *samsara*, or the world of illusion, since beyond it there was nothing else. Formulated in 1929, Brecht’s equivalent for this anti-metaphysical relationalism, is a passage on individual personality, of which he says:

It falls to pieces, it runs out of breath. It transforms into something else, it is nameless, it no longer hears reprobation, it flees from its extension into its smallest

form, from its dispensibility into nothingness - but in its smallest form it recognizes breathing deeply its transition, its new and actual indispensibility in the whole.(BFA 21, 320)

Samsara literally means 'being underway,' Nietzsche's 'stream of happening.'²⁰ Brecht spoke in many contexts of 'the flow of things,' a term that Nietzsche also uses, which wears away seemingly powerful resistance, including theoretical systems that set out to channel it but will themselves be tested by the arbiter of practice. Where nostalgia seeks to deny it, the flow of things metaphorizes time.

Adorno argues that *Mahagonny's* language contains "überhaupt nichts, was ein anderes bedeutete, als es selber ist." (291) Bourgeois society, as in Kafka, is absurd. *Mahagonny* does not distort, it decodes normality; it does not symbolize, it represents. Compared with *The Threepenny Opera*: "die Musik dient nicht mehr, sondern herrscht in der durchkomponierten Oper und entfaltet sich nach ihrem infernalischem Maß." (297)

In this characterization of a demonically energized music, Adorno singles out three 'contradictory' moments: the "Alabama-Song"; the voyage on the billiard table; and the duet between Jim and Jenny, which he mentions first but about which he says least. The "Alabama-Song" recalls, to use Strindbergian language, the torn shreds of once fine melodies. The song on the billiard table stands for an anarchic invocation of freedom, which ends where it started, for they arrive back in Mahagonny, not Alaska. His third exception is that "expressionless, carmen-like captivated, mysterious" duet (297).

Weill saw the music for *Mahagonny* in relation to Brecht's concept of the epic theater. This explains the apparent contradiction between saying that it does not drive the action or plot and then concluding that only the music gives the text its dramatic form. He argues that the text consists of a sequence of separate scenes in which each 'state' is inherently static. The music does not move the plot forward, it dramatizes states. It has the same degree of 'epic' separateness in respect of each scene, but galvanizes and dramatizes them through the distinct musical shape it gives them (284). He says that there are twenty-one such complete musical forms, each of which consists of a self-contained scene.²¹ No matter how well this may describe his intentions, it does not fit the music (or the text) of "Terzinen über die Liebe" which, if performed at all, was moved around the work, thus undermining his argument. Weill remarked, somewhat surprisingly, that compared with language in the theater, music "lacks psychological and characterising ability" but can contribute by establishing the *Grundgestus* of a particular moment.²²

What is the *Grundgestus* in the music for "Terzinen über die Liebe"? Placed between 'Lieben' and 'Kämpfen' in Nos. 14 and 15 (as in BFA 2, 364), it appears in No. 19 in the piano version, which was prepared in 1930 before the Leipzig première. In his preface to the 1969 edition of this piano

arrangement, Drew mentions that Weill suggested "Terzinen" be transferred from Act II to Act III, but that it was not performed in Berlin since its range was too difficult for Lotte Lenya. Drew locates it in "the only possible place in Act III" (No. 19), adding that it is "completely at odds with the style and structure of the other 'Sittenbilder' (of Act II)."²³ In truth, it does not fit in anywhere, and was indeed written six months after the score had been completed. Added to satisfy the publisher's wish for something less 'Wild West' than the rest of the opera, this remarkable number must be accounted for, whether extrinsic or intrinsic to the rest.²⁴

Weill argued that the "fate of an individual" is only relevant if it touches the fate of the city, and it would be wrong to look for a psychological or contemporary context outside this basic idea.²⁵ Most criticism disregards this, explaining the song in terms of who sings it ("Die Liebenden"). For Schebera, it is one of the work's poetic moments: "For a few minutes two ordinary human beings escape from the world of *Mahagonny*, it is not going to end well for these two." (117) He says nothing about the music.

"Terzinen über die Liebe" is not mentioned by Dümmling in his long account of the *Mahagonny* project from Songspiel to opera.²⁶ Disconnected from everything in Nos. 14 and 15, which is perhaps why it has been read as a dream of metaphysical transcendence, at least it becomes dramatically more coherent when placed at the beginning of No. 19. Unlike the BFA version, which follows the "Versuche" printing of 1930, in the earlier piano arrangement No. 19 consists of two songs: "Terzinen über die Liebe" and "Laßt euch nicht verführen," which other editions place in No. 10. First Jim and Jenny say farewell and reflect on the pleasures that will not return. The duet is followed by a short interlude in which Jim says goodbye to Bill, and as he is prepared for execution he sings "Laßt euch nicht verführen." At the end of the song, Moses calls out behind the curtain, "Fertig," presumably referring to his execution. Both poems predate the opera. "Laßt euch nicht verführen," as "Gegen Verführung," is the last chapter of the *Haus- und Taschenpostille*.²⁷

The two songs reflect upon the general conditions of life. The first reminds us of love's transience; the second, an acerbic *carpe diem*, warns that pleasures in this short life should be taken while they can. Though language and music of these songs differ, their meaning seems close. The second denies the possibility of transcendence, which many have considered the dreamlike intention of the first. With quite distinct rhetoric, "Laßt euch nicht verführen" matches to some extent the theological implications that Adorno attributes to the "Alabama-Song"—"die Klage der Kreatur über ihre Verlassenheit"—since a created and abandoned 'creature' implies an uncaring creator.²⁸ The very denial of possible eternal recompense acknowledges a paradigm in which abandonment or recompense are imaginable. In "Terzinen über die Liebe," however, experience has confronted 'nothing,' and transcendence has been transcended.

"Gebet einer Jungfrau" relates to "Terzinen über die Liebe" as kitsch to art, sentimentality to reality, or as acceptance of fate to its rejection, since

its discourse renders the concept meaningless. In Adorno's analysis, Weill's *Mahagonny* is made out of bits and pieces of earlier forms, like so much broken domestic furniture. The horror communicated by this parody, which is constructed out of "triads and false notes," becomes its true manifesto. He argues that chordal structure's ubiquitous triads, which helped to construct conventional harmonic progressions, are replaced by an independent chromaticism. The triads, literally hammered out in "Gebet einer Jungfrau," signify a backward-looking, nostalgic and escapist sentimentality.

The Arioso of No. 1 in which Begbick promises to satisfy all desires, is in $\frac{3}{4}$ waltz time and begins with what indeeds sounds like an allusion to the opening of *Tristan & Isolde*.²⁹ Wagner's "Prelude" is after all in $\frac{6}{8}$. Is this rhythm not part of the parody? However, it continues very differently, no endless suspensions in search of a postponed resolution, just programmatic dissonance, in which the triads are unable to counteract what Adorno calls the "metrics," which here "distort and eliminate" the "symmetrical relations inherent within tonal chords."

Written in $\frac{3}{8}$ time, "Terzinen über die Liebe" is utterly different. The voices rise, interweave, and descend, echoing each other, in a flight through time. It opens with a symmetric sequence of harmonically coherent triads in E *minor*. The piano arrangement plays as if Weill had imagined a contemporary, idiosyncratic three-part Bach invention, cunningly constructed and beautifully paced, far from parody. In *Mahagonny* there are fugal moments and hymn-like choruses, but this is devoid of anything culturally citational in order to make a parodistic point. It mesmerizes, and its space is unique.

Weill's *Grundgestus* paradoxically both excludes misunderstanding and leaves room for mutually exclusive readings of the text. Never mind the text's metaphorical density, the music unmistakably creates a counter space. In *Mahagonny*'s demented world it is existentially counterfactual, suggesting other dimensions of thought. Some see this as the space of dreams or as a desire to rise above or transcend the confines of material life. For me, it moves into different philosophical and emotional territory, which cannot be transcendentalized, since that is another delusion. Does anything in this argument bear on readings of "Liebeslied" in *The Threepenny Opera*?

Writing in 1935 about music in the epic theater, Brecht distinguishes between a "socially significant *Gestus*" and one that is "illustrative or expressive," which he also characterizes as "imitation."³⁰ At the same time he rejects the misapprehension, hardly diminished after 1935, that emotions are unimportant in the epic theater, explaining that they are "only clarified in it, steering clear of subconscious origins and carrying nobody away." Such 'clarified' emotions, no less powerful for being intellectually apprehended, do not then disguise us from ourselves in a somatically experienced self-forgetting, but accompany the recognition of an often difficult truth.

In the same essay Brecht mentions two love songs in *The Threepenny Opera*; "Zuhälterballade" and "Liebeslied." Of the "Zuhälterballade" he says:

Das zarteste und innigste Liebeslied des Stückes beschrieb die immerwährende unzerstörbare Neigung zwischen einem Zuhälter und seiner Braut. Die Liebenden besangen nicht ohne Rührung ihren kleinen Haushalt, das Bordell. Die Musik arbeitete so, gerade indem sie sich rein gefühlsmäßig gebärdete und auf keinen der üblichen narkotischen Reize verzichtete, an der Enthüllung der bürgerlichen Ideologien mit. Sie wurde sozusagen zur Schmutzaufwirblerin, Provokatorin und Denunziantin. (BFA 22, 157)³¹

This 'indestructible inclination' is ironical, for they are bound together in a business relationship. The *Grundgestus* in the music is unequivocal, expressed through a slinky tango, which both conveys the sleaziness and naturalizes it by an 'undramatic' repetition of a simple, cleverly understated form. The song is not about eros but about sexuality and a mutually exploitative bond.

Of "Liebeslied" Brecht observes: "A love duet was used to argue that superficial circumstances like the social origins of one's partner or her economic status should have no influence on a man's matrimonial decisions."³² This implies an ironical reversal of normal bourgeois practice, where social origin and inheritance play a considerable role in marriage. The irony is doubly encoded since Macheath, unlike Polly's father, has no steady income. The music for *Liebeslied* is the antithesis to that of the *Zuhälterballade*, and Brecht says nothing about it. Polly's relationship with Macheath is different from Jenny's, and this difference is marked by the song. We first need to look at how it appears within the text before turning to the music.

A 'problem' here is the vagary of the text, frequently amended in performance, until a more or less settled version emerged. One might expect to find an optimum text in the Berlin and Frankfurt edition, but this is not the case. As a policy it uses the 1931 text, taken to be the first printed version and hence more authentic. But sometimes an early text represents a compromise based on the need to avoid unnecessary trouble or lawsuits. A crucial, repeated passage in "Liebeslied," producing a different response, has disappeared from this now most widely cited edition due to the editorial policy.

Just before Mrs. Peachum sings the "Ballade von der sexuellen Hörigkeit" at the end of Act II, Scene 4, Macheath and Polly say goodbye:

Polly: Adieu, Mac.

Mac: Adieu, Polly. *Ab*

Polly *allein*: Und er kommt doch nicht wieder.

Die Glocken fangen an zu läuten. (BFA 2, 268)

In the Methuen translation, we find the following:

Polly: Goodbye, Mac.

Mac: Goodbye, Polly. *On his way out:*

For love will endure or not endure

Regardless of where we are.

Polly *alone*: He will never come back. *She sings:*

Nice while it lasted, and now it is over

Tear out your heart, and goodbye to your lover!

What's the use of grieving, when the mother that bore you

(Mary, pity women!) knew it all before you?

*The bells start ringing.*³³

The 'additional' lines were omitted from the 1931 printed version, reproduced in the BFA, because of the row over Brecht's unattributed use of other poems, here a refrain from Kipling's "Mary, Pity Women." Brecht restored it in the 1955 edition.³⁴

"Liebeslied" is introduced by a spoken 'duet,' responding to each other's questions. Polly then sings, quoting from the *Book of Ruth*: "Wo du hin geh(e)st, da will ich auch hingehen."³⁵ Speaking to her mother-in-law, Ruth continued: "Wo du bleibst, da bleibe ich auch," which becomes Macheath's: "Und wo du bleibst, da will ich auch sein." They then sing most of the song together, implying emotional unanimity.

Sung more 'in' character, "Liebeslied" invites us to construct positions for them. After Macheath repeats the last lines in the next scene (Act II)—"For love will endure or not endure/ Regardless of where we are"—as he leaves her for Jenny, Polly sings a musical soliloquy, the refrain from "Mary, pity women!" That Macheath was dissembling is now certain; the difference between them is laid bare. In what seemed a mutual profession of romantic love, attention shifts to the qualification that it may not endure. In her abandonment, we hear Kipling's repeated line: 'Ah, Gawd, I love you so!'³⁶

But the *Gestus* in the last lines of "Liebeslied" is overdetermined. That love lasts (Polly) or doesn't last (Macheath, for whom it maybe never existed) marks a behavioral distinction that is also socially conditioned and hence fulfills one of Brecht's conditions. Yet this *Gestus* also has an element of the "illustrative or expressive." To ignore affect would turn humans into automata and substitute policy for real experience. Of course, this does not happen. Beyond a social and an expressive, there is also a philosophical *Gestus*, connected with real experience and in tune with "Terzinen über die Liebe."³⁷ Everything comes to an end. Alternative (metaphysical) consolations are fantasies.

"Liebeslied" may be slight but it is written with subtle shifts in meaning. The *music* shows this, too. What performance does with it is another matter. For Adorno, its *valse lente* is a deliberate organ grinder parody.

Critics agree.³⁸ Hinton says: "Since Weill, like Busoni, tended to view the passions of love and war with the same sceptical eye, it is characteristic that the 'love motif' arises from the immediately preceding *Kanon-Song*."³⁹ The connection only involves their introductions. As Macheath says 'Look at the moon (over Soho),' we hear D, C#, D, Eb, from an oboe (a clarinet follows Polly), and this is thought to echo the movement of the opening phrase in the first three bars of the previous song, whose frisky quavers and semiquavers in Foxtrot tempo are suitably different, but the melodic analogy seems slight and is not easily audible.⁴⁰ While noting the parodistic introduction and a different attitude in the lovers, Dümmling, however, finds that the song is "ein wohl ernstgemeintes Lied."⁴¹

More than one *Gestus* is involved in "Liebeslied." After the 'Sprechgesang' question and answer, Polly's line from the *Book of Ruth* with its opening leap and slow descent has no marked musical rhythm. Macheath echos the movement of her voice. The waltz begins with the next four lines, the second couplet following the melody of the first. Finally, they sing the four last lines together. Even if the first line of this third couplet repeats the melody of the other first lines, the text impinges on the music. If there is still a parodistic trace in the text, with the antiquated "issect" (BFA 2, 254) also comes an enjoinder that might stem from the *Sermon on the Mount's* call not to save for tomorrow, since the morrow will take care of itself.⁴² By the last line the music has given up any parody of a sentimental waltz, closing with the syncopated "jeném," instead of the normal carefree two beats for the first syllable, and ending in a delayed and separated "Ort."

The waltz may start in parody but it does not end there. Social convention is one thing, love is something else. As the voices reach for the word itself, they search for what is unpredictable, and whose pleasure must be taken while it can. The *carpe diem* is essentially anti-nostalgic. Its pathos is the obverse of a frustration. If it holds a nostalgic moment, it is reflective, not restorative, encoding a social hope. Personal longing carries the voice of the desiring social unconscious, whose hope is thereby articulated: neither realized or denied.⁴³

Of *The Threepenny Opera* Hennenberg says: "Und doch ist unter der Decke der Parodie auch die Unverstelltheit zu ahnen, die Sehnsucht nach Schönheit ohne Schminke..."⁴⁴ That is consistent with a moment in this song that is 'genuinely' expressive, like the longing it reveals. Brecht speaks of a 'meditative' quality in Weill's settings (BFA 22, 156). The meditative component Brecht mentions is more than an ironical gloss, in the spirit of the *Hauspostille* introduction, even if it was an insight that Brecht was then predisposed to repress. The philosophical ending does not bow to fate but rather recognizes what is real and what is not, rejecting the cliché of enduring love that is supposed to inform the whole poem/song as parody.

This is a moment where the old clichés in the language of sentimental popular culture wither under the scrutiny of a modern understanding of reality. No systems are perfect, nothing lasts forever, a world of stable certainties has disappeared, replaced by constant change, incompleteness

and entropy. Instead of predictable order, we live with 'disorder' and insoluble paradox, profoundly upsetting to the orthodox Western world view, but neither surprising nor disturbing to East Asian relational thinking. Humpty Dumpty cannot be put together again and professions of eternal love become meaningless, the trace of a disintegrated ideology. We cannot be emotional essentialists and live mentally in a world defined by the likes of Cantor, Boltzmann and Gödel, except at the cost of cultural schizophrenia.

Though the music may start in a parody of sentimentality, "Liebeslied" does not stay there, unlike "Gebet einer Jungfrau" in *Mahagonny*. It may have been mostly so performed in accordance with an accepted reading of the text. But another reading deprives us of so easy an escape, whereby we may savor our own superiority to what we look down on as a parodied attitude. We too are then brought down to earth again, and forced to engage with what is real. This little song is more sophisticated than Adorno's organ grinder performance metaphor implies. Both text and music are compatible with such re-reading.

Notes

- 1 Friedrich Rückert, *Gedichte* (Frankfurt am Main: J. D. Sauerländer's Verlag, 1868), p. 239. *Widmung* is the first song in Schumann's collection *Myrten* (1840).
- 2 Butt sings the *Coronation Ode* version accompanied by a brass band in a 1911 recording. A martial ethos is unmistakable: www.firstworldwar.com/audio/landofhopeandglory.htm.
- 3 These quiet qualities were imaginatively and affectionately invoked in Ken Russell's 1962 film for television, *Elgar*, itself a minor work of art, about his life and music.
- 4 These arguments are advanced by Matthew Riley, *Edward Elgar and the Nostalgic Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), p. 165.
- 5 The difference between reflective and restorative nostalgia pinpoints what became of Elgar's tune after it was turned into *Land of Hope and Glory*. Unlike private melancholy, nostalgia for a lost future, replacing utopia, is a contemporary emotion. Its assertive restorative form, however, "can create a phantom homeland, for the sake of which one is ready to die or kill. Unreflected nostalgia breeds monsters." Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), p. xvi.
- 6 In his essay "In Search of the Symphony," Julian Rushton refers to the 'hints of tonal ambiguity' in the A minor march. *Cambridge Companion to Elgar*, ed. Daniel M Grimley and Julian Rushton (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 141.
- 7 In his film, Ken Russell mounts the performance of *Land of Hope and Glory* against horrific visual images from the First World War. It now serves the British National Party as an invitation to their activities.
- 8 Theodor W. Adorno, "Zur Musik der Dreigroschenoper," in Jürgen Schebera, *Kurt Weill, Leben und Werk* (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983), pp. 271-76.
- 9 Kurt Weill, "Über den gestischen Charakter der Musik" in Schebera, pp. 263-67.
- 10 The difficulties of conveying the sense of *Gestus* and *gestisch* in one equivalent English word have been much discussed. I leave *Gestus* untranslated, and for *gestisch* use 'gestural,' not understood as a Ciceronian rhetorical gesture, but rather in the sense of the Medieval Latin *gestura*, as 'the mode of action,' deportment or bearing (*Webster's New World Dictionary* (New York: Prentice Hall, 1994), p. 567) that reveals the basic attitude behind any single gesture.
- 11 "Lied der Seeräuberjenny in der Dreigroschenoper," in Ernst Bloch, *Gesamtausgabe* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977), vol. 9, pp. 392-96, here 394. First published in *Anbruch* 11, 1929.
- 12 *Gebet einer Jungfrau*, a piece for piano, composed in 1856 by Tekla Bardarzewska (1834-1862), proved exceptionally popular, presumably on account of its showy embellishment of a very simple structure. With its arpeggio-like opening melody and dramatic glissandos it creates a melodramatic effect, and requires attention to the fingering, while remaining repetitive empty rhetoric, thereby qualifying as musical kitsch.
- 13 Shuhei Hosokawa, "Distance, *Gestus*, Quotation: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* of Brecht and Weill," in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 16, No. 2 (December 1985): pp. 181-99.
- 14 See Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt: Suhrkamp, 1978), especially pp. 17-36.
- 15 Hosokawa, p. 184.
- 16 Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale* (Montréal: Les Presses de

l'Université de Québec, 1976), p. 13.

17 The aesthetics of Chinese painting has a category called 'deep distance' (shen yuan), which has something of the effect of the close-up in film, bringing what otherwise seems far off into the mental foreground.

18 See the discussion of "Terzinen über die Liebe" in the *Brecht Handbuch 2* (2001), pp. 168-172.

19 The nostalgic person seeks to deny time. Nietzsche realized that fear of the flux of time is related to a denial of self, and should be faced and rejected. See *Also Sprach Zarathustra* (Stuttgart: Kröner-Verlag, 1956), p. 154.

20 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* 112, in *Kritische Studienausgabe 3* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988), p. 473.

21 The number varies according to edition and performance.

22 Schebera, p. 264.

23 Weill/Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Klavierauszug (Leipzig: Edition Peters, 1969). The Preface is not paginated.

24 As to the origin of this request, see *Brecht-Handbuch 2*, p. 169.

25 Schebera, p. 286.

26 Albrecht Dümling, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik* (München: Kindler, 1985).

27 It was written in 1918 as *Lucifers Abendlied*. Brecht dated the manuscript (BFA 11, 323).

28 Schebera, p. 297.

29 Hosokawa, p. 187.

30 *Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater*, BFA 22, 155-64. See also *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic* (New York: Hill & Wang, 1964), pp. 84-90.

31 The English translation in *Brecht on Theater*, pp. 85f., shifts the meaning of some words.

32 *Brecht on Theater*, p. 85.

33 Bertolt Brecht, *Collected Plays* Vol. 2 Pt. 2 (London: Eyre Methuen, 1979), p. 39. Kipling's four-line refrain from his poem is used instead of re-translating Brecht's version.

34 *Stücke 3* (Frankfurt: Suhrkamp, 1955). It is therefore in *Gesammelte Werke 2* (Frankfurt: Suhrkamp, 1967), p. 438, but not in Joachim Lucchesi's edition *Die Dreigroschenoper. Text und Kommentar* (Frankfurt: Suhrkamp BasisBibliothek, 2004). Lucchesi clarifies misapprehensions in the BFA about first printings of the text, but uses the 1928 printed text from which the verse is also omitted. *Rudyard Kiplings Verse. Definitive Edition* (London: Hodder and Stoughton, 1940), pp. 455ff.

35 D. Martin Luther, *Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deutsch Auff's new zugericht* 1 (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974), p. 500. This is not listed in the Biblical citations in BFA 30, 647-80. The allusion is not entirely parodistic. In English, Ruth evokes Keats's *Ode to a Nightingale* where, hearing its song and "sick for home," she "stood in tears amid the alien corn."

36 Brecht had used this refrain in *Surabaya-Johnny* in 1926 (BFA 13, 344).

37 Brecht finds Eisler's music for *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* "in a certain sense philosophical" because it links the solution of musical problems with the "political and philosophical meaning of each poem" (BFA 22, 162).

38 See Schebera, p. 91. Weill's setting "combines a deliberately saccharine melody with the stilted rhythm of the hesitation waltz or 'Boston'." Michael Morley, "'Suiting the Action to the Word': Some Observations on Gestus and Gestische Musik," in Kim H. Kowalke, ed., *A New Orpheus. Essays on Kurt Weill* (New Haven: Yale University Press, 1986), p. 193. That is certainly part of what happens. Morley concludes that Weill tends toward an "overall generalized attitude" or *Grundgestus*, and Eisler is more specific to differences in the text.

39 Stephen Hinton, *Die Dreigroschenoper. Criticism and Interpretation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), p. 153.

40 The instruments used in performance vary greatly. These can be heard on Philips 426 668-2. It is strange how little these songs or the music for "Terzinen über die Liebe" have been discussed.

41 Dümling, p. 191.

42 St Matthew 6.

43 Riley speaks of the "bittersweet recollection" of nostalgic personal experience (*Edward Elgar and the Nostalgic Imagination*, p. 6). Brecht's special name for Paula Banholzer was 'Bi' or 'Bittersüß,' marking a personal experience, which for him doubtless contributed to this moment's complexity.

44 Fritz Hennenberg, "Die Musik Kurt Weills," in Werner Hecht, ed., *Brechts Dreigroschenoper* (Frankfurt: Suhrkamp, 1985), p. 95.

A Durable Work: Brecht's Long Poem "To the German Soldiers in the East"

"An die deutschen Soldaten im Osten," one of Brecht's longest poems, has been ignored in Brecht research. Nor has it received the canonization of having its own article in the new 5 vol. *Brecht Handbook*. This paper offers a detailed analysis of the poem, its historical context, its various versions, and its printing history. It argues that, rather than the early version included in the BFA, a later version should be considered as definitive. Written in quotable language that shows Brecht at the height of his craft, the poem unfolds in dialectical imagery and aporetic configurations. It enacts the conflict of the lyrical subject addressing its German countrymen – who are invading the Soviet Union – as "brothers" while at the same time predicting their well deserved apocalyptic end. A durable work.

„An die deutschen Soldaten im Osten," eines der längsten Gedichte Brechts, ist von der Forschung nicht beachtet worden. Auch die Kanonisierung durch einen eigenen Beitrag im neuen fünfbändigen *Handbuch* wurde ihm vorenthalten. Das wird hier nachgeholt. Die detaillierte Untersuchung zum historischen Kontext, zur Entstehung, zu den Fassungen und Drucken mündet in den Vorschlag, nicht die (in der BFA abgedruckte) frühe, sondern eine spätere Fassung des Gedichts als die gültige zu betrachten. In einer zitierbaren, nahezu vergleichslosen Sprache, in dialektischen Bildern und Strukturen gestaltet das Gedicht die Zerrissenheit eines lyrischen Ich, das die eigenen Landsleute – die Angreifer auf die Sowjetunion – als „Brüder" anspricht, um ihnen zugleich unerbittlich ihren verdienten Untergang vorauszusagen. Ein haltbares Werk.

Ein haltbares Werk. Brechts Langgedicht „An die deutschen Soldaten im Osten“

Robert Cohen

Für Silvia und Dieter Schlenstedt

Wladiwostok lag seit zehn Tagen hinter ihm, bis zur Ankunft im Hafen von San Pedro in Kalifornien würde es noch Wochen dauern. Irgendwo dazwischen war Brecht mit den Seinen auf dem schwedischen Frachter *Annie Johnson* unterwegs, als ihn am 22. Juni 1941 die Nachricht erreichte, dass die Wehrmacht den Krieg gegen die Sowjetunion begonnen hatte. Das Land, dem er sich durch Geburt und bis zu seinem Tod auf durch nichts aufzukündigende Weise zugehörig fühlte, hatte mit der Vernichtung jenes Landes begonnen, dem er sich durch bewusste Wahl verbunden hatte. Die Konstellation produzierte einen Riss, der Brechts dialektischem Denken, aber auch seinen Gefühlen, ein Äußerstes abverlangte. In den *Journals*, die er in den Monaten nach der Ankunft in Los Angeles nur unregelmäßig führte, lässt sich das an Notaten, eingeklebten Fotos und Zeitungsausschnitten beobachten. Brechts Aufmerksamkeit gilt beiden Seiten, Bilder und Notate von in der Sowjetunion angerichteten Verheerungen (BFA 27, 21 u. 29)¹ wechseln mit Bildern von im Schlamm festgefahrenen deutschen Geschützen (BFA 27, 18) und erschöpften deutschen Soldaten (BFA 27, 28). Vergleichsweise gering ist das Interesse an den Oberen – ein Foto von Hitler, Göring und Mussolini (BFA 27, 17), ein Zeitungsausschnitt über Stalin (BFA 27, 27) –; die Mehrzahl der Fotos und Notate betrifft einfache Soldaten beider Seiten und die sowjetische Bevölkerung. Das Leiden und besonders der Widerstand russischer Menschen werden bezeugt, etwa im Foto von mit Spaten gegen Bajonette trainierenden Einwohnern Moskaus (BFA 27, 29), oder im Notat über ein Gespräch Brechts mit Heinrich Mann über den, von der Wehrmacht selbst hervorgehoben (BFA 27, 391), Widerstand der Einwohner von Rostow (BFA 27, 28-29). Ab Anfang Dezember werden erste Niederlagen der Wehrmacht im Donezbecken belegt (BFA 27, 28-29), und bereits Ende Dezember notiert Brecht, die Russen hätten Hitlers Armee „zerbrochen“ (BFA 27, 37). Darin kommt eine damals verbreitete Meinung zum Ausdruck, im *Journal* belegt durch ein Foto, das Goebbels mit einem elenden russischen Kriegsgefangenen zeigt, und der vielsagenden Original-Bildunterschrift: „What if the captives win?“ (BFA 27, 45) Am letzten Tag des Jahres 1941 klebt Brecht ein Foto von einer mächtigen Truppenparade auf dem Roten Platz ein (BFA 27, 41). Das Defilee hatte bereits am 7. November, dem Jahrestag der Oktoberrevolution, stattgefunden; an dieser Stelle verspätet eingeklebt, erscheint das Foto als unwiderlegbarer Beweis dafür, dass die Sowjetunion Deutschland besiegen werde, vielleicht auch als Ausdruck eines Schauderns beim Gedanken an die Verheerungen, welche die sowjetischen Streitkräfte ihrerseits unter Brechts Landsleuten anrichten werden. Und noch ein weiterer Aspekt, der die Niederlage der Wehrmacht unabwendbar erscheinen lässt, gerät zusehends ins Blickfeld des *Journal*-Schreibers. Am 8. Dezember, der beherrscht ist von der „Katastrophe in

Gestus-Musik-Text/Gestus-Music-Text

Friedemann Weidauer, ed., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*

Volume 33 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2008)

Hawaii“, die Brecht als „schrecklich“ bezeichnet (BFA 27, 35), werden zwei Zeitungsberichte über die Winterkälte in Russland eingeklebt, die den deutschen Vormarsch zum Stillstand gebracht habe. Dazu notiert Brecht lapidar, Hitler merke nun, „dass der Winter in Russland kalt ist.“ (BFA 27, 34) Am 8. Januar zeigt ein eingeklebtes Foto vom Schnee verwehte Leichen deutscher Soldaten, die Bildunterschrift der Zeitung lautet: „General Winter.“ (BFA 27, 46)

Damit sind alle wesentlichen Themen und Motive versammelt, und am folgenden Tag, dem 9. Januar 1942, einem Freitag, notiert Brecht im *Journal*: „Schrieb ‚An die Hitlersoldaten in Russland.‘“ (BFA 27, 47) Das Gedicht ist eines seiner großen Werke, von der Forschung wurde es bisher aber wenig beachtet. Der endgültige Titel: *An die deutschen Soldaten im Osten*.

Entstehung, Drucke, Fassungen

Brechts Notiz wurde von den Herausgebern der großen Werkausgabe beim Wort genommen, ganz so, als ob der Hinweis auf die Niederschrift etwas Eindeutiges bezeichnete. Demnach wäre das Gedicht im Januar 1942 an einem einzigen Tag entstanden (BFA 15, 349). Durch eine anderslautende Darstellung in James Lyons *Brecht in America* wird das nicht zwingend widerlegt. Hier wird gesagt, der Lyriker Martin Birnbaum habe das Gedicht bereits am 31. Dezember 1941 oder am 1. Januar 1942 in einem jüdischen Club in Los Angeles, in einer jiddischen Übertragung, zu Musik von Hanns Eisler vorgelesen.² Es gibt keinen Nachweis dafür, dass Eisler das Gedicht damals vertonte.³ Auch hätte es in diesem Fall bereits etwa Anfang Dezember geschrieben worden sein müssen, damit Brecht es Eisler zur Vertonung nach New York, wo der Komponist damals lebte, hätte schicken können. Anfang Dezember aber hatte der Verlauf des Russlandfeldzugs noch nicht alle großen Themen des Gedichts manifest werden lassen. Dennoch kann man sich fragen, ob Brecht dieses lange Gedicht tatsächlich an einem einzigen Tag geschrieben habe, ob da nicht Vorarbeiten und erste Versuche vorausgegangen seien. Ein undatiertes handschriftliches Blatt enthält etwa zwei Dutzend Verse, von denen nicht einer die lyrische Höhe des abgeschlossenen Werks erreicht.⁴ Sollte dieses Blatt nach dem 9. Januar entstanden sein, verwies das auf den für Brecht bezeichnenden Vorgang des Weiterarbeitens und Änderns, bis der Text schließlich zur Veröffentlichung freigegeben werden konnte.

Im Anschluss an den Hinweis auf die Entstehung findet sich im *Journal* auch ein Hinweis auf die Bestimmung des Gedichts: es sei geschrieben worden, „nachdem viel über eine Belieferung des Moskauer Radios gesprochen wurde.“ (BFA 27, 47) Die Absicht, über Rundfunk unmittelbar ins Geschehen einzugreifen, hatte Brecht bereits Anfang Dezember 1941 ausgedrückt. In einem Brief an den (ihm persönlich bekannten) Lyriker Archibald MacLeish, der in der Roosevelt-Administration das Propagandabüro *Office of Facts and Figures* leitete, heißt es, der Augenblick sei gekommen, „um von hier aus über den Rundfunk unaufhörlich und systematisch die Wahrheit direkt nach Deutschland hinein zu übermitteln.“ (BFA 29, 658)

Der ursprüngliche Titel des Gedichts, *An die Hitlersoldaten in Russland*, bezeichnet zunächst nichts anderes als diese Zweckbestimmung.⁵

Bevor das Gedicht zum ersten Mal erschien, wurde es dann tatsächlich im jüdischen Club in Los Angeles vorgetragen. Dazu gibt es eine kurze Vorgeschichte. Brecht notiert unter dem 16. November, Kortner habe in einem „jüdischen Club“ in Los Angeles unter anderem Verse aus der „Deutschen Kriegsfiabel“ (aus den *Svendborger Gedichten*) vorgelesen (BFA 27, 26). Fünf Tage später steht im *Journal*, der jüdische Club plane einen „reinen Brechtabend“ (BFA 27, 26), und zwar im Dezember. Weitere Hinweise darauf, dass eine solche Veranstaltung zum Jahresende stattgefunden hätte, finden sich wie gesagt nicht. Gewiss ist nur, dass Brecht Anfang März 1942 an den jüdischen Schneider Samuel Bernstein schrieb. Dieser hatte das Gedicht inzwischen im jüdischen Club gehört. Unter dem Eindruck dieser Lesung hatte er Brecht einen Anzug geschenkt. Brecht bedankte sich mit der ihm eigenen Höflichkeit (BFA 29, 222 u. 660).⁶

Die Druckgeschichte des Gedichts legt Zeugnis ab von der komplizierten Geographie des Exils und von der flüchtigen und Flüchtigkeit produzierenden Existenz der Exilierten. Das zeigt ein Vergleich der Veröffentlichungen: Keiner der Drucke ist mit einem anderen identisch, Fehler werden korrigiert, neue Fehler entstehen, Strophenaufteilung, Zeichensetzung, Groß- und Kleinschreibung sind verändert. Der geographische Ort des Erstdrucks ist Mexiko, hier wird das Gedicht im März 1942 in der Exilzeitschrift *Freies Deutschland* veröffentlicht.⁷ Es trägt nun den endgültigen Titel *An die deutschen Soldaten im Osten*, besteht aus zwölf nummerierten Teilen und hunderteinundvierzig Versen. Bereits diese Erstveröffentlichung enthält offensichtliche Fehler, im 7. Teil „eines Kriegsgerätes törichter Fahrer“ (statt: „Kriegsgeräts“), im 10. Teil „alles / was hiergekommen ist“ (statt: „hierher gekommen ist“). Im zweiten Abdruck im Mai 1942 in London⁸ ist, neben geringfügigen Veränderungen, die Aufteilung in Strophen innerhalb der nummerierten Teile eliminiert, wodurch der Rhythmus und die gedankliche Struktur des Gedichts beschädigt werden.

Mit dem dritten Abdruck von Anfang 1943, veröffentlicht in der in Moskau erscheinenden Zeitschrift *Internationale Literatur*,⁹ wird man auf die prekäre Existenz nicht nur der Exilautoren sondern auch ihrer Texte verwiesen. Der Abdruck folgt der Erstveröffentlichung – mit einer bedeutenden Veränderung: die Anrede an die deutschen Soldaten als „Brüder“, mit der das Gedicht anhebt und die im Text viermal wiederholt wird, wurde ersatzlos gestrichen. Man kann ohne weiteres verstehen, dass den Leserinnen und Lesern in der Sowjetunion diese Anrede an die feindlichen Soldaten nicht zuzumuten war. Indessen verliert das Gedicht so nichts Geringeres als seine Dialektik, sein Sinn konstituierendes Zentrum – davon wird noch zu reden sein. Die Streichung geschah mit dem Einverständnis Brechts. Er korrigierte für den Abdruck in der *Internationalen Literatur* nicht nur die erwähnten Fehler des Erstdrucks, sondern fügte auch am Ende des 7. Teils vier neue Verse ein (beginnend mit: „Was kommt da weg“). Die Dialektik, so kann man Brechts Einverständnis mit der Streichung interpretieren, funktioniert nicht an jedem Ort und zu jeder Zeit auf gleiche Weise.

Am 6. März 1943 war Brecht anwesend, als Peter Lorre das Gedicht bei einem Brecht-Abend an der *New School for Social Research* in New York las. Der emigrierte Journalist Henry Marx bezeugte in seiner Rezension den Eindruck des „aktuell-erschütternden Zyklus *An die deutschen Soldaten im Osten*“ auf das Publikum.¹⁰

Im Jahr 1943 wurde das Gedicht bereits zum zweiten Mal in London veröffentlicht;¹¹ bei Kriegsende zwei Jahre später wurde es in Basel, in einer Anthologie des Mundus-Verlags, erneut abgedruckt. Als Herausgeber zeichnete ein „Oswald Mohr“, Pseudonym des in der Schweiz internierten deutschen Journalisten Bruno Kaiser, verantwortlich.¹² Der Abdruck beruht auf der zweiten Londoner Publikation und reproduziert deren Fehler. 1947 erschien das Gedicht im Aurora Verlag in New York in einer Anthologie mit dem Titel *Morgenröte*.¹³ Herausgeber sind die „Gründer des Aurora Verlages“, zu denen neben Ernst Bloch, Döblin, Feuchtwanger, Herzfelde, Heinrich Mann u.a. auch Brecht gehörte. Der 6. Teil dieses Drucks enthält einen neuen Vers. Die Aufzählung der heimatlichen Landschaften, welche das hier als deutscher Soldat sprechende lyrische Ich nie wieder sehen wird, beginnt nun mit der Zeile: „Nicht die bayrischen Wälder, noch das Gebirge im Süden“ – Brechts engere Heimat also. In einer subtilen Verpersönlichung wird das Ich mit diesem Vers nahe an den empirischen Autor herangerückt. Das ist von einiger Tragweite in einem Gedicht, in dem die Täter als „Brüder“ angesprochen werden. Dieser Aspekt, durch die problematische Moskauer Fassung manifest geworden, blieb offenbar auch nach Kriegsende virulent. An der New Yorker Veröffentlichung fällt außerdem auf, dass die Versanfänge durchgehend in Majuskeln gesetzt sind, ein Charakteristikum von Brechts Gedichten, das der dem Alltag angenäherten Sprache zuwiderlaufend den Eindruck von Lyrik verstärkt. Die Änderungen lassen vermuten, dass Brecht zu diesem Zeitpunkt die Bedeutung des Gedichts über seinen ursprünglichen Anlass hinaus erkannt hatte und seine Haltbarkeit zu stärken suchte. 1951 schließlich erschien das Gedicht in der DDR in dem Band *Hundert Gedichte*.¹⁴ Für diese Publikation hat Brecht es so entscheidend verändert, dass von einer neuen Fassung zu sprechen ist.

Ein erster Unterschied zu den vorangegangenen Veröffentlichungen springt unmittelbar ins Auge: Jeder nummerierte Teil beginnt auf einer neuen Seite. Die Teile erhalten dadurch mehr Selbstständigkeit. Die leeren weißen Flächen, die oft den größeren Teil einer Seite einnehmen, wirken wie schallschluckende Räume, in denen die Verse Inschriften gleich verharren. Das Gedicht erhält so auch in der visuellen Anordnung das ihm gemäße Gewicht.

Von den Änderungen – verglichen mit der ersten Fassung und ihren Varianten – seien hier nur die charakteristischsten oder weitreichendsten aufgelistet:

- Im 3. und 9. Teil werden Verse umgestellt und Verbformen verändert.
- Im 6. Teil wird der für die New Yorker Ausgabe neue Vers über

die „bayrischen Wälder“ beibehalten. Außerdem wird die seit dem Erstdruck tradierte „märkische Weide“ in das triftigere Bild von der „märkischen Heide“ geändert.

- Im 7. Teil werden die für den Moskauer Druck eingefügten vier Verse beibehalten.

- Der 8. Teil enthält neu den Vers „Dem blutigen Brüllenden“. Die ganze dritte Strophe dieses Teils wird neu formuliert. Die bisherigen Verse, mit ihrer didaktischen Rhetorik und dem in der Formulierung wenig geglückten, vom Inhalt her weit hergeholt intertextuellen Bezug auf Plautus – „wo da der Mensch dem Menschen kein Wolf mehr ist“ –, sind ausgemerzt. In den neuen Versen nimmt Brecht nun die auffallende Vergleichsformel aus dem 1. Teil – „weiter / sehr weit, zu weit“ – wieder auf: „lang ist / Sehr lang, zu lang“ und „...kalt ist / Sehr kalt, zu kalt.“ Die Strophe bekommt einen hohen lyrischen Ton, die Vergleichsformel wird zu einem prägenden Element des Gedichts.

- Der bisherige 9. Teil war misslungen. Die Syntax war forciert: „So, als wir kamen .../ gab es ...“), die Wortspiele ebenso: „Zurückgerollt / waren ..., aber vorrollen / gegen uns ...“). Es gab Ungereimtheiten: „als wir kamen zu plündern die Städte, gab es die Städte nicht mehr“, und die Rede von der sowjetischen Bevölkerung als „den Besitzern der Erde und der Städte“ mag Brecht, der bei der Neufassung das Dichterische durchgehend verstärkte, als zu plakativ erschienen sein. Der 9. Teil wird ersatzlos gestrichen.

- Im 10. Teil (dem bisherigen 11.) wird die ungeschickte Formulierung „die Balken zu schneiden“ ersetzt durch „die Balken zu fällen“ – die Formulierung bleibt ungenau.

- Für den 11. und letzten Teil (den bisherigen 12.) schlug Wieland Herzfelde, der (im Impressum nicht genannte) Herausgeber der *Hundert Gedichte*, vor, die ersten drei Verse, die eine selbstständige Strophe bildeten, zu streichen.¹⁵ Herzfeldes Rat bezeugt die auf der Höhe Brechts mitdenkende Genauigkeit des Redakteurs. Der Strophe mangelte nicht nur die lyrische Qualität. Das Argument, der „Vernichter“, also Hitler, habe auch „die Eigenen“ vernichtet, war nicht auf der Höhe der Dialektik des Gedichts. Die deutschen Soldaten erschienen nur als Opfer, implizit wurde ihnen der gleiche Status zugestanden wie den sowjetischen Opfern. Brechts lapidare Antwort auf Herzfeldes Vorschlag, diese Verse wegzulassen: „Ja.“ (BFA 30, 89)

Die neue Fassung wurde in die Ausgabe der *Gesammelten Werke* von 1967 übernommen.¹⁶ Die nummerierten Teile sind hier wieder fortlaufend gesetzt. Das erscheint ebenso als Verschlechterung wie zwei neue Abweichungen: im 1. Teil „Sterbend im Hemd“ (statt: „Sterben“), im 10. Teil „Weil es soviel Schweiß gekostet“ (statt: „kostet“). Auch die Zeichensetzung wurde verändert, wobei das Weglassen der Kommata an den Versenden sich

auf den Usus bei Brecht berufen kann. Für den Abdruck in der BFA schließlich wurde, den Editionsprinzipien folgend, mit geringfügigen Änderungen auf den Erstdruck zurückgegangen: Die Versanfänge sind in Majuskeln gesetzt, die Kommata an den Versenden sind eliminiert (BFA 15, 64-68).

Argumente für die zweite Fassung

In der BFA sind Brechts Texte, wie im Editionsbericht erläutert, „nach dem Prinzip der ‚Fassung früher Hand‘“ ediert (BFA Registerband, 805). Dieses Prinzip wird im Registerband damit begründet, dass Brecht seine Werke häufig änderte und neuen Kontexten anpasste. Bei einem Prinzip der Fassung ‚letzter Hand‘ wäre die ursprüngliche Gestalt oft kaum mehr ablesbar (BFA Registerband, 806). Für *An die deutschen Soldaten im Osten* (und für Brechts Umgang mit seinen Gedichten im Allgemeinen) gilt dieses Argument kaum. Anders als bei manchen Stückbearbeitungen wurde bei der Neufassung des Gedichts die Textsubstanz nicht angetastet. Die in ihrer Gesamtheit dennoch wesentlichen Eingriffe liefen – der Gattung gemäß – darauf hinaus, die lyrische Qualität zu verbessern. Erst durch die Überarbeitung erhielt das Gedicht seine ‚gültige‘ Gestalt (eine Charakterisierung, die bei den Stücken nicht angemessen wäre). Aus einem keineswegs unbedeutenden Gelegenheitsgedicht wurde ein großes Werk der deutschen Literatur. Im Editionsbericht wird erläutert, mit der Fassung ‚früher Hand‘ solle die jeweils früheste Gestalt, in der die Werke wirksam geworden seien, dokumentiert werden (BFA Registerband, 807). Bei den Stücken mit ihren Ur- und Erstaufführungen ist diese Wirksamkeit im Allgemeinen zu belegen. Bei Gedichten, vorwiegend von Einzelnen in der Isolation rezipiert, gilt das nur beschränkt, erst recht unter den Umständen des Exils. Zwar haben verschiedene Exilgedichte Brechts nachweisbar eine unmittelbare Wirkung entfaltet; auf *An die deutschen Soldaten im Osten* trifft das aber nicht zu (was auch mit den Mängeln der ersten Fassung zusammenhängen mag). Und was die Wirkung des Gedichts in der Forschung betrifft: Sie hat noch gar nicht eingesetzt. In Monographien zu Brechts Lyrik, z.B. bei Licher, Thomson oder Kuhn/Leeder, wird das Gedicht nicht erwähnt.¹⁷ Bei Bohnert findet sich eine Auszüge zitierende Zusammenfassung.¹⁸ Eine Ausnahme macht Norbert Mennemeier, der auf knappem Raum Aspekte des Gedichts vor- und seine Bedeutung herausstellt. An ihm erweise sich „in besonderem Maße,“ was für das Brecht'sche „Lehrgedicht“ im Allgemeinen gelte: eine „in der Geschichte der modernen Lyrik einzig dastehende Wucht der Formulierung.“¹⁹ Der eindringliche Hinweis ist nicht beachtet worden. Im alten, zu seiner Zeit kanonbildenden *Brecht-Handbuch* von Jan Knopf ist das Gedicht nicht einmal erwähnt; im neuen, fünfbändigen *Brecht-Handbuch* fällt der Gedichttitel zweimal, einen eigenen Beitrag hat das Gedicht nicht erhalten.²⁰ Auch in *Brecht und der Krieg* wird es nicht erwähnt.²¹ In dieser für die Rezeption offenen Situation wird hier empfohlen, im Umgang mit dem Gedicht nicht die in der BFA abgedruckte erste Fassung zugrunde zu legen, sondern die Fassung der *Hundert Gedichte*.²² Das wird im Folgenden getan.

Die Form

An die deutschen Soldaten im Osten ist eines der längsten Gedichte Brechts (und hätte schon deshalb Aufmerksamkeit verdient). Zwölf Seiten, hundertsechszwanzig Verse, aufgeteilt in elf nummerierte Teile von unterschiedlicher Länge (der Begriff „Zyklus“ passt nicht, da die einzelnen Teile bei aller Selbstständigkeit nicht unabhängig vom Ganzen bestehen können). Reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen. Alltagssprachliche Syntax. Einfache, einer epischen Prosa angenäherte Sätze, passagenweise katechismusartig in Frage und Antwort aufgelöst (2. und 7. Teil). Das entspricht der ursprünglichen Bestimmung. Bei einer Lesung im Rundfunk sollte das Gedicht den deutschen Soldaten im Gedächtnis haften, auch unter den extremen Bedingungen des Russlandfeldzugs. Fügungen werden wiederholt: „Brüder, wenn ich bei euch wäre,“ „Unter dem Stahlhelm, unter der Hirnschale,“ „Sodass wir alle vertilgt werden.“ Die Wiederholung kann eine dialektische Wendung erfahren, die sich als Schock im Gehirn festsetzt: „Der Schnee hält nicht ewig, nur bis zum Frühjahr. / Aber auch der Mensch hält nicht ewig. Bis zum Frühjahr / Hält er nicht“ (1. Teil). Mehrmals wiederholt wird, wie erwähnt, die im 1. Teil gefundene Vergleichsformel „weiter, / Sehr weit, zu weit.“ Auf den Positiv folgt hier, anstelle des Komparativs, die Form mit „sehr“, dann überholt die Steigerung gleichsam den Superlativ und setzt einen ganz anderen Sinn frei. Nicht ‚am weitesten‘ ist der ‚Weg nach Smolensk‘, sondern „zu weit,“ der Winter in den „östlichen Ländern“ ist nicht ‚am kältesten‘, sondern „zu kalt.“ (8. Teil) Die Wiederholungen verstärken den lyrischen Duktus der Sprache. In der spezifischen Form der Anapher, die besonders im 2. und 6. Teil gehäuft vorkommt, produzieren sie den hohen, feierlichen und unerbittlichen Ton des Gedichts und sein Pathos. Der 5. Teil besteht überhaupt nur aus drei anaphorisch gebauten Versen, wovon die beiden ersten fast identisch sind:

5

Dass da Mütter sagen, sie haben keine Kinder.
Dass da Kinder sagen, sie haben keine Väter.
Dass da Gräber sind, die keine Auskunft geben.

In ihrer Ökonomie ist diese Strophe vielleicht das größte Beispiel einer Anapher in der deutschsprachigen Lyrik.

Mit Alltagssprache sind Duktus und Syntax der Verse bezeichnet, nicht aber ihre Lexik. Sie weicht, als Beschreibung eines Kriegsgeschehens in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, auffällig von der Alltagssprache ab: „Eisenkärrn“ (statt Tanks), „Rock“ (statt Uniform), „Gehöfte“, „Aussatz“, „Schlächter“; das Begriffspaar „Räuber und Mordbrenner“ kommt bereits im 1. Teil zweimal vor und wird in der Folge noch dreimal wiederholt. Der Terminus „Mordbrenner“ geht bis auf das Mittelalter zurück, er findet sich unter anderem bei Luther und in Schillers *Räuber*.²³ In seiner Gesamtheit verweist das anachronistische Vokabular auf einen spezifischen Geschichtsraum, der Brecht nach der Niederschrift von *Mutter Courage* (Herbst 1939)

noch frisch im Gedächtnis sein musste. Der Dreißigjährige Krieg (und nicht etwa der Erste Weltkrieg) stellt erneut den Archetyp eines Schlachtens bereit, das im Winter 1941-1942 unabsehbare Ausmaße annahm. Er liefert Muster und Modell, die ihm entlehene Sprache bildet das *tertium comparationis*, das die Vorgänge sagbar macht.

Wer ist es, der die deutschen Soldaten als „Räuber und Mordbrenner“, aber auch als „Brüder“ anredet? Zu Beginn des Gedichts meldet sich ein Ich zu Wort, das seine Abwesenheit vom Schauplatz des Geschehens – „wenn ich bei euch wäre“ – wie seine Differenz zu den Tätern – „Würde ich sagen, wie ihr sagt“ – anzeigt. Doch die Distanz schwindet schon in der folgenden Strophe. In allwissender Innensicht, der auch die Vorgänge „unter der Hirnschale“ nicht verborgen bleiben, gibt das Ich das Denken der Soldaten in direkter Rede wieder, was durch einen Doppelpunkt markiert wird: „Würde ich wissen, was ihr wisst: Da / Ist kein Weg nach Haus mehr.“ Am Ende des 1. Teils scheint die Rede vollends auf die Soldaten übergegangen zu sein: „Also muss ich sterben, das weiß ich.“ Mit den Antworten auf die katechetischen Fragen im 2. Teil wird die Zuschreibung der lyrischen Stimme ungewiss. Antwortet einer der angesprochenen Soldaten auf die Fragen des lyrischen Ich? Oder beantwortet das lyrische Ich seine Fragen selber, in der pädagogischen Absicht, die Soldaten zu Einsicht und Erkenntnis zu führen? Überlagern sich die beiden Stimmen oder fallen sie in einer Geste der Identifikation zusammen? Die Schwierigkeit besteht darin, dass bis zum Ende des 7. Teils ein Ich aus der Perspektive der Soldaten spricht, aber dieses Ich teilt nicht nur mit, was die Soldaten *denken*, sondern auch was sie *zu denken haben*: „Darum muss ich jetzt sterben wie eine Ratte“; es verkündet ihnen das Urteil: „Dass ein Exempel statuiert werde / An mir für alle Zeiten“; und es sagt ihnen ihre Vernichtung voraus: „Und ich werde unter der Erde liegen.“ Doch noch in diesen Gesten größter Ferne bleibt das Ich durch die Konstruktion der lyrischen Stimme mit den Angesprochenen verbunden. Ausgerechnet Brecht, Kritiker identifikatorischer Gesten, gestaltet hier gleichsam die unmöglichste aller Identifikationen – die mit dem Feind. Die Konstruktion verführt zu dem, was in Brechts Theater gerade verhindert werden soll: zur Identifikation der Rundfunkhörer und Leser – hier sind wohl vorwiegend Männer angesprochen – mit den Tätern. Aus diesem Sog wird man am Anfang des 8. Teils unvermittelt herausgerissen. Das Ich setzt mit dem Incipit aus dem 1. Teil neu ein: „Brüder, wenn ich jetzt bei euch wäre“, erinnert dadurch an seine Ferne von den Tätern. Nähe und Ferne, unentwirrbar ineinander verwoben. In dieser Konstruktion einer fluktuierenden Sprechperspektive – im Bereich des schriftstellerischen Handwerks also (Brecht verwendet dafür gelegentlich den Ausdruck der „Technik“) – findet die Beziehung des lyrischen Subjekts zu den Tätern ihren genauesten Ausdruck.²⁴

Die Frage nach der Nähe des Ich zum empirischen Autor ist bei diesem Gedicht nicht nur eine texttheoretische. Waren die in die Sowjetunion einfallenden deutschen Soldaten auch für den antifaschistischen Schriftsteller Brecht „Brüder“, gar „liebe Brüder?“ Bekannt ist, dass selbst in autobiographisch anmutenden Gedichten wie *Vom armen B.B.* und *An die*

Nachgeborenen Differenzen zwischen Autor und lyrischem Subjekt markiert sind. In *An die deutschen Soldaten im Osten* lässt sich eine solche Differenz an der topographischen Konstellation ablesen. Der bereits im Titel bezeichnete „Osten“ und die wiederholten Hinweise auf die „östlichen“ Schneefelder (1. Teil) und die „östlichen“ Länder (8. Teil) legen einen Standpunkt des lyrischen Ich westlich davon, sinnfälligerweise in Deutschland, nahe. Von da, und nicht etwa von Los Angeles aus – was bei einem im Exil entstandenen Gedicht durchaus denkbar wäre –, blickt das Ich auf die deutschen Soldaten im „Osten.“ Diese Anordnung verhindert Identität zwischen dem empirischen Autor und dem lyrischen Ich, wenn auch keineswegs Nähe. Brecht selbst hat diese Problematik luzide formuliert. Aus Anlass der Zusammenstellung der *Hundert Gedichte* schrieb er an Herausgeber Herzfelde: „... die vorliegenden Gedichte mögen mich beschreiben, aber sie sind nicht zu diesem Zweck geschrieben. Es handelt sich nicht darum, ‚den Dichter kennenzulernen‘ sondern die Welt.“ (BFA 30, 26)

Themen, Motive

An die deutschen Soldaten im Osten ist ein episches Kriegsgedicht. Es handelt von den Tätern, ihren Taten und den Konsequenzen ihrer Taten. Ein Ich spricht zu den Tätern. Die Rede dieses Ich setzt ein mit einem Paukenschlag: Die Gegner werden als „Brüder“ angesprochen. Die Streichung dieser Appellation für die Veröffentlichung in der Sowjetunion unterstellt einen eindeutigen – und für die Sowjetunion unakzeptablen – Sinn, der mit abgeleiteten Begriffen wie ‚Bruderliebe‘ oder ‚Brüderlichkeit‘ zu umschreiben wäre. Indessen ist das Wort in seiner Pragmatik alles andere als eindeutig; seit biblischen Zeiten transportiert es auch die entgegengesetzte Bedeutung von ‚feindliche Brüder‘, ‚Bruderhass‘ usw. In dieser widersprüchlichen Doppelbedeutung bildet das Wort gleichsam den nicht spaltbaren Zellkern des Gedichts. Zum semantischen Feld von „Brüder“ gehört außerdem eine von der Natur gegebene Bedeutung: eine weder wähl- noch aufkündbare Beziehung. Durch sie sind die beiden gegensätzlichen Bedeutungen vermittelt. In diesem dialektisierten Sinn wird „Brüder“ bereits 1936 in der *Deutschen Kriegsfibel* (nicht zu verwechseln mit dem fotoepigrammatischen Werk der *Kriegsfibel*) verwendet, in einer Mahnung an die deutschen Landsleute, nicht zu werden wie ihre „Brüder“, welche die Kriegstreiberei des neuen Regimes unterstützen (BFA 12, 14). Handfester hat Brecht diese Dialektik im folgenden Jahr formuliert, in einem Gespräch mit Walter Benjamin: „Die Deutschen sind ein Scheißvolk“ und hinzugefügt: „Auch an mir ist alles schlecht, was deutsch ist.“²⁵ Nach der Niederschrift von *An die deutschen Soldaten im Osten* wird die reiche Semantik des Begriffs in den Fotoepigrammen der *Kriegsfibel* in verschiedenen Konstellationen vorgeführt: ein in Russland gefallener deutscher Soldat spricht die Daheimgebliebenen als „Brüder“ an (BFA 12, 194-95), ein „ICH“ (im Original in Majuskeln) übernimmt Mitverantwortung für die Zerstörung der Sowjetunion, weil der Täter „mein Bruder war.“ (BFA 12, 248-49) Besonders erhellend ist das Epigramm Nr. 55. Unter Fotoporträts eines deutschen und eines russischen Soldaten steht als Original-Bildunterschrift: „A German Landser – And his Russian

counterpart [hier etwa ‚Gegenspieler‘].“ Brecht macht daraus ein „Brüderpaar.“ (BFA 12, 238-39) Damit sollte der Gegensatz zwischen dem deutschen und dem russischen Soldaten keineswegs durch die Vorstellung einer alle Differenzen einebnenden Brüderlichkeit ersetzt werden. Das Epigramm insistiert auf der Grausamkeit der Angreifer, erinnert aber daran, dass Täter und Opfer durch ihre gemeinsamen Interessen als einfache, arbeitende Menschen miteinander verbunden sind.

Ohne die Anrede „Brüder“ ist das dialektische Gewebe von *An die deutschen Soldaten im Osten* zerstört, die Darstellung zerfällt in eine Entgegensetzung von „wir“ und „sie.“ Die deutschen Soldaten sind dann nur noch „Ratten,“ „Aussatz,“ „Ein Schädling,“ „Ein Dreck,“ „Ein Gestank.“ „Selten hat Brecht Verse in einem so unerbittlichen Ton geschrieben,“ notiert Mennemeier.²⁶ In der Tat. Man hat bis auf die Gedichte *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* zurückzugehen, um in Brechts Lyrik einen vergleichbar un menschlichen Ton zu finden.²⁷ Aber die Anrede „Brüder,“ die noch im äußersten Ausdruck des Abscheus mitzudenken ist, verhindert gerade jene „Entmenschtheit,“ die Brecht selber in seinen frühen Gedichten festgestellt hat (BFA 26, 414). Die Appellation enthält eine Geste der Mitverantwortung, die von der biblischen Forderung, der Hüter des Bruders zu sein, ebenso weit entfernt ist wie vom trunkenen Idealismus Schillers („Alle Menschen werden Brüder“) oder vom mystifizierenden Reden von ‚Kollektivverantwortung.‘ Sie ließe sich historisch konkret bestimmen als Mitverantwortung der Kommunisten am Scheitern der Volksfront in Deutschland zu einer Zeit, wo ein An-die-Macht-Kommen der Nazis vielleicht noch hätte verhindert werden können.

Es blieb bei der unreduzierbaren Dialektik von Zugehörigkeit und Feindschaft. Noch in einem Notat von 1953 hält Brecht fest, er lobe Stalin, „weil unter seiner Führung die Räuber geschlagen wurden.“ Und fügt hinzu: „Die Räuber, meine Landsleute.“ (BFA 23, 226) Und 1955 wird Hanns Eisler gepriesen, der in der Musik zur *Winterschlacht* „zugleich Triumph und Trauer“ gestaltet habe: „Triumph über die Besiegung Hitlers durch die Sowjetarmee und Trauer über die Leiden der deutschen Soldaten und die Schmach ihres Einfalls in die Sowjetunion.“ (BFA 23, 336; Hervorhebung im Original)

Hitler und Stalin. In der Historiographie die großen Kontrahenten des Russlandfeldzugs – beide fehlen im Gedicht. Im 1. Teil ist einmal vom „Führer“ die Rede, im 8. Teil vom „blutigen Brüllenden“ und „blutigen Dummkopf“. Wie häufig hindert Brechts Ekel vor Hitler ihn daran, den Namen auch nur auszusprechen. Die Stelle der abwesenden Großen wird von den Niedrigen eingenommen: den deutschen Soldaten, der sowjetischen Bevölkerung. Ihrem Verhalten gilt die Aufmerksamkeit. Dem zerstörerischen Tun der Soldaten wird der Alltag gewöhnlicher Menschen entgegengestellt: Sie bebauen das Land, arbeiten in „Mühlen“ und „Werkstätten,“ unterrichten in „tausend Schulen,“ nehmen an Sitzungen der „unermüdlichen Räte“ (3. Teil) teil. Was an diesem Bild als Idyllisierung von Stalins Sowjetunion erscheinen mag, wird durch den Hinweis auf die Räte gestört. Die basisdemokratischen Sowjets waren unter Stalin entmachteten worden, der Hinweis

auf ihre Tätigkeit musste 1942 anachronistisch wirken. Er kann als Ermahnung verstanden werden, diese Errungenschaft nicht verkommen zu lassen. Das Interesse an der großen Masse derer, die die Geschichte machen und die zum Bewusstsein dieser Tatsache kommen müssen, um die Geschichte bewusst zu machen, durchzieht Brechts Werk (etwa im Gedicht *Fragen eines lesenden Arbeiters*). *An die deutschen Soldaten im Osten* leistet einen Beitrag zu diesem Prozess. Auf seinem Vorankommen beruht die Hoffnung, dass die „Brüder“ endlich davon ablassen werden, sich gegenseitig zu vernichten. Von den deutschen Soldaten wird erwartet, dass sie noch *in extremis* zu dieser Einsicht fähig sind.

Die Menschen, von denen das Gedicht handelt, sind in eine Landschaft gestellt, die ihrerseits als geschichtsbildende Kraft erscheint. In einer Untersuchung zum Landschaftsbild eines deutschen Teilnehmers am Russlandfeldzug legt Anke Bennholdt-Thomsen Gesten der Ästhetisierung, Heroisierung und Mythisierung der russischen Landschaft frei. Die Landschaft wird ins Erhabene gerückt, der Vernichtungsfeldzug erhält Züge eines „tragische[n] Schauspiel[s] der Geschichte.“²⁸ Dieser Nebel wird in Brechts Gedicht zerrissen. Bennholdt-Thomsen deutet das an, indem sie am Schluss ihres Aufsatzes aus Brechts Gedicht zitiert.²⁹ In *An die deutschen Soldaten im Osten* wird die russische Landschaft im Hinblick auf ihre unmittelbare Relevanz für die in ihr agierenden Menschen dargestellt. Wo auf das Faktum ihrer endlosen Ausdehnung (ihrer sogenannten Erhabenheit) hingewiesen werden muss, in den Vergleichsformeln, kippt die Steigerung um in Ernüchterung: Der „Weg nach Smolensk“ ist „zu weit“, der Weg nach Moskau... zu lang.“ Sobald ihnen dennoch gelungen ist, diese Strecke zu durchmessen, werden die deutschen Soldaten daran erinnert, dass sie ihnen, beim vorausgesagten Rückzug, abermals bevorsteht. Und selbst wenn sie den endlosen Rückweg nach Smolensk schaffen sollten, wäre nichts gewonnen, denn nun verliert er sich „Von Smolensk zurück nach nirgendwohin“ (8. Teil). In einem der großartigsten Bilder im Werk Brechts wird die Ahnungslosigkeit der deutschen Soldaten über die Ausdehnung Russlands mit der Indifferenz derer verknüpft, die sie dorthin geschickt haben:

Auf der Landkarte im Schulatlas
Ist der Weg nach Smolensk nicht größer
Als der kleine Finger des Führers, aber
Auf den Schneefeldern ist er weiter,
Sehr weit, zu weit.

Über den russischen Winter, dessen Auswirkung auf den Gang des Kriegs Brecht im *Journal* belegt hatte, wird den Soldaten nur jenes Eine gesagt, das für sie zuletzt noch von Bedeutung ist: dass der Mensch in diesen „Eiswüsten“ weniger lang „hält,“ als der Schnee.

Auch die Evokation *deutscher* Landstriche im 6. Teil kommt ohne Überhöhung aus, sie hat den Gestus eines Gegenprogramms zum Blut-und-Boden-Mythos der Nazis. Eine Liste ohne alle schmückenden, landschaftliche Schönheiten hervorhebenden Adjektive; das einzige Eigenschaftswort

findet sich in der Formel von der „grauen Frühe“. Anders als in der Blut- und Boden-Literatur gibt es in dieser Landschaft auch Städte. In ihnen ertönt „die Stimme der Frauen und Mütter.“ Und als sei der Hinweis auf den „fröhlichen“ Lärm der Stadt am Ende des 6. Teils schon zu emphatisch geraten, wird ergänzt: „oder den bitteren.“ Brechts Landschaftsdarstellung kommt ohne die in dieser Gattung verbreiteten erlesenen Vokabeln, Wortkombinationen und Bilder aus. Scheinbar wird hier gerade nicht ‚evoziert,‘ sondern aufgezählt. Nur durch ihre Stellung im Vers, durch die Wörter, die ihnen vorausgehen und auf sie folgen, und durch den Rhythmus der Verse beziehen alltägliche Wörter und Wortfolgen wie „Meer,“ „Föhre,“ „Weinhügel,“ „Städte und Stadt,“ „Stube,“ „Stuhl“ ihre lyrische Qualität. In der evokativen Wirkung wird man diese Landschaftsinventur zu den großen Leistungen der deutschen Lyrik zählen. Das mag Hanns Eisler vor Augen gestanden haben, als er diesen Abschnitt des Gedichts zur Vertonung auswählte.

Am Schluss des Gedichts, im 11. Teil, ist der Schlachtenlärm verstummt und mit ihm das „Gelächter,“ das „tausend Jahre“ ertönte, „wenn die Werke von Menschenhand angetastet wurden.“ Die Formulierung „tausend Jahre“ erscheint hier als metonymische Figur für „lange Dauer“; zugleich verweist sie auf die paradiesischen tausend Jahre nach der Wiederkunft Christi und in einer entgegengesetzten Bedeutung auf das ‚Tausendjährige Reich‘ der Nazis. Mehrdeutig ist auch die Formulierung: „Wenn die Werke von Menschenhand angetastet wurden.“ Sind die „Werke“ von „Menschenhand“ gemacht? Oder von Gott? Wurden sie von Gott angetastet? Oder von den Menschen, die sie gemacht haben? Wieso? Weil die Werke, im Sinn von ‚Einrichtung der menschlichen Gesellschaft,‘ zwar von Menschenhand gemacht wurden, aber nicht im Interesse derer, für die sie bestimmt waren? Dafür spräche die Formulierung im zweitletzten Vers: Urheber der hier gemeinten „Werke“ sind nun die „neuen Städtebauer“ des Sozialismus. Deren Werke sollen fortan nicht mehr angetastet werden. Die sich dagegen erhoben haben, sind vernichtet. (Dass inzwischen auch die „Werke“ der einstigen Opfer verschwunden sind, scheint mir kein Anlass zur Häme.)

Ebenso offen bleibt, wer lacht. Gott, weil er seit tausend Jahren zuschaut, wie die Versuche der Niedrigen, die Einrichtung der Welt zu ändern, zu nichts führen? Oder – und das läuft wohl auf dasselbe hinaus – kam das Gelächter von den Herrschenden, die sich und ihre Werke nie ernsthaft in Gefahr sahen? Wer immer lachte: Jetzt ist ihnen das Lachen vergangen.

In den letzten vier Versen liegt das Land verheert, die Eroberer sind geschlagen. Biblische Bilder von kalter Unerbittlichkeit stellen sich ein: „Und seine Hand verdorrte,“ (1 Könige 13, 4) „So aber deine Hand oder dein Fuss dich ärgert, so haue ihn ab und wirf ihn von dir.“ (Matthäus 18, 8) Die Bilder werden ummontiert und anaphorisch und alliterierend verdichtet:

Der Fuss, der die Felder der neuen Traktorenfahrer
zertrat,
Ist verdorrt.
Die Hand, die sich gegen die Werke der neuen

Städtebauer erhob,
Ist abgehauen.

Mit diesem apokalyptischen Tableau endet das Gedicht: in absoluter Reglosigkeit. Die Dialektik scheint stillgestellt. Doch sollte man den unmittelbar vorausgehenden Hinweis auf die Überlebenden „auf allen Kontinenten“ nicht übersehen. Unter ihnen „wird es sich herumsprechen,“ wie mit denen verfahren wurde, welche die Werke von Menschenhand angetastet haben. Der warnende Unterton hallt bis heute nach.

Ein haltbares Werk, fern von jeder Heroisierung. Mit seinem Grundton eines nicht nachlassenden Entsetzens über die „Erdhügel,“ die „keine Auskunft geben,“ seinen Momentaufnahmen eines allgegenwärtigen Todes „Vor den Wäldern, hinter den Kanonen,“ (9. Teil) steht es in einer Reihe mit Werken wie Goyas *Erschießung der Aufständischen* und Picassos *Guernica*. Werke, die ihre Wirkung nicht verlieren wollen. Werke, die jenes Kennenlernen der Welt befördern, von dem in Brechts Brief an Herzfelde die Rede ist.

Anmerkungen

- 1 Bertolt Brecht, *Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bde. und ein Registerband, Werner Hecht u.a., Hrsg. (Berlin Frankfurt/Main: Aufbau und Suhrkamp 1987-2000).
- 2 James K. Lyon, *Bertolt Brecht in America* (Princeton: Princeton UP, 1980), S. 207.
- 3 Laut dem Eisler-Handbuch von Manfred Grabs hat Eisler den 6. Teil des Gedichts unter dem Titel des ersten Verses (*Und ich werde nicht mehr sehen*) vertont. Als Entstehungsdatum vermutet Grabs das Jahr 1953; vgl. Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen - Schriften - Literatur. Ein Handbuch* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984), S. 162; die Datierung wurde übernommen in: Joachim Lucchesi u. Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988), S. 781-82.
- 4 Vgl. BFA 09/90.
- 5 Brecht erwog außerdem die Titel *Totenklage 1941* (BBA 105/14, 119/01, 1759/10) und *Totenklage Winter 1941/42* (BBA 1112/12).
- 6 Vgl. dazu Robert Cohen, „Brecht in Goldbach,“ *Monatshefte* 90.3 (1998): S. 300-06, hier S. 302.
- 7 Vgl. Bertolt Brecht, „An die deutschen Soldaten im Osten“ *Freies Deutschland* 1.5 (März 1942): S. 16-17; hier zitiert nach: Kraus Reprint, Nendeln, Liechtenstein, 1975.
- 8 Vgl. Bertolt Brecht, „An die deutschen Soldaten im Osten“ *Einheit. Sudeten German Anti-Fascist Fortnightly* 3.10 (23rd May 1942): S. 11-13. Am Ende des Abdrucks ein Hinweis, das Gedicht sei der Märznummer von *Freies Deutschland* entnommen.
- 9 Vgl. Bertolt Brecht, „An die deutschen Soldaten“ *Internationale Literatur* 1 (1943): S. 8-11. Das Gedicht erschien einleuchtender Weise mit gekürztem Titel.
- 10 Henry Marx, „Bert Brecht-Abend der Tribüne im Studio Theatre,“ in: James K. Lyon, Hrsg., *Brecht in den USA* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991), S. 260-62, das Zitat auf S. 262; vgl. auch ebd., S. 97.
- 11 Vgl. Bertolt Brecht, „An die deutschen Soldaten im Osten“, in: „*Und sie bewegt sich doch!*“ *Freie deutsche Dichtung* (London: Freie Deutsche Jugend/Free German Youth, 1943), S. 19-22. Im Vorwort der Herausgeber werden als Quellen für die Texte die Zeitschriften *Freies Deutschland* und *Internationale Literatur* genannt. „An die deutschen Soldaten im Osten“ folgt der Erstveröffentlichung im *Freien Deutschland*. Im 1. und 4. Teil fehlen Verse, im 10. Teil ist ein Vers durch Wortverdoppelung entstellt: „ich und du und du und der General.“
- 12 Vgl. Bertolt Brecht, „An die deutschen Soldaten im Osten,“ in: Oswald Mohr (Pseud. von Bruno Kaiser), Hrsg., *Das Wort der Verfolgten. Gedichte und Prosa, Briefe und Aufrufe deutscher Flüchtlinge von Heinrich Heine und Georg Herwegh bis Bertolt Brecht und Thomas Mann* (Basel: Mundus-Verlag, 1945), S. 400-06. Zu diesem Buch und seinem Herausgeber Mohr/Kaiser, vgl. Silvia Schlenstedt, „(Das) Wort der Verfolgten,“ in: Simone Barck, Silvia Schlenstedt u.a., Hrsg., *Lexikon sozialistischer Literatur* (Stuttgart: Metzler, 1994), S. 538-39. Kaiser hat seine Anthologie unter seinem wirklichen Namen und in teilweise veränderter Zusammenstellung auch in der Sowjetischen Besatzungszone veröffentlicht. Als Quelle für *An die deutschen Soldaten im Osten* wird das *Freie Deutschland* genannt, doch ist das wohl nur als Hinweis auf den Erstdruck zu verstehen. Der Abdruck bei Kaiser, wie bereits der Abdruck bei „Oswald Mohr“, weist die Charakteristika der Veröffentlichung in *Und sie bewegt sich doch* auf. Vgl. Bruno Kaiser, Hrsg., *Das Wort der Verfolgten. Anthologie eines Jahrhunderts* (Berlin: Volk und Welt, 1948), Brechts Gedicht S. 286-90.
- 13 Vgl. Bertolt Brecht, „An die deutschen Soldaten im Osten,“ in: *Morgenröte*.

Ein Lesebuch, Hg. die Gründer des Aurora Verlags (New York: Aurora Verlag, 1947), S. 61-65. Zur langwierigen Entstehungsgeschichte dieses Buches vgl. Ernst Bloch/Wieland Herzfelde, „Wir haben das Leben wieder vor uns.“ *Briefwechsel 1938-1949*, Hg. Jürgen Jahn (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001), Brief Nr. 44 u. Anm. dazu, sowie passim.

14 Vgl. Bertolt Brecht, „An die deutschen Soldaten im Osten,“ in: Brecht, *Hundert Gedichte 1918-1950* (Berlin: Aufbau, 1951), S. 255-66.

15 Wieland-Herzfelde-Archiv Nr. 318, Brief von Herzfelde an Brecht vom 5. September 1951.

16 Vgl. Bertolt Brecht, „An die deutschen Soldaten im Osten,“ in: Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 10 (Gedichte 3) (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1968), S. 838-43.

17 Vgl. Edmund Licher, *Zur Lyrik Brechts. Aspekte ihrer Dialektik und Kommunikativität* (Frankfurt/Main New York: P. Lang, 1984); vgl. Philip Thomson, *The poetry of Brecht. Seven studies* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989); vgl. Tom Kuhn u. Karen Leeder, Hrsg., *Empedocles' Shoe. Essays on Brecht's poetry* (London: Methuen, 2002).

18 Vgl. Christiane Bohnert, *Brechts Lyrik im Kontext. Zyklen und Exil* (Königstein/Ts.: Athenäum, 1982), S. 202-03.

19 Franz Norbert Mennemeier, *Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte Tendenzen* (Düsseldorf: Bagel, 1982), S. 146-48, hier S. 146.

20 Im Werkeregister von Bd. 2, *Gedichte*, und auch im Handbuch-Registerband (Bd. 5) wird nur eine Erwähnung ausgewiesen: Bd. II, S. 350; das Gedicht wird aber noch ein weiteres Mal erwähnt: Bd. II, S. 354; vgl. Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch* (Stuttgart: Metzler, 2001-2002).

21 Vgl. Sabine Kebir u. Therese Hörnigk, Hrsg., *Brecht und der Krieg. Widersprüche damals, Einsprüche heute* (Berlin: Theater der Zeit, 2005).

22 Die Hinweise auf spätere Änderungen im Anhang der BFA (15, 349ff.) geben keinen Eindruck von der Bedeutung von Brechts Eingriffen und der neuen Qualität der zweiten Fassung.

23 Vgl. Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde [in 32 Teilbänden], (Leipzig: S. Hirzel, 1854-1960).

24 In ihrer Hermlin-Monographie weist Silvia Schlenstedt in einer kurzen, erhellenden Passage über *An die deutschen Soldaten im Osten* auf diesen zentralen Aspekt hin; vgl. Silvia Schlenstedt, *Stephan Hermlin* (Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1985), S. 83-84.

25 Walter Benjamin, „Tagebuchnotizen 1938,“ in: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991), S. 532-39, hier S. 537.

26 Vgl. Mennemeier, *Bertolt Brechts Lyrik*, S. 147.

27 Vgl. Robert Cohen, „Gross-Stadtyrik Bertolt Brechts,“ *Das Argument* 40.6 (1998): S. 769-82.

28 Anke Bennholdt-Thomsen, „Die Ästhetisierung des Russlandfeldzugs. Das erhabene Landschafts-Bild in Ernst Barlachs ‚Steppenfahrt‘ (1912) und den Soldatenbriefen Günter von Schevens (1941/42),“ in: Hania Siebenpfeiffer u. Ute Wölfel, Hrsg., *Krieg und Nachkrieg. Configurationen der deutschsprachigen Literatur (1940-1965)* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004), S. 13-22, hier S. 19. Für den Hinweis auf diesen Text sei Helmut Peitsch gedankt.

29 Vgl. ebd., S. 20. Das Zitat gibt den 6. Teil wieder.

E.T.A. Hoffmann's wonderful *Verfremdungseffekt*

In „Der vollkommene Maschinist,” the number 6 of the „Kreisleriana,” E.T.A. Hoffmann has Kreisler enumerate, in a seemingly satiric way, technical deficiencies in the theater performances of his day, pretending that these are positive developments, e.g. bringing in wrong wings, unexpectedly falling curtains, or delayed sounds. A comparison with various texts in which Brecht describes the *Verfremdungseffekt* reveals surprising similarities. The most striking fact is that both texts speak of the necessity to break the theatrical illusion. By contrast, in those texts in which Hoffmann outlines his ideas about the theater—„Die seltsamen Leiden eines Theater-Direktors,” „Über die Aufführung der Schauspiele des Calderon de la Barca auf dem Theater in Bamberg,” and „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza”—he does not speak of breaking the illusion but rather of a „higher illusion,” which is to be engendered in the spectators. At the same time he deplores the decline and misery of the theater of his time, in which no „higher illusion” can occur. In this connection the deficiencies and the breaking of the theatrical illusion described by Kreisler are not to be understood merely as satire, but paradoxically also as a means by which the „higher illusion” may be produced. As an example of a theater performance where this happens, Kreisler adduces the „Pyramus and Thisbe” scene in *A Midsummer Night's Dream*; Hoffmann has thereby more than a hundred years before Brecht described a drama theory which may be called an early version of the *Verfremdungseffekt*.

In „Der vollkommene Maschinist,” der „Nro 6” der „Kreisleriana” lässt E.T.A. Hoffmann in anscheinend satirischer Weise Kreisler technische Unzulänglichkeiten in der Aufführungspraxis des damaligen Theaters als positive Entwicklungen aufzählen, so z.B. eingeschobene falsche Kulissen, plötzlich herunterfallende Vorhänge oder zu spät erfolgte Geräusche. Ein Vergleich mit verschiedenen Texten, in denen Brecht den Verfremdungseffekt darstellt, bringterstaunliche Übereinstimmungen zu Tage. Am verblüffendsten ist, dass in beiden Fällen vom notwendigen Zerstören der Theaterillusion die Rede ist. Im Gegensatz dazu geht es Hoffmann in anderen Texten zum Theater—„Die seltsamen Leiden eines Theater-Direktors,” „Über die Aufführung der Schauspiele des Calderon de la Barca auf dem Theater in Bamberg” und „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza”—nicht um das Zerstören der Illusion, sondern um das Erzeugen einer „höheren Illusion” beim Publikum. Gleichzeitig bemängelt er jedoch den „Verfall” und die „Misere” des Theaters seiner Zeit, in der die „höhere Illusion” nicht herbeigeführt werde. In diesem Zusammenhang sind die von Kreisler dargestellten illusionszerstörenden Unzulänglichkeiten nicht nur satirisch zu verstehen, sondern paradoxerweise auch als Möglichkeit, gerade dadurch die „höhere Illusion” zu verwirklichen. Als Beispiel nennt Kreisler die „Pyramus und Thisbe“-Szene im *Sommernachtstraum*. Hoffmann hat damit mehr als hundert Jahre vor Brecht eine frühe Theorie der Verfremdung entwickelt.

E.T.A. Hoffmanns herrlicher Verfremdungseffekt

Rudolf Schier

Lesern und Leserinnen des Brecht-Jahrbuchs ist selbstverständlich geläufig, dass der Begriff der Verfremdung das Herzstück von Brechts epischem Theater sowohl in der Theorie wie auch in der Praxis ist. Ebenso bekannt ist sicherlich auch, dass Brecht selbst einen bestimmten Verfremdungseffekt bereits in der chinesischen Schauspielkunst ausmacht. (BFA 23: 80)¹ Kritiker haben darüber hinaus darauf hingewiesen, dass es u.a. auch im mittelalterlichen, elisabethanischen und klassisch-spanischen Theater eine Praxis des Verfremdens gegeben hat. Und es braucht hier wohl nicht noch einmal ausgeführt zu werden, dass Brecht durch seine Bekanntschaft mit Sergej Tretjakov 1935 in Moskau die essentiellen Anregungen zur endgültigen Formulierung seiner Theorie erhalten hatte.²

Mit dem Hinweis auf diese vielfältigen und unterschiedlichen Vorläufer in Theorie und Praxis der Verfremdung soll keineswegs versucht werden, Brechts einzigartige Adaption und Verwendung dieser Theorie zu schmälern oder gar in Abrede zu stellen. Vielmehr soll daran erinnert werden, dass ähnliche Theorien und Erscheinungsformen an verschiedenen Stellen und zu verschiedenen Zeiten entstehen können, ohne dass es unbedingt immer einen direkten gegenseitigen Einfluss geben muss. Auf eine weitere solche Manifestation der Verfremdung, und zwar spezifisch auf eine durchaus so zu bezeichnende Theorie der Verfremdung, möchte ich mit dem vorliegenden Aufsatz aufmerksam machen. Dabei gibt es bedeutende Unterschiede zu den vorgenannten Beispielen. Denn in jenen handelt es sich einerseits -- mit Ausnahme von der Theorie Tretjakovs -- um Entwicklungen in der Theaterpraxis und nicht um theoretische Überlegungen; andererseits bezieht die Theorie des russischen Formalisten, so sehr es dabei auch Ähnlichkeiten zu Brechts Verfremdungseffekt geben mag, sich wiederum nicht auf das Theater, sondern in erster Linie auf Metaphorik, Poetik und Ästhetik. Im Gegensatz zu diesen Beispielen entwickelt der Text, der hier mit verschiedenen Stellen aus Brechts theoretischen Schriften verglichen werden soll, ausdrücklich eine Theorie der Theaterpraxis. Es handelt sich um E.T.A. Hoffmanns „Nro 6“ der „Kreisleriana“, die 1814 in seiner ersten Novellensammlung *Fantasiestücke in Callot's Manier* erschienen sind.³

Der Text trägt die Überschrift „Der vollkommene Maschinist,“ wobei mit Maschinisten die Bühnenbildner gemeint sind. Der vorgegebene Autor der „Kreisleriana“ ist der exzentrische Kapellmeister Kreisler, der in dieser „Nro 6“ schreibt, dass es sich um „die von mir erfundene herrliche Theorie“ zum „Nutz und Frommen der Dekorateurs und der Maschinisten, so wie des ganzen Publikums“ handelt. (Hoffmann 2/1: 73) Der Text beginnt mit einer Darstellung dessen, was wir, geschärften Sinnes durch Brechts Unterscheidung zwischen aristotelischer und nicht-aristotelischer Dramatik, eindeutig als Beschreibung der ersteren, zur damaligen Zeit vorherrschenden Form erkennen können. Brecht definiert die überlieferte Dramatik wie folgt: „Wir

Gestus-Musik-Text/Gestus-Music-Text

Friedemann Weidauer, ed., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*

Volume 33 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2008)

bezeichnen eine Dramatik als aristotelisch, wenn...Einführung von ihr herbeigeführt wird, ganz gleichgültig, ob unter Benutzung der vom Aristoteles dafür angeführten Regeln oder ohne deren Benutzung.“ (BFA 22.1: 171)

Kreislers Sprache ist blumiger, aber dass es sich im Folgenden um das, was Brecht „Einführung“ nennt, handelt, ist offensichtlich:

Dekorationen und Maschinen müßten unmerklich in die Dichtung eingreifen, und durch den Total-Effekt müßte dann der Zuschauer wie auf unsichtbaren Fittichen, ganz aus dem Theater heraus in das fantastische Land der Poesie getragen werden...[G]anz vorzüglich käme es auch darauf an, alles, auch das geringste zu vermeiden, was dem beabsichtigten Total-Effekt entgegenliefe. (Hoffmann 2/1: 73)

Brechts Charakterisierung des traditionellen, von ihm aber abgelehnten aristotelischen Theaters in den „Thesen über die Aufgabe der Einführung in den theatralischen Künsten“ klingt geradezu wie eine Zusammenfassung des Anfangs dieses Zitats: „Auch der gesamte Aufbau der Bühne, ob naturalistisch oder andeutend vorgenommen, soll die möglichst restlose Einführung des Zuschauers in das dargestellte Medium erzwingen.“ (22.1: 175)

Noch eine weitere Parallele zu Brecht gibt es im obigen Zitat aus „Nro 6.“ Aus der Beschreibung Kreislers geht eindeutig hervor, dass mit dem zweimal genannten „Total-Effekt“ fast genau das gemeint ist, was Brecht, in Anspielung auf Wagner, „Gesamtkunstwerk“ nennt; und es ist exakt dieser Begriff, der auf die eigene Theaterarbeit keinesfalls zutreffen soll: „So seien all die Schwesterkünste der Schauspielkunst hier geladen, nicht um ein „Gesamtkunstwerk“ herzustellen, in dem sie sich alle aufgeben und verlieren...“ (BFA 23: 96)

Es gibt drei Texte von E.T.A. Hoffmann, in denen sich seine wichtigsten theoretischen Gedanken zur Theaterpraxis finden. In diesen wird, wie in dem eben zitierten Abschnitt aus „Der vollkommene Maschinist,“ fast wortgleich beschrieben, wie das Publikum, gleichsam durch die Einbildungskraft entrückt, in das fantastische Land der Poesie getragen wird. So heißt es z.B. in den „Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors“:

Worin besteht denn eigentlich die göttliche Kraft des Dramas, die uns so wie kein anderes Kunstwerk, unwiderstehlich ergreift, anders, als daß wir mit einem Zauberschlage der Alltäglichkeit entrückt die wunderbaren Ereignisse eines fantastischen Lebens vor unseren Augen geschehen sehen? (Hoffmann 3: 463)

Im selben Text wird das, was Kreisler „Total-Effekt“ nennt, wie folgt dargestellt:

Alles muß der dramatischen Handlung untertan sein, und Dekoration, Kostüm, jedes Beiwerk dahin wirken, daß der Zuschauer ohne zu wissen, durch welche Mittel in die Stimmung versetzt, die dem Moment der Handlung günstig, ja in den Moment der Handlung selbst hineingerissen werde. (3: 478)

Zusammenfassend heißt es u.a. in „Über die Aufführung der Schauspiele des Calderon de la Barca auf dem Theater in Bamberg“ ganz ähnlich wie in dem oben zitierten Abschnitt über den Total-Effekt, dass „jede Störung der Illusion vermieden wird“ zum „Zweck der theatralischen Erhebung und Täuschung bei dem Zuschauer.“ (1: 627) Und Hoffmann spricht in den „Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors“ in diesem Zusammenhang spezifisch immer wieder von der „höheren Illusion,“ die „in der Brust des Zuschauers“ erzeugt werden soll. (3: 479-80 und 485)⁴

Gleichzeitig mit der Verkündigung dieser Ideale zeigt es sich jedoch, dass die tatsächliche Theaterpraxis, die Hoffmann erleben musste, ganz anders aussah. So stellt es sich heraus, dass die erwähnte „göttliche Kraft des Dramas“ eigentlich nur im Ausnahmefall, und im besonderen im kleinen Theater in Bamberg, wo es gerade keine „prächtigen Dekorationen und Maschinerien“ gab, zustande kam. (1: 627) Und zwar stellte sich bei diesen Aufführungen, vor allem bei *Andacht zum Kreuz* von Calderon, das Hoffmann selbst inszeniert hat, die Einfühlung des Publikums offensichtlich in erster Linie durch die religiösen Gefühle, die erweckt wurden, ein.

Hoffmann spricht von einem „heiligen Schauspiel,“ bei dem die „theatralische Erhebung und Täuschung bei dem Zuschauer“ auf den „in Bamberg herrschenden Katholizismus“ zurückzuführen sei, wobei er nicht verabsäumt zu erwähnen, dass Theaterbesucher „nicht vergaßen den Rosenkranz mitzunehmen.“ (1: 627-28) In den „Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors“ heißt es sogar, „Stücke wie die *Andacht zum Kreuz* ...können nur von katholischen Schauspielern vor einem katholischen Publikum wahr und wirkungsvoll dargestellt werden.“ (3: 488) Und auch im dritten Text Hoffmanns, in dem aufführungspraktische Gedanken entwickelt werden, in der „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza,“ ist es diese Bamberger Aufführung, die als Beispiel für die „ergötzlichen Wirkungen“ des Theaters angeführt wird. (2/1: 167)

Mit Ausnahme solcher Darbietungen, die aufgrund ihres religiösen Inhalts fast einem Gottesdienst gleichen, ist das Theater seiner Zeit für Hoffmann jedoch weit von seinem Ideal einer „höheren Illusion“ entfernt. In der „Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza“ spricht Hoffmann vom „Verfall“ des Theaters, das in einer „tiefen Erniedrigung ...versunken“ und „von der Misere der Gemeinheit zu retten“ sei. (2/1: 167 und 160) Und im selben Text stellt der Erzähler fast verzweifelt eine diesbezügliche Frage, auf die er umgehend eine abschlägige Antwort erhält: „Ich: Sollte denn zur Verbesserung unserer Bühne gar keine Hoffnung vorhanden sein? / Berganza: Wenig!“ (2/1: 163)

In diesem Zusammenhang werden Kreislers weitere Ausführungen in „Der vollkommene Maschinist“, die auf den ersten Blick ganz im Gegensatz zu Hoffmanns theoretischen Überlegungen zu stehen scheinen, entwickelt. Gleich am Anfang fällt auf, dass Kreisler – auf den ersten Blick anders als Hoffmann selbst – nicht viel vom Theater des „Total-Effekts“ zu halten scheint. Noch bevor er im obigen Zitat das Ideal einer Theateraufführung, bei der die Zuschauer in die Handlung hineingerissen werden sollen, ausschmückend beschreibt, distanziert er sich davon:

So denke ich noch mit wahrer innerer Scham an die Achtung, ja die kindische Verehrung, die ich für den Dekorateur, so wie für den Maschinisten des . . . r Theaters hegte. Beide gingen von dem torigten Grundsatz aus: Dekorationen und Maschinen müßten unmerklich in die Dichtung eingreifen...(2/1: 73)

Nachdem Kreisler dann den „torigten Grundsatz“ des „Total-Effekts“ dargestellt hat, kommt er zu seiner Kritik an der damaligen Theaterpraxis, welche bezeichnenderweise ihrerseits auffallend an Hoffmanns Missbilligung der Aufführungsdefizite in den zuvor genannten anderen drei Schriften erinnert: Das Theater sei „zum erbärmlichen Guckkasten herabgewürdigt,“ und Kreislers Abrechnung mit dem herkömmlichen Theater endet mit dem Aufruf: „Himmel! wie hatten doch diese guten Leute, trotz ihres Weisheitskrams eine so gänzlich falsche Tendenz!“ (2/1: 74) Dass sowohl „Der vollkommene Maschinist“ als auch die drei Texte, in denen Hoffmann seine theaterpraktischen Gedanken entwickelt, in dieselbe Richtung zielen, geht u.a. daraus hervor, dass z.B. in den „Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors“ der Guckkasten ebenfalls ähnlich negativ besetzt ist: „Wir bedürfen jetzt eben so sehr der Dekorationen als des Kostüms. Aber deshalb darf unsere Bühne doch nicht dem Guckkasten gleichen.“ (3: 277)

Schon allein die Tatsache, dass Hoffmann bereits damals die Bühne als Guckkasten bezeichnet hat, zeigt, dass er seiner Zeit um Jahrzehnte voraus war. Der Guckkasten selbst, eine Einrichtung zur Betrachtung von Bildern durch Linsen, wurde erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt, und auch das Wort war, als Hoffmann die „Kreisleriana“ schrieb, noch recht neu; das erste Mal ist es 1759 bei Lessing nachgewiesen. Hoffmann wiederum dürfte der Erste gewesen sein, der dieses Wort auf die Bühne übertragen und damit sowohl aus dem Munde Kreislers als auch in den „Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors“ seine schon beinahe als visionär zu bezeichnende Ablehnung der damaligen Gestaltung des Bühnenraums ausgedrückt hat.

Die Alternative, die Kreisler anbietet, ist nun verblüffenderweise nichts weniger als eine frühe Darstellung des Verfremdungseffekts. Bis dahin sei es die Absicht der Dichter und Musiker gewesen, den Zuschauer „mit Trugbildern zu umfassen“ und ihn „vergessen zu lassen, daß er im Theater sei.“ (2/1: 75) Jetzt dagegen sollen Dekorateur und Maschinisten „durch zweckmäßige Anordnung der Dekorationen und Maschinerien ihn

beständig an das Theater erinnern müssen.“ (2/1: 75) Auch Brecht macht diesen selben Punkt fast wörtlich immer wieder: „Für bestimmte Stücke ...empfiehlt es sich, die Bühne hell und gleichmäßig zu beleuchten. Das Publikum bleibt sich dadurch immer bewußt, daß es auf Theater schaut...“ (BFA 23: 115)

Beispiele von Verfremdungseffekten wie die hier genannte und in Brecht-Aufführungen oft verwendete helle Bühne erwähnt Brecht regelmäßig. So schreibt er z.B. in „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst,“ dass der V-Effekt u.a. auch „durch die Musik (Chöre, Songs) und die Dekoration (Zeigetafeln, Film usw.)“ erzeugt wird (22.1: 207). Ebenso wie Brecht betont Kreisler, dass „die gewöhnlichsten Mittel... herrlich zu dem beabsichtigten Zweck führen.“ (Hoffmann 2/1: 75) Dann erwähnt auch er einige Vorgänge, die das Publikum verfremden sollen, etwa „eine eingeschobene fremde Kulisse.“ (2/1: 75) Oder: „Noch besser sind aber falsche Soffitten und oben herausguckende Mittelvorhänge, indem sie der ganzen Dekoration die sogenannte Wahrheit...benehmen.“ (2/1: 76)

Wer denkt in diesem Zusammenhang nicht sofort an Brechts „halbhohe, leicht flatternde Gardine,“ die seit der Verwendung durch Caspar Neher bei der Uraufführung der *Dreigroschenoper* 1928 zu einem der charakteristischen Bestandteile einer Brecht-Aufführung wurde? (BFA 23: 176)

Allerdings muss in diesem Zusammenhang hinzugefügt werden, dass Hoffmann Kreisler noch ein gutes Stück weiter gehen lässt, als selbst Brecht es sich hätte vorstellen können. Der Mittelvorhang möge von den Maschinisten dann und wann auch mal „im Moment des höchsten Affekts“ heruntergelassen werden, wenn auch die Schauspieler und Schauspielerinnen es nicht erwarteten und der fallende Vorhang somit auch „unter allen spielenden Personen Bestürzung verbreitet.“ (Hoffmann 2/1: 76) Wir sind hier bereits sehr nah an einer Auffassung des heutigen experimentellen Theaters, das vielfach einem Happening gleicht. Es wird sogar in Kauf genommen, die Darsteller und Darstellerinnen in Gefahr zu bringen, wenn es nur dem Zweck dient, das Geschehen dem Publikum zu verfremden: „Dagegen ist es unrecht die Schauspieler hinter den Kulissen in Gefahr zu setzen, denn alle Wirkung fällt ja von selbst weg, wenn es nicht vor den Augen des Publikums geschieht.“ (2/1: 77)

Spätestens aus dieser Bemerkung geht allerdings hervor, dass die Ausführungen Kreislers auch ein gehöriges Maß an Satire beinhalten. Ich werde sogleich darauf zurückkommen.

Auch die Rolle, die Brecht dem Bühnenbauer zur Vermeidung des Zustandekommens eines Gesamtkunstwerks zuteilt, finden wir konzentriert bereits bei Kreisler vor. Brecht schreibt in „Über den Bühnenbau der nicht-aristotelischen Dramatik“: „Der Bühnenbauer hält...in seiner Assoziation mit den anderen Künsten, durch eine *Trennung der Elemente* die Individualität seiner Kunst ebenso aufrecht, wie dies die anderen Künste tun.“ (22.1: 228) Bei Kreisler heißt es ganz ähnlich: „Ihnen, mein Herr Dekorateur! rate ich noch im Vorbeigehen, die Kulissen nicht als ein notwendiges Übel, sondern

als Hauptsache, und jede so viel möglich als ein für sich bestehendes Ganze anzusehen..." (Hoffmann 2/1: 81) Kreisler fährt fort und kommt dabei zu dem wohl wichtigsten Ziel der Verfremdung, dem Brechen der Illusion:

...wenn denn nun die Fensterchen und Türchen der Häuser ins Proszenium so klein sind, daß man offenbar sieht, keine der auftretenden Personen, die beinahe bis in den zweiten Stock ragen, könne darin wohnen, sondern nur ein lilliputanisches Geschlecht in diese Türen eingehn und aus diesen Fenstern gucken, so wird durch dieses Aufheben der Illusion der große Zweck, der dem Dekorateur immer vorschweben muß, auf die leichteste und anmutigste Weise erreicht. (2/1: 81)

Brecht spricht einem anderen ausübenden Bühnenarbeiter die gleiche Aufgabe zu:

Das offene Zeigen der Lampenapparatur hat Bedeutung, da es eines der Mittel sein kann, nichtgewünschte Illusion zu verhindern...Wenn wir das Spiel der Schauspieler so beleuchten, daß die Beleuchtungsanlage ins Blickfeld der Zuschauer fällt, zerstören wir einiges von seiner Illusion... (BFA 22.1: 239)

Darüber hinaus will Kreisler in ähnlicher Weise Elemente der Bühnengestaltung sichtbar gemacht wissen: „Der Wolkenwagen oder die Wolke muß daher in vier recht dicken schwarz angestrichenen Stricken hängen, und Ruckweise im langsamsten Tempo heraufgezogen oder herabgelassen werden.“ (Hoffmann 2/1: 79)

Zu guter Letzt gibt es noch einen weiteren bekannten Verfremdungseffekt Brechts, der auch bereits von Kreisler vorweggenommen wird: „Titel, die Szenen vorangestellt werden, damit der Zuschauer vom ‚Was‘ zum ‚Wie‘ übergehen kann.“ (BFA 22.1: 266) Dies kann bewerkstelligt werden durch Tafeln, Projektionen, vorgetragene Texte oder direkte Anreden an das Publikum, durch die der Inhalt der kommenden Szene verraten wird, in der Absicht, wie es in den frühen „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“ heißt, „Spannung auf den Gang“ statt „Spannung auf den Ausgang“ zu erzeugen (24: 79). Ähnliches schlägt auch Kreisler vor: „Fällt nämlich ein Schuß oder entsteht ein Donner, so heißt es auf dem Theater gewöhnlich danach : Was hör' ich! – welch Geräusch – welch Getöse! – Nun muß der Maschinist allemal erst diese Worte abwarten und dann schießen und donnern lassen.“ (Hoffmann 2/1: 78)

Alle diese Parallelen zwischen Brecht und Kreisler sind höchst überraschend und es scheint in der Tat fast so, als ob Hoffmann die Theorien Brechts vorausgesehen hätte. Allerdings ist es, wie angedeutet, auch möglich, den „Kreisleriana“-Text ganz anders zu lesen, und zwar lediglich als Satire,

eine Satire auf die Unzulänglichkeiten der damaligen Inszenierungen.⁵ Tatsache ist, dass die Bühnentechnik zu Hoffmanns Zeit noch wenig ausgereift war, und es ist durchaus vorstellbar, dass eingeschobene fremde Kulissen, plötzlich herunterfallende Mittelvordänge, zu spät erfolgte Geräusche und zu kleine Bauten immer wieder unbeabsichtigt vorkamen. Schon die Bezeichnung seiner Theorie als „herrlich“ könnte satirisch gemeint sein. Die von Kreisler als „töricht“ bezeichnete Auffassung, dass Dekorateure und Maschinisten unmerklich in die Handlung eingreifen müssten, wäre dann in Wahrheit gerade jene, die Hoffmann nicht nur in den drei zuvor genannten Texten, sondern auch in „Der vollkommene Maschinist“ vertreten möchte. Das ist eine Möglichkeit, die Hoffmanns Weitsicht einigermaßen vermindern würde, auch wenn die einzelnen Elemente seiner Satire trotzdem in einem erstaunlichen Maß mit der Theorie Brechts übereinstimmen würden.

Anmerkungen

1 Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bände, Registerband, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988-2000). Im Folgenden zitiert als BFA, Band- und Seitenangaben werden aus den folgenden Bänden im Text angeführt: Bd. 22, *Schriften 2* (1993), *Schriften 1933-1942*, bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek; Bd. 23, *Schriften 3* (1993), *Schriften 1942-1956*, bearbeitet von Barbara Wallburg unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund, Werner Hecht und Benno Slupianek; Bd. 24, *Schriften 4* (1991), *Texte zu Stücken, Zu eigenen Stücken, Zu Stücken anderer Autoren und Inszenierungen des Berliner Ensembles*, bearbeitet von Peter Kraft unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek.

2 Die nach wie vor beste Darstellung von Brechts Theorie ist der Aufsatz von Reinhold Grimm, „Der katholische Einstein: Brechts Dramen- und Theatertheorie,“ in *Brechts Dramen: Neue Interpretationen*, hrsg. von Walter Hinderer (Stuttgart: Reclam, 1984), S. 11-32.

3 E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Hartmut Steinecke und Wolf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold und Ursula Segebrecht (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985-2004). Bei Zitaten aus dieser Ausgabe werden Band- und Seitenangaben aus den folgenden Bänden im Text angeführt: Bd. 1, *Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schrift: Werke 1794-1813* (2003), hrsg. von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel und Hartmut Steinecke; Bd. 2/1, *Fantasiestücke in Callot's Manier: Werke 1814* (1993), hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht; Bd. 3, *Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla: Werke 1816-1820* (1985), hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen.

4 Eine ausführliche Darstellung der aufführungspraktischen Vorstellungen Hoffmanns findet sich in Heide Eilert, *Theater in der Erzählkunst: Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns* (Tübingen: Niemeyer, 1977), S. 14-39.

5 Heide Eilert (Anm. 4) erkennt in Hoffmanns Satire lediglich die Darstellung seiner Theorie „ex negativo“ (S. 16). Andererseits nimmt Andrea Gram die Aussagen Kreislers durchaus ernst: „'Unzucht mit schönen jungfräulichen Gedanken': E.T.A. Hoffmann als Zeremonienmeister der versprengten Leidenschaft,“ *Recherches Germaniques* 23 (1993): S. 94.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Die Dreigroschenoper, Berlin 1928. Fotograf unbekannt. © Brecht Archiv, Berlin.

Perspektiven zu Hanns Eisler

Brechts engster Mitarbeiter, der Komponist Hanns Eisler, ist noch immer nicht weit bekannt für seine großen Beiträge zu Musik und Theater. Dieser Aufsatz beleuchtet Eislers musikalische und intellektuelle Bedeutung im zwanzigsten Jahrhundert und wertet Eisler als ein wichtiges kulturelles Vorbild für Musiker und Dichter im einundzwanzigsten Jahrhundert. Zwei Aspekte seines schöpferischen Werkes machen Eisler attraktiv für zeitgenössische Komponisten: Eislers Beiträge zur Filmmusik, sowohl theoretischer als auch praktischer Art, zeigen seine Leistungen in einem Genre, das besonders jüngere Künstler anspricht. Der Aufsatz konzentriert sich auf Eislers Musik zu Renais' Dokumentarfilm über Auschwitz *Nacht und Nebel*, dem im Kontext der Holocaust-Studien in letzter Zeit erneut Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Weiterhin hatte Eisler einen großen Einfluss auf Sänger und Liedermacher auf beiden Seiten des Atlantik, da Woody Guthrie, Bob Dylan und Wolf Biermann von Eislers Werk kreativ angeregt wurden und Avantgarde-Künstler wie Heiner Goebbels oder klassisch ausgebildete Sänger wie H.K. Gruber innovative neue CD-Einspielungen auf Eislers Musik basierten.

Brecht's closest collaborator, the composer Hanns Eisler, is still not widely recognized for his great contributions to music and theater. This essay elucidates Eisler's musical and intellectual significance in the twentieth century and evaluates Eisler as an important cultural model for musicians and poets in the twenty-first century. Two aspects of his creative work make Eisler attractive to contemporary composers: Eisler's contributions to film music, both theoretical and practical, show his achievements in a genre that appeals particularly to younger artists. The essay focuses primarily on Eisler's music for Renais's Auschwitz documentary *Night and Fog*, a film that recently received renewed attention in the context of Holocaust Studies. Furthermore, Eisler had a large impact on singers and songwriters on both sides of the Atlantic, as Woody Guthrie, Bob Dylan, and Wolf Biermann were inspired by his work and avant-garde artists like Heiner Goebbels or classically trained singers like H.K. Gruber based innovative new CD releases on Eisler's music.

Perspectives on Hanns Eisler

Vera Stegmann

The composer, writer, and thinker Hanns Eisler (*1898 +1962) remains a provocative and enigmatic figure. Brecht's best-known musical collaborator after Kurt Weill shared with Brecht the exile experiences in the United States during World War II and his post-war return to East Berlin. As a result, Eisler experienced a wide range of musical and intellectual receptions.

Musically, Eisler vacillated between avant-garde serialism and agitprop provocation. Born in Leipzig, he grew up in Vienna where he studied under Arnold Schönberg from 1919 until 1923 and became Schönberg's most important pupil after Alban Berg and Anton Webern. In 1925 Eisler moved to Berlin and began to distance himself from Schönberg. With the 1926 song cycle *Zeitungsausschnitte* (musical settings of newspaper cuttings), Eisler took his "farewell of bourgeois concert lyricism" (Grabs 218); and he began to write a politically committed music in accordance with his socialist views. Yet, despite his critique of Schönberg's politics, Eisler was profoundly affected by the musical teachings of the Second Viennese School. Both Schönberg and Brecht shaped his artistic thinking. This balancing act between the complexity of Schönbergian atonality and twelve-tone compositions and the Brechtian simplicity of his workers' songs situates Eisler in a unique position within modern music.

Politically, Eisler was frequently an uncomfortable figure to authorities. As a Marxist who had an Austrian Jewish parent – the Neo-Kantian philosopher Rudolf Eisler whose *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* was widely read at the time –, Hanns Eisler was persecuted by the Nazis and emigrated to the United States in 1938. His years in the American exile were artistically very successful. Together with Theodor Adorno, he wrote his ground-breaking book *Composing for the Films* which proposed an independent aesthetics of film music that countered traditional approaches in Hollywood. Eisler also composed music for fifteen films in the United States, more than a third of his entire film oeuvre. But his Communist sympathies gave him difficulties with the American authorities. For a few months in 1940 he moved to Mexico, a country that had offered him asylum, to wait for a renewal of his US visa. During the McCarthy hearings the case of Eisler, "Karl Marx of Music," was one of the most painful ones. Upon his postwar return to East Berlin, he suffered an East German equivalent of the HUAC hearings in the shape of the so-called *Faustus*-debate in 1953. The authorities found Eisler's opera libretto too pessimistic and unpatriotic, and they criticized the absence of a positive hero. As a result, Eisler's opera *Johann Faustus*, a possible culmination of his life's work, never came to fruition. Deeply shattered and alienated by the attacks of GDR officials on his *Faustus* libretto, Eisler still attained a status as official GDR composer in the 1950s. Yet the composer of the East German national anthem never became a citizen of the GDR; he kept his Austrian passport. "Der edelste

Gestus-Musik-Text/Gestus-Music-Text

Friedemann Weidauer, ed., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 33 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2008)

Teil" in Eisler, his passport – to speak with Brecht in his *Flüchtlingsgespräche* (GBA 18: 197) – remained Austrian and loyal to his Viennese upbringing.

Eisler's centenary in 1998 finally produced a plethora of concerts, art exhibits, and lectures. This centenary took place ten years ago now. An unbiased evaluation of Eisler's work, free of Cold War constraints, is still outstanding and evolving. But the reception of Eisler's music has changed significantly since the fall of the Berlin Wall. Earlier reactions to his compositions were overshadowed by his politics. While Eisler may have looked for these responses by writing a politically engaged music and actively placing his music in the services of a political cause, historical events bring to mind Goethe's prophecies in his poem "The Sorcerer's Apprentice" ("Der Zauberlehrling"): "Die ich rief, die Geister, / werd ich nun nicht los." The political spirits that Eisler called haunted him during his life and after his death. I want to argue with cautious optimism that the "Wende" may have altered this situation and liberated Eisler from his political corset, from the stigma that dominated and blocked his reception for so many years, and the path is finally open for a greater aesthetic appreciation of his immense musical gifts.

Following a short overview of the Eisler Society and renewed efforts to publish Eisler's collected works, I'll mention several post-Wall performances of dramas by Brecht with music by Eisler. A growing interest in Eisler's film music has revived forgotten films and encouraged research on classical ones such as *Night and Fog*, the Auschwitz documentary with Eisler's masterful and moving music. I'll emphasize Eisler's legacy as an inspiration for folksingers, composers and "Liedermacher" like Woody Guthrie, Bob Dylan, and Wolf Biermann. Finally, I will introduce some recent recordings of Eisler's music which creatively prove Eisler's modernity and his significance in the twenty-first century.

"Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldener Baum." "Gray, my dear friend, is every theory, and green alone life's golden tree," Mephisto advises the student in Goethe's *Faust* (line 2038-39, in Kaufmann p. 206-07). Before discussing the music, let us turn to some 'gray' material, the organizational structure of the Eisler Society and the editorial history of Eisler's works.

The International Hanns Eisler Society (Internationale Hanns Eisler Gesellschaft – IHEG) was founded in May 1994 at the State Institute for Musical Research in Berlin, following an initiative by Stephanie Eisler, the composer's widow (*1919+2003), and the musicologist Albrecht Dümling. Its current President is Klaus Völker, also a Brecht scholar. The Board of Directors is comprised of known Eisler scholars; and the society also has an Honorary Advisory Board which includes renowned musical and intellectual luminaries such as Daniel Barenboim, Volker Braun, Dietrich Fischer-Diskau, Gisela May, and Margarethe von Trotta. The equivalent would be to invite the likes of Günter Grass, Robert Wilson, or Klaus Maria Brandauer to the board of the IBS (International Brecht Society), which would lend weight and prominence to the society. IHEG counts about 160 members, which is

comparable to the IBS. IHEG's members come from 14 different nations; and about two thirds of IHEG's members reside in Germany, one third in other European or world nations. While the IBS is organized primarily from the USA, IHEG is centered in Germany and currently counts only seventeen US members. A library search reveals that the *Eisler-Mitteilungen* – IHEG's excellent and informative triennial publication, equivalent to *Communications* (or *CIBS*) – is not available in any academic or public library in the United States. This lack of a presence in the USA, even in academic circles, can only partially be explained by the fact that articles in the *Eisler-Mitteilungen* are written mostly in the German language. In the Anglo-American world a just recognition of Eisler's achievements still has a long way to go.

The publishing history of Eisler's works edition dates back to the 1960s. In East Germany, Nathan Notowicz founded the *Eisler - Gesammelte Werke* (EGW) edition that was later placed under the direction of Manfred Grabs and Eberhardt Klemm. Between 1968 and 1983 the VEB Deutscher Verlag für Musik in Leipzig published nine volumes, four editions of music and five editions of writings. In 1994 the newly founded IHEG decided to sponsor a definitive and complete edition of Eisler's works, the *Hanns Eisler Gesamtausgabe* (HEGA). It receives institutional support from the "Arbeitsstelle Hanns Eisler Gesamtausgabe" at the Freie Universität Berlin and is being published by Breitkopf & Härtel, the musical publishing house that acquired Deutscher Verlag für Musik in 1992, thus establishing continuity. In contrast to the earlier edition, HEGA is intended as a historical-critical edition following modern editing principles. In the 1970s, an excellent edition of Schönberg's collected works set new standards of precision that provide the model for this Eisler edition. Ironically, Eisler follows in the footsteps of his mentor Schönberg even posthumously, in the publication format of his collected works edition. HEGA's publication is overseen by Gert Mattenklott and Christian Martin Schmidt, Professors at the Free and Technical University of Berlin respectively. Planned with about eighty volumes divided into nine series, this project exceeds the ambitions of the *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Brecht-Ausgabe*. Three volumes have now appeared: the score and critical report on *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, the stage music for *Höllenangst*, and the first volume of the young Eisler's *Gesammelte Schriften, 1921-35*. Two of these volumes received the prestigious *Deutscher Musikeditionspreis* of the *Verband der Musikverleger*, the German association of musical publishers: *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* appeared in 2002 and won this prize in 2003; *Höllenangst* (*Scared as Hell*) received the honor in 2007. *Deutsche Forschungsgemeinschaft* has committed grant support for twelve years for this project, but experts assume that a mammoth undertaking like this edition will take decades. While the enthusiasm is great and political obstacles no longer exist, failing finances may now be the only potential hindrance in bringing this edition to completion.

Within the last ten years, the city of Berlin has staged several new ground-breaking performances of plays with music by Eisler: The 1997/1998

theatrical season saw the staging of Brecht's learning play *Die Maßnahme* (*The Measures Taken*) which had been censored for decades in the postwar era. The Berliner Ensemble presented the play with Eisler's full music which is influenced by modern jazz and Johann Sebastian Bach, emphasizing the qualities of an oratorio or a passion play inherent in this "Lehrstück." In March 2008 the *Eisler-Tage* in Berlin again focused on *Die Maßnahme*, staged by Frank Castorf at the Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. The performance included a workers' choir of sixty members, and the *Eisler-Tage* featured a choral workshop.

Also, Klaus Emmerich's 1998 staging of Brecht's play *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (*Roundheads and Peakheads*) at the Berliner Ensemble integrated for the first time Eisler's complete musical score. While the play, a "Faschismus-Parabel" (parable on the topic of fascism), is not among Brecht's best known works, Eisler's music contains famous songs such as "Lied der Nanna," "Lied von der belebenden Wirkung des Geldes," and "Die Ballade vom Wasserrad." Emmerich's staging of *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* at the BE finally revealed the play's enormous musical qualities.

In addition to theater music, Eisler's film music is held in increasingly high regard. In 1962 Eisler stated: "Filmmusik wird überhaupt nicht besprochen." (Eisler 556) During his lifetime Eisler's film music was indeed rarely critiqued, but this has now changed radically. Some of his films, even small documentaries, have been re-released or issued for the first time. *Pete Roleum and His Cousins* (1939), a short puppet animation film directed by Joseph Losey, is now available on DVD, albeit in a version that condenses the original twenty-five minutes to fifteen. This film can currently even be viewed on the internet, at www.dailymotion.com. The story utilizes animated puppets that are four inches high and have faces and bodies shaped like oil drops. The central character, Pete Roleum, an oil droplet, introduces his relatives and narrates a presentation about the history and uses of oil. Commissioned by the US petroleum industry and originally designed for the oil pavilion at the 1939 New York World Expo, this film nevertheless contains many humorous and subtly satirical moments. Eisler composed delicate, witty film music as well as some catchy tunes for this short film gem. On this occasion he also met and collaborated with the gifted pianist, entertainer, and conductor Oscar Levant, a close friend of George Gershwin's who provided the lyrics for Eisler's songs. Besides being popular at the New York World Fair and in US film theatres at the time, *Pete Roleum and His Cousins* may enjoy renewed significance in our current age of rising oil and gas prices.

One landmark in research on Eisler's film music is Suhrkamp's recent 2006 publication of *Komposition für den Film*. This new edition of Adorno's and Eisler's collaborative work also features an appendix with an excerpt from Eisler's musical score for *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* (Eisler's present to Schönberg on his seventieth birthday) and an essay by Adorno on "Entwurf zum Filmmusikbuch." The volume concludes with an excellent overview by Johannes Goll on the complex history of the creation and reception of this study which was characterized for a long time

by a “babylonische Sprachverwirrung” (Adorno/Eisler 155). In his article Gall evokes the words of the American playwright and screenwriter Clifford Odets, a close friend of Eisler, who in his diary *The Time is Ripe* described Eisler’s approach to film composition as an “‘Art of the Fugue’ of musical accompaniment” (Adorno/Eisler 181). By transferring Bach’s contrapuntal technique in *Die Kunst der Fuge* to film music, Eisler laid the foundation for a more modern and liberated musical film. Finally, this new Suhrkamp volume also features a DVD with four short films from Eisler’s Rockefeller film music project: *White Flood* (1940) in three different versions, Joseph Losey’s *A Child Went Forth* (1940) in two versions, Joris Ivens’s beautiful cinematic poem *Regen* (Rain, 1929), and an excerpt from John Ford’s *The Grapes of Wrath* in three different versions, the original with music by Alfred Newman and two alternative versions by Eisler that were reconstructed in 2002 with Berndt Heller and the Radio Symphony Orchestra of Saarbrücken. This DVD accompanying the book *Komposition für den Film* introduces Eisler’s film music project to a larger public for the first time.

Eisler’s music for *Night and Fog* (*Nuit et brouillard*, *Nacht und Nebel*), Alain Resnais’s 1955 documentary on Auschwitz, has recently become the subject of much critical analysis. This classic French film is considered one of the cinematic masterpieces on the subject of the Holocaust. The increased attention paid to Eisler’s subtle and delicate film music may also be seen in the context of a growing interest in Holocaust literature and film. In the 1990s, Albrecht Dümmling published a study of Eisler’s film music for *Night and Fog*, first 1993 in German and in 1998 in English translation. In 2003 a new DVD of the film was issued in the Criterion Collection, which represents a vast improvement over the 1981 VHS tape that barely mentioned Eisler’s contribution of the score for *Night and Fog*. In 2006 Ewout van der Knaap published a book on the international reception of *Night and Fog*, based on his dissertation. It traces the development of the film’s reception in France, Germany, Israel, Britain, the Netherlands, and the USA.

The script by the writer Jean Cayrol who himself was an inmate at Mauthausen and who died not long ago on February 10, 2005, already shows how deeply music is anchored in the aesthetics of the film. “Il faut une nation sans fausse note,” the narrator states, as the camera focuses on documentary footage of the infamous Nazi and anti-Semite Julius Streicher delivering a speech. The subtitles of the VHS tape of 1981 read: “The nation must sing in unison...No wrong note...” The 2003 DVD translates this sentence in the following way: “A nation must have no discord.” No “discord” or, literally, no “false note”: In the French original and in either English translation of this phrase it becomes evident that Brecht’s and Eisler’s theories of the “separation of the elements” in opera and Eisler’s and Adorno’s theories of a “dramaturgical counterpoint” in film and music are inscribed into the script of *Night and Fog* and represent a profoundly anti-fascist aesthetics. Allowing discords and differing or divergent notes that contrast with and thus highlight the visual scene is precisely what Eisler demanded for an independent aesthetics of music in film.

The new Criterion Collection DVD pays ample attention to Eisler's music. It even offers the option to watch the film with an isolated music track. This is a memorable and haunting experience – to leave out the script and any spoken sound, just displaying the horrifying images of Auschwitz, accompanied by Eisler's quietly melancholic, lyrical, thinly orchestrated music, employing primarily flutes and string instruments. Russell Lack, author of a substantive history of film music, *Twenty Four Frames Under*, contributes an insightful evaluation of Eisler's film music for *Night and Fog* in the accompanying booklet to the DVD. The author biography on this DVD concentrates on two details on Eisler that are usually not mentioned: The Serbian director Dusan Makavejev employed a memorable score by Eisler in his 1967 film *Love Affair: Or the Case of the Missing Switchboard Operator*. Also, Mike Newell's 1994 film *Four Weddings and a Funeral* features a musical moment by Eisler. It is Sting's rendering of his song "The Secret Marriage" from his 1987 album *Nothing like the Sun*, based on Eisler's melody for Brecht's poem "An den kleinen Radioapparat" ("To the Little Radio").

According to a 2005 study by the Berlin musicologist Jürgen Schebera, the reception of *Night and Fog* differed greatly in East and West Germany before 1990 (Schebera, "Cannes ohne Nacht und Nebel" 5-11). Jean Cayrol's French script was even synchronized differently in the two Germanys. The West German dubbing was rendered by the great poet Paul Celan and spoken by Kurt Glass. The East German version was translated by Henryk Keisch and spoken by Raimund Schelcher. While the film met with initial resistance in West Germany and the Adenauer government even tried to prevent its showing at the Cannes film festival in 1956, this attempt was ultimately unsuccessful. *Nuit et brouillard* received a wide audience at Cannes, albeit outside of the competition. In West Germany, after heated debates in the Bundestag and the country that also involved supportive intellectuals such as Heinrich Böll, *Nacht und Nebel* premiered on November 16, 1956 in West Berlin and was from then on widely shown and reached a large audience, even becoming required viewing in many schools and educational institutions.

In East Germany, *Nacht und Nebel* premiered later, in September 1960 in Leipzig. The DEFA studios had decided not to adopt Celan's poetic and free West German dubbing and commissioned a more literal translation from the writer Henryk Keisch. Furthermore, *Nacht und Nebel* played only in small art houses and never in large cinemas, and thus reached at best a small audience of cineastes. As a result, reviews of this film do not exist in East German newspapers of the 1960s and early 1970s. It was also interpreted differently in the East, where the authorities tried to use it as a propaganda tool against Western capitalism.

This limited reception changed in 1974, when *Nacht und Nebel* was finally shown on GDR television, seventeen years after its TV appearance on ARD in West Germany. The change became more dramatic after the "Wende" in 1990. Hanns Eisler, who in the former GDR was primarily viewed as an anti-fascist or communist composer, is now also being considered in

light of his Jewish roots and his musical responses to anti-Semitism and the Holocaust. This increased attention paid to ethnic questions and the racist legacy of the Nazi era may also be seen in the Berlin context of discussions surrounding the new Jewish Museum by Daniel Libeskind and the recently opened Holocaust Memorial by Peter Eisenman. Such public discussions influence the reception of any engaged artist, and certainly also Eisler.

One further dimension of Hanns Eisler's creative output deserves recognition: Eisler the troubadour, Eisler the minstrel. Eisler had a great impact on contemporary songwriters, both in the United States and in Germany. One could easily draw a line from Eisler to American folksingers like Woody Guthrie (*1912+67) and Pete Seeger (*1919) to Bob Dylan (*1941) and then in Germany on to Wolf Biermann (*1936).

Woody Guthrie composed hundreds of folk, political, and children's songs and ballads, the most famous one being "This Land is Your Land." He participated in the left-wing and anti-fascist struggles of the era, and he frequently performed with his guitar displaying the slogan "This Machine Kills Fascists." Guthrie was a close friend of the protest singer Pete Seeger with whom he collaborated in the group *The Almanac Singers*. Eisler knew them both, as well as Seeger's father, the ethnomusicologist Charles Seeger. In 1932 a revolutionary musicians' organization called "Pierre Degeyter Club," named after the composer of the music for "The Internationale," was formed in New York, and many members modeled their proletarian workers' songs on the "ponderous, hortatory choral tradition of the German Communist Hanns Eisler" (Klein 145). The effect of Eisler's influence on Guthrie is most clearly visible in the lyrics "Eisler on the Go" that Woody wrote for Eisler in 1949, after the McCarthy hearings that Eisler had to undergo in 1947/48. Along with many other musicians, Guthrie protested against Eisler's treatment at HUAC, but in his poem he asks himself how he would have responded, had he been called to testify in front of the Committee. The English musician and activist Billy Bragg composed music for Woody's lyrics and included a performance of the song in his *Mermaid Avenue* album. These are two of the five stanzas, the first and the last:

Eisler on the go
 Eisler on the move
 Brother is on the vinegar truck
 I don't know what I'll do. (...)

Eisler him write music
 Eisler him teach school
 Truman him don't play so good
 I don't know what I'll do. (Schebera, *Eisler* 209)

Bob Dylan, whose first formative influence was Woody Guthrie, claims that the experiences of listening to Brecht songs later led him away from Guthrie and pure folk music to darker, more sophisticated and poetic visions. In his recently published autobiography he acknowledges

how profoundly he was influenced by Brecht. The experience of watching George Tabori's *Brecht on Brecht* at Theatre de Lys in Greenwich Village in the 1960s changed his musical and poetic world view. He was particularly taken and absorbed by the song "Pirate Jenny" to which he devotes four pages of beautiful analysis in his *Chronicles: Volume One*. Dylan finds "big medicine in the lyrics" (274), compares the song to Picasso's painting *Guernica* (275), and he claims that he might not have written his songs "It's Alright Ma," "Mr. Tambourine Man," "Lonesome Death of Hattie Carroll," "Who Killed Davey Moore," or "Only a Pawn in Their Game," had he not heard the ballad "Pirate Jenny" (287). *Brecht on Brecht* probably also inspired the title of Dylan's album *Blonde on Blonde*.

While Dylan may have been more influenced by Brecht's lyrics than Weill's music, which he describes as "a combination of both opera and jazz" (272), *Brecht on Brecht* also contains poems set to music by Eisler, such as "The Song of the Moldau" from *Schweyk in World War II*. These lines from Tabori's translation of Brecht's "Moldaulied" must have left a mark on Dylan:

Times are a-changing. The mightiest scheming
Won't save the mighty. The bubble will burst.
Like bloody old peacocks they're strutting and screaming,
But, times are a-changing. The last shall be the first.
The last shall be the first. (quoted in Gray 87)

From here it is only a small step to the title of Dylan's song and album "The Times They Are A-Changin'."

Just as the young Bob Dylan sounded much like Woody Guthrie, the great "troubadour of Berlin" Wolf Biermann admitted that his songs were very "Eisler-ish" in the beginning. Biermann's relationship to Eisler is most exhaustively documented in an interview that James Miller conducted in 1983 in Cleveland, Ohio, while Biermann spent a semester as writer-in-residence at Ohio State University. This interview appeared in English translation in *Communications* Vol. 18 (1989), it exists on the American Eisler website www.eislermusic.com, and it was published in the original German language in three consecutive issues of the *Eisler-Mitteilungen*, Vols. 25, 26, and 27 (April, Juli, October 2001). Biermann first met Eisler in 1960 in East Berlin. Eisler adopted the young artist as a protégé; he used his influence with the East German cultural elite to promote the career of the young "Liedermacher." The Schönberg trained mentor even considered giving Biermann some formal musical education which Biermann did not have; but both ultimately opted against it.

One anecdote illustrates with beautiful irony Biermann's admiration for Eisler. Biermann once visited Eisler in Berlin in his house on Pfeilstraße 9 in Niederschönhausen – "wo die Hohen schön hausen," as Biermann humorously recalls, since this seems to have been a wealthy neighborhood (Schebera, *Eisler* 269). Displaying the ego of an upcoming musician,

Biermann criticized Eisler for the out-of-tune piano at his home. Eisler responded: "Junger Mann, das Instrument des Komponisten ist der Bleistift und nicht der Flügel." – "Young man, the composer's instrument is the pencil and not the grand piano." (Schebera, *Eisler* 269) For Biermann, this quote, just a tart response at the time, became an essential guiding statement on his art. The combination of musical lyricism and a sharp intellect characterizes Eisler's music and subsequently Biermann's songs as well.

Biermann's contacts to Eisler were short-lived, as Eisler's death in 1962 deprived him of his protector. In 1963 Biermann published a poem in memory of his great mentor, entitled "Hanns Eisler oder Die Anatomie einer Kugel." It later entered in his volume *Die Drahtarfe*. Filled with wonder, humor, gratitude, and awe, the poem's final four lines read:

Staunend noch heute, fahren wir Neueren hin und her
Auf diesem winzigen Globus. O Fläche der Kugel!
O wunderbarer Widersinn! Wir finden und finden
Das Ende nicht. (quoted in Schebera, *Eisler* 280)

The early 1990s of the immediate post "Wende" period saw the release of the "Berlin Classics" CD series on Eisler which for the first time united an exhaustive collection of Eisler's musical works – songs, choral and orchestral compositions, radio interviews with established artists – under the umbrella of a CD series that included at least twenty individual CDs. The vast majority of these were historical documents, but the mere effort to present such a musical overview of Eisler's creative output shows Eisler's growing artistic status in a reunified Germany.

Beyond the "Berlin Classics" series, I would like to focus on two CD releases that were issued on the occasion of Eisler's centenary: *Roaring Eisler* (1998) with the Austrian singer H.K. Gruber and the avant-garde, Frankfurt based *Ensemble Modern*, as well as *Eislermaterial* (2002), a portrait in song of Eisler by the modern German composer Heiner Goebbels, with the singer Josef Bierbichler and again the fabulous *Ensemble Modern*.

The title *Roaring Eisler* refers to the "Roaring Twenties," in Germany the Weimar Republic. This CD includes only works that Eisler composed between the years 1930 and 1934. Its approach is vibrant, yet aestheticizing: The main artist, H.K. Gruber, is a former "Wiener Sängerknabe," a member of the Vienna boys' choir, and thus an exquisite singer, a far cry from the singing actor without musical training that Brecht once envisioned for his musical performances in theater. Compositions to texts by Brecht account for less than half of the music in this CD. Yet, some classic Brecht songs are included, such as "Das Lied vom SA-Mann," "Lied von der belebenden Wirkung des Geldes," and "Die Ballade vom Wasserrad."

This CD also contains excerpts from four of the six orchestral suites that Eisler put together from his film music. It opens with Suite No. 2 based on the pacifist 1931 film *Niemand'sland*, directed by Victor Trivas. Here particularly the Jewish capriccio, the "Capriccio über jüdische Volkslieder,"

stands out, as a joyful, folkloristic, danceable piece of music that has rarely been heard before. It shows how deeply Eisler was also influenced by Jewish folklore. Selections from Suite No. 4 from Eisler's music for Joris Ivens's 1932 documentary *Pesn o gerojach (Heldenlied)*, filmed in the Soviet Union, follow later, as well as Suite No. 5 from Trivas's 1933 French film *Dans les rues*, and sections from *Suite für Orchester Nr. 3* from Slatan Dudow's 1932 film *Kuhle Wampe*. The CD closes with H.K. Gruber rendering Tucholsky/Eisler's sardonic song "Ideal und Wirklichkeit." Especially the lines "Wir dachten unter kaiserlichem Zwange / an eine Republik...Und nun ist die!" ("Under the force of the Emperor we imagined / a republic...and this is the one we got") may not just refer to the Weimar Republic, but foreshadow Eisler's sentiments in the GDR as well.

Another musical piece on Eisler enjoyed greater international reception: *Eislermaterial* by Heiner Goebbels. The composer and director Heiner Goebbels is an important figure in contemporary music and theater in Germany. Born in 1952, he studied sociology and music in Frankfurt and wrote a sociological "Diplomarbeit" on Eisler in 1975. From 1976-81 he was an active member of the *Sogenanntes Linksradales Blasorchester* (1976-81) which performed original pieces at political demonstrations. He also founded the *Goebbels/Harth-Duo* (1976-88) and joined the art-rock-trio *Cassiber* (1982-92). For many years Goebbels collaborated closely with Heiner Müller. This association with the East German writer resulted in stage compositions, concerts, and audio plays loosely based on Müller texts, such as *Verkommenes Ufer* (Waste Shore, 1984), *Die Befreiung des Prometheus* (The Liberation of Prometheus, 1985), or *Wolokolamsker Chaussee* (Volokolamsk Highway, 1989). Since 1999 Heiner Goebbels has been Professor at the Institute for Applied Theater Studies at Justus-Liebig-Universität in Gießen, close to Frankfurt. He was appointed Director of that Institute in 2003.

Eislermaterial was commissioned for the *musica viva* festival in Munich on the occasion of Eisler's centenary and premiered on May 23, 1998, at the "Muffathalle" in Munich. The CD came out in 2002 and was nominated for a Grammy Award in 2004. After many performances in Germany, *Eislermaterial* received its American premiere in 2003 when Goebbels brought *Ensemble Modern* to New York City. The ensemble played *Eislermaterial* to a sold-out audience at the Lincoln Center Festival in July 2003, and Jeremy Eichler of the *New York Times* devoted an enthusiastic two-page review to it under the title "A Welcome Tribute to a Lost Composer."

As the title *Eislermaterial* suggests, the composition presents an homage not only to Eisler, but also to Heiner Müller whose texts accompanied Goebbels's musical creations for over fifteen years. Just as the classical Greek figure Medea becomes artistic "material" for Müller in his *Medeamaterial*, so Goebbels lifts Eisler almost to the level of a myth that may now become his musical "material." Goebbels owns a small statue of Eisler standing upright with his fists clenched and raised. This statue attends each performance of *Eislermaterial*. It is situated in the center of an otherwise empty stage, and the musicians are placed on three sides around

it on benches. Thus Eisler symbolically and spiritually attends and guides each staging of *Eislermaterial*.

The stage design is original and democratic: The orchestra plays without conductor, although Eisler's statue may symbolically take on that role. The musicians sit almost randomly around the void center; they are not together with their instrument groups as in traditional orchestras. Both innovations mean that the instrumentalists have to listen all the more closely to each other and coordinate well. Goebbels allows for improvisation in certain sections, which endows the players with more prominent roles.

Josef Bierbichler sings the solo parts, and unlike the Vienna choir boy H.K. Gruber, he is more an actor than a trained singer, but endowed with a gentle, warm voice. Eisler's own voice enters the mix as well, when Goebbels cuts and splices sections of Eisler's radio interviews with Hans Bunge into the musical collage. Brecht informs many of the pieces, as Goebbels includes several settings of poems by Brecht: "Festlied der Kinder," "Und ich werde nicht mehr sehen," "Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter," "Die haltbare Graugans," "Mutter Beimlein," "Vom Sprengen des Gartens," "Über den Selbstmord," and "Kriegslied." But these poems are more meditative and less agit-prop. Like *Roaring Eisler*, Goebbels integrates an excerpt from Orchestral Suite No. 3 based on the film *Kuhle Wampe*, the "Fabriken" scene with an instrumental version of the rousing "Solidaritätslied." But here the dramatic revolutionary tune is interspersed with Goebbels's own energetic and playful interventions, as well as improvisations by the musicians.

Improvisation, collage, and montage are Goebbels's defining compositional principles. He also adds a melancholy, lyrical note to even the most political music. *Eislermaterial* opens with "Festlied der Kinder," another title for Brecht's "Kinderhymne" set to music by Eisler. This song has strong political overtones, as it reminds us that Eisler composed music for both the official national anthem of the GDR as well as an alternative, later, subversive version that never came to be selected. Eisler set Johannes R. Becher's poem "Auferstanden aus Ruinen" to music which was chosen as the GDR national anthem on November 5, 1949. In 1950 he also composed music for a poem that in the 1990s, after the "Wende," was briefly considered as a new national anthem for a unified Germany, Brecht's "Kinderhymne" (translated in the booklet for Goebbels's CD as "Children's Anthem") from his cycle *Kinderlieder*. Let us recall the first stanza of Brecht's poem:

Anmut sparet nicht noch Mühe
Leidenschaft nicht noch Verstand.
Dass ein gutes Deutschland blühe
Wie ein andres gutes Land.

(Grace spare not and spare no labour,
Passion nor intelligence,
That a decent German nation
Flourish as do other lands.) (CD booklet translation)

Brecht wrote this children's hymn in 1950, as a response to the 1841 poem "Lied der Deutschen" by Hoffmann von Fallersleben with music by Joseph Haydn, which became the West German anthem in 1950. Brecht's children's anthem displays a less pompous and more gentle, playful, and modest tone; and Eisler's composition alludes both to Haydn's music and to his own setting for Becher's text.

Goebbels's musical treatment of the material expands Eisler's short song. The "Dokumente" CD of the Berlin Classics collection contains a performance of Eisler singing this song with piano accompaniment. It only takes up a minute and a half; and Goebbels's fugal rendering increases the length to seven minutes. We hear a musical prelude by the ensemble playing and improvising on the main melody, the choir singing the complete poem, another orchestral interlude, and finally Josef Bierbichler in a solo that most closely resembles a *Lied* performance, accompanied by piano and harmonium. By showing us so many facets of one brief melody, Goebbels aestheticizes Eisler's music further, as in a collage or a distanced musical afterthought to a politically charged time.

Eislermaterial closes with "Und endlich," a poem not by Brecht but by Peter Altenberg. It is written in a melancholy tone poetically brimming with sadness, as the opening and closing lines of the eleven line poem attest:

Und endlich stirbt die Sehnsucht doch
wie Blüten sterben im Kellerloch
die täglich auf ein bisschen Sonne warten...
Wie in verwehte Jugendtage blickst du zurück
und irgend jemand sagt dir leise: 's ist dein Glück.
Da denkt man, dass es vielleicht wirklich so ist,
wundert sich still, dass man doch nicht froh ist.

(Eventually, longing dies too,
as blossoms languish in a cellar
waiting daily for a little sun ...
Looking back to youthful days, long since swept away
and someone murmurs to you: you're fortunate.
You wonder whether it mightn't really be true,
yet wonder too why we are not happy.)
(CD booklet translation)

Both the music and the poetic text must have influenced Wolf Biermann's performance of his poem "Bin mager nun und fühle mich." In the last stanza of his poem Biermann speaks of the same dying "Sehnsucht" or "longing," although he still finds forms of happiness within the melancholy. In contrast to Altenberg who rejects happiness here, Biermann plays dialectically with the possibilities of happiness. In earlier stanzas of his poem he is "halb froh" (half happy), then "nicht froh" (not happy), and he concludes in his final stanza that he is "halt froh" (happy after all):

Das ist mein graues Lied vom Rauch
Und endlich stirbt die Sehnsucht auch
das ist mal so mit mir
und bin halt froh mit mir
und bin halt froh (Biermann 40)

Biermann is surely quoting and responding to Altenberg here and referencing his melody to Eisler. The simple beauty and personal expressiveness of Eisler's music for Altenberg's poem have influenced contemporary composers and singers such as Biermann, Goebbels, and Bierbichler. Paradoxically, despite the somber content of Altenberg's lines, Eisler's continuing impact on modern musicians suggests that our desire or "longing" – be they for personal happiness, social justice, or beauty in art – have far from subsided and live on.

Bibliography

- Adorno, Theodor W. and Hanns Eisler. *Komposition für den Film*. Including a DVD. Ed. Johannes C Gall. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.
- Alain Resnais' "Night and Fog". Criterion Collection DVD, 2003.
- Biermann, Wolf. *Preußischer Ikarus: Lieder, Balladen, Gedichte, Prosa*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1978.
- Cray, Ed. *Ramblin' Man: The Life and Times of Woody Guthrie*. New York: W. W. Norton & Company, 2004.
- Dümling, Albrecht. "Eisler's Music for Resnais' *Night and Fog* (1955): A Musical Counterpoint to the Cinematic Portrayal of Terror." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18.4 (October 1998): 575-84.
- . "Musikalischer Kontrapunkt zur filmischen Darstellung des Schreckens: Hanns Eislers Musik zu *Nuit et brouillard* von Alain Resnais." Manuel Köppen, ed. *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin: Erich Schmidt, 1993. 113-23.
- Dylan, Bob. *Chronicles: Volume One*. New York: Simon & Schuster, 2004.
- Eichler, Jeremy. "A Welcome Tribute to a Lost Composer." *New York Times* of July 11, 2003. Page 1 of the Performing Arts Section.
- Eisler, Hanns. *Musik und Politik: Schriften 1948-1962*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982.
- Grabs, Manfred. Ed. *Hanns Eisler: A Rebel in Music*. New York: International Publishers, 1978.
- Gray, Michael. *The Bob Dylan Encyclopedia*. New York: Continuum, 2006.
- Kaufmann, Walter. Trans. and ed. *Goethe's "Faust"*. New York: Anchor Books, 1990.
- Klein, Joe. *Woody Guthrie: A Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1980.
- Knaap, Ewout van der. Ed. *Uncovering the Holocaust: The International Reception of Night and Fog*. London: Wallflower Press, 2006.
- Lack, Russell. *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*. London: Quartet Books, 1997.
- Quinn, Esther. "The Brecht of the Electric Guitar." *The Bridge* (Gateshead, UK) 18 (Spring 2004): 49-68.
- Robb, David. Ed. *Protest Song in East and West Germany since the 1960s*. Rochester: Camden House, 2007.
- Rosellini, Jay. *Wolf Biermann*. Munich: Beck, 1992.
- Schebera, Jürgen. "Cannes ohne Nacht und Nebel: Zur zeitgenössischen Rezeption des Films *Nuit et brouillard* in Frankreich und den beiden deutschen Staaten 1956-1960." *Eisler-Mitteilungen* 38 (Juni 2005): 5-11.
- . *Eisler: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz: Schott, 1998.
- Zinoman, Jason. "When Bobby Met Bertolt, Times Changed." *New York Times* of October 8, 2006, Theater Section.

**„In meinem Pass steht ‚Schriftsteller‘“:
Ruth Berlaus berufliche und kulturelle Identität**

Die Einordnung der beruflichen und kulturellen Identität Ruth Berlaus ist eine schwierige und widersprüchliche Aufgabe. In Dänemark geboren und aufgewachsen lebte Berlau viele Jahre ihres Lebens außerhalb der Heimat; die längste Zeit verbrachte sie in Deutschland. Sie war nicht nur als Schriftstellerin tätig, sondern auch als Journalistin, Schauspielerin und Fotografin. Sie lehnte die Bezeichnung „Schriftsteller“ zugunsten des Begriffs „Aufschreiber“ ab. Zwar wurden alle unter ihrem eigenen Namen veröffentlichten Werke auf Dänisch geschrieben; es liegen jedoch einige sehr interessante Texte auf Deutsch vor, die aus verschiedenen zufälligen Gründen nie veröffentlicht wurden. Nach ihrem Tode ist das wissenschaftliche Interesse an Berlau fast ausschließlich von Germanisten ausgegangen, während ihr Name in Dänemark so gut wie vergessen worden ist. Trotz ihrer dänischen Herkunft und mangelnden Beherrschung der deutschen Sprache ist Berlau als deutsche Schriftstellerin zu betrachten, denn ihre wertvollsten literarischen und intellektuellen Leistungen, sowohl in Zusammenarbeit mit Brecht als auch allein, sind Beiträge zur deutschen Kultur.

It is a difficult and contradictory task to define Ruth Berlau's professional and cultural identity. She was born and raised in Denmark, but she spent more years of her life outside of her homeland than in it, primarily in Germany. She worked not only as a writer, but also as a journalist, actress, and photographer. She rejected the designation "writer" in favor of the term "recorder." Although the only published texts under her own name were written in Danish, she also wrote several interesting texts in German, which were never published. After her death, nearly all scholarly interest in Berlau has come from Germanists while her name is practically forgotten in Denmark. Despite her Danish origins and difficulties with the German language, Berlau should be regarded as a German writer, because it is to the German culture that she made her most valuable literary and intellectual contributions, both in collaboration with Brecht and on her own.

“In meinem Pass steht ‘Schriftsteller’”: Ruth Berlau’s Professional and Cultural Identity

Julie K. Allen

While living in East Berlin in the 1950s, Ruth Berlau wrote an essay entitled *Ein Fremder sieht D.D.R.*, in which she explains her view of herself as a writer:

In meinem Pass steht ‚Schriftsteller.‘ Wenn ich hier in Deutschland die Fragen für mein Aufenthaltserlaubnis für Ausländer beantworten sollte, wollte [der Beamte] einfach meinen Pass abschreiben. Ich aber protestierte und behauptete, ich hatte jetzt ein neues Beruf: ‚Ich bin Aufschreiber.‘ ...Er schaute mich an wie ein giftige Pils und sagte, nicht milde: ‚Sowas gibt’s nicht, dass ist kein Wort.‘ ...Es ist möglich, dass [er]...recht hatte...—es gibt auch so ein Wort nicht in andere Sprache. Warum? Weill früher hies es Schriftsteller. Da könnte man zu Hause sitzen und etwas zusammendichten. Man erfand etwas. Ein Fabel müsste man zuerst haben. Dann fängte man sein Roman an. Na, ich jedenfalls kann nicht mehr dass erfinden was die Wirkliket hergibt: ich schreibe einfach auf. Ich schreibe auf was ich sehe und höre...Auch bitte ich euch meine komische Sprache zu verzeihen...Wir werden uns schon verstehen, wenn auch ein Satzbau nicht so ganz korecht sei.¹

This passage offers critical insights into Berlau’s conflicted professional and cultural identity, though it raises as many questions as it answers. Berlau writes in German, for a German audience, but her grammar and spelling are imperfect and clearly not native. The title of the essay explicitly labels her an outsider, “ein Fremder,” yet she positions herself within her host culture as an insider by proposing to alter both its vocabulary and aesthetic paradigms. She tackles the sacrosanct topics of literature and authorship with impunity. Here, as in *Die Wahrheit ist konkret* (1955), she chooses to call herself an “Aufschreiber” rather than a “Schriftsteller,” which may indicate self-denigration, as Hiltrud Häntzschel suggests,² but could also represent an affirmation of the radically altered nature of literature in the modern world. She seems confident that only linguistic obstacles would prevent her audience from accepting her provocative claim that traditional fictional narratives have been supplanted by the faithful reproduction of everyday reality, a conception that echoes her interest in photography but seems to diminish the artistic contributions of the author, who no longer invents a narrative but simply records what she sees and hears. What is one to make of these contradictory indications about Berlau’s professional capacity and

cultural orientation? To what extent can Berlau, despite her Danish birth and imperfect German, be considered a German author in her own right?

Throughout her life, Berlau played many different professional roles, but writing remained a constant element of her professional identity. She wrote dozens of texts in Danish, English, and German, ranging from poems to essays, articles, stories, and plays. The relative paucity of her published work should be attributed largely to circumstance rather than lack of talent. Although Berlau ultimately chose to prioritize her work with Brecht over her own literary production, he drew heavily on her insightfulness and creativity, while her own writing improved through her involvement with his work. During her long association with Brecht, she gradually moved from the Danish into the German cultural sphere as well. Her unpublished texts, in particular a collection of sketches in German written during her residence in New York City in the 1940s as well as some of her later poetry and essays written in East Berlin in the 1950s, provide evidence to suggest that, despite her Danish origins and difficulty with the German language, Berlau should in fact be regarded as a German writer, because it is to the German culture that she made her most valuable literary and artistic contributions, both in collaboration with Brecht and on her own.

In Brecht's Shadow

The primary reason scholars have been interested in Berlau is because her professional and personal path was intertwined with Brecht's for most of her adult life. Born and raised in Copenhagen, Berlau had worked as an actress, novelist, Communist, and freelance journalist before meeting Brecht in 1933, when she was twenty-eight years old. Although she already had an eventful past behind her, Berlau's encounter with Brecht turned out to be the most decisive moment of her life, for better and for worse. Within hours of meeting him, she began collaborating with Brecht on his work, a task she continued to perform, despite all manner of problems and personal complications, until his death in 1956, after which she contributed to preserving and archiving his legacy. During the period 1941-45, she was his closest partner and collaborator, a distinction that earned her the enduring enmity of Brecht's wife Helene Weigel, who was otherwise relatively tolerant of his extramarital activities. For Brecht's sake, or so the legend goes, Berlau abandoned her husband, her career, her homeland, and her native language and followed him into exile, first to Finland, then Russia, and finally the United States.

Although Berlau chose exile primarily because of her sexual and emotional involvement with Brecht, the political persecution she would have faced in Denmark as a Communist and Brecht's assistant, and her devotion to the cause of his work, she was also a pragmatist who recognized the greater range of professional opportunities that awaited her in exile with Brecht, as opposed to remaining in Denmark, where she had struggled unsuccessfully to carve out a professional niche for herself. In his article *Berlau ohne Brecht*,³ Hans Christian Nørregaard thoroughly debunks the claims

of Berlau's prominence in pre-War Danish political and theater circles put forth in Berlau's posthumous memoirs, *Brechts Lai-Tu*.⁴ After the German invasion of Denmark in 1940, Copenhagen had even less to offer Berlau, so her decision to accompany Brecht should not be regarded as an act of complete self-sacrifice, as it is sometimes depicted. Amelie Heinrichsdorff points out "das Exil bot Ruth Berlau—bei aller zusätzlichen Schwierigkeit—künstlerischen Freiraum und provozierte kreatives Potential in einer sehr engen und intimen Arbeitssituation mit Brecht."⁵ Berlau's exile experiences were not easy, but she did attain a degree of autonomy from Brecht in her professional life while in America that she lost when she followed him to East Berlin after the war, though she chose to remain there until her death in 1974 rather than returning to Denmark after Brecht's death in 1956.

Collaborating with Brecht was an endeavor fraught with professional risk for Berlau, as it was for all of the women who worked with him. Like Elisabeth Hauptmann and Margarete Steffin, Berlau prioritized working with Brecht over pursuing an independent literary career, but, as John Fuegi documents in his book *Brecht & Co.*, Brecht notoriously failed to acknowledge most of his female collaborators' contributions.⁶ Since Berlau was not a native German speaker, she could not produce texts by herself that Brecht could publish as his own, so their collaboration was in fact more of a partnership than the outright exploitation that Fuegi accuses Brecht of with regard to Hauptmann and Steffin.⁷ However, the professional benefits of their partnership were certainly one-sided, in Brecht's favor. In a brief text, entitled *Lai-Tus Wert*, "Lai-Tu" being his pet name for Berlau, Brecht acknowledged but also affirmed the imbalanced state of affairs in their working relationship:

Lai-tu dachte gering von sich, weil sie kein großes Werk hervorgebracht hatte. Weder als Schauspielerin noch als Dichterin wies sie besondere Leistungen auf...Me-ti sagte ihr: Es ist richtig, du hast noch keine Ware geliefert. Aber das bedeutet nicht, dass du keine Leistung geliefert hast. Deine Güte wird festgestellt und gewürdigt, indem sie in Anspruch genommen wird. So erwirbt der Apfel seinen Ruhm, indem er gegessen wird.⁸

Berlau earned her self-sacrificial renown through her central involvement in the creation of many of Brecht's works between 1935 and 1945, including *Der kaukasische Kreidekreis*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Die Gesichte der Simone Marchand*, and *Tage der Kommune*, but even that fame never materialized; in fact, she was never granted legal rights to or royalties from the works she co-wrote. Although several scholars in the past two decades have drawn attention to Berlau's contributions to Brecht's *oeuvre*, Berlau remains a shadowy figure, existing on the borders of Brecht's life and reputation just as much in academia today as she did in East Berlin in the 1950s and 60s.

Yet during the nearly two and a half decades she worked with Brecht, Berlau struggled to maintain her artistic independence by continually reinventing herself professionally—as a radio announcer, a photographer, an archivist, and even as a German writer. In American exile, she was frequently forced to work at menial jobs in order to survive, but she kept her sense of humor and transformed these experiences into literary sketches in German, collected under the working title *Zwischen Wolkenkratzern*. These sketches date from the mid 1940s, when she struck out on her own in New York City after living in close proximity to Brecht's wife and children in Southern California became too awkward for all parties. Due to a series of personal tragedies in New York from which she never fully recovered, including the loss of her child by Brecht in 1944, a nervous breakdown in 1945, and subsequent electro-shock therapy, Berlau's New York texts were never published, but their insightfulness and sharp humor effectively illustrate her talents as a writer. Written during a lull between her most intensive phases of collaboration with Brecht, these texts testify to Berlau's independent literary goals and abilities, but they also explore other issues related to Berlau's ambiguous authorial status which have received far less attention than the details of her relationship with Brecht and her involvement in his works, most importantly questions of national, political, cultural, and linguistic identity, all of which play a role in Berlau's own process of identity construction *vis à vis* Brecht.

Berlau as a Border-Crosser

Berlau's cultural identity is closely connected to her literary career, for her writing reflects her geographic surroundings and cultural orientation at each period of her life. She embarked on her writing career in Denmark long before she met Brecht. She debuted as a journalist in the Danish tabloid *Ekstrabladet* in 1928 with a series of fanciful articles documenting her solo bicycle trip to Paris and back. Two years later, she attempted to repeat her success with a similar journey to the Soviet Union, but her article series was terminated prematurely, either because the newspaper was displeased with her theater-focused reports once she reached Russia instead of the amusing travelogues she had promised to deliver, or, as her travel diary suggests, because she lost interest in the project and made other travel plans for her return home.⁹ A few years after meeting Brecht, she published the novel *Videre* (1935), a Dano-Russian love story, whose male protagonist, a Danish journalist named Preben, bears a slight resemblance to Brecht. *Videre* earned some critical praise, though Nørregaard states that the only reason the book secured any enduring attention was due to its cover art by Ib Andersen.¹⁰ Berlau's second major publication in Danish, the novella collection *Ethvert dyr kan det*, which appeared under the pseudonym Maria Sten, was more provocative, as it deals with the theme of women forced into sexually unsatisfying relationships due to economic pressure. In her memoirs, Berlau credits Brecht for his assistance on this book, noting "Ich lieferte den Stoff, Brecht die Formulierungen,"¹¹ but despite its radical social agenda, it generated little critical response, due at least in part to the German invasion of

Denmark the day before its release. Nevertheless, this book is Berlau's only literary text readily available today and it played a central role in refining her skills as an author, as well as demonstrating her usefulness as a collaborator to Brecht. At this early stage, their collaboration was mutually beneficial, as Brecht's contributions to some of the stories she published in Finland in 1940-41 are evident in the original typescripts, where German words, phrases, and even entire paragraphs punctuate Berlau's Danish text.¹²

Arriving in America in 1941, Berlau was forced to reinvent herself as an author in a new language and under difficult circumstances that made it challenging for even an established author like Brecht to find a publisher. Sabine Kebir documents how Berlau tried unsuccessfully to find an appropriate publication venue for translations of her Danish novellas, but also wrote several stories in English for submission to American magazines, though no evidence exists that they were ever published.¹³ These English texts include *I shall not give up*, an autobiographical account of her despair over the war and her personal life, as well as two pointed love stories set in Denmark, *The Devil is a bad driver* and *Between Traffic Lights*. In 1942, she moved to New York to work for the Office of War Information, where she broadcasted in Danish and wrote radio plays in English, representative examples of which include *The With Silk Heaven* [sic], and *Fighters*, both of which deal with the plight of women during the war.¹⁴ Berlau also emulated her famous countryman Jacob Riis and tried her hand at American photojournalism. In 1945, she wrote a short piece entitled *The School Ship Denmark* for the newspaper *PM* about Danish sailors fighting on the side of the Allies.¹⁵ Berlau's precarious financial situation in the U.S. offered a compelling motivation for her to keep writing, but she was also driven by her own surfeit of ideas and the desire to adapt herself and her writing to her cultural surroundings.

Yet even while still in the U.S., perhaps due to her intensified collaboration with Brecht, and particularly after moving to East Berlin with him after the war, she began writing in German, doubtless in order to be able to better assist Brecht but also to face him on his own cultural terms. She wrote and produced, largely on her own, six *Modellbücher* documenting productions of Brecht's plays, both in exile and by the *Berliner Ensemble*, but she is generally credited as the editor or the photographer rather than the author. She tried, unsuccessfully, to arrange for the publication of *Ethvert dyr kan det* in German by Suhrkamp Verlag in 1951. She wrote several articles for German newspapers, generally about Brecht, but she never published another book on her own, in German or Danish, though her posthumous memoirs, edited by Hans Bunge, were dictated in German and later translated into Danish. In an interesting twist, although Berlau never achieved a breakthrough into the German publishing world during her lifetime, her *Ethvert dyr kan det* has been in print exclusively in German for the past two decades.¹⁶

As a border-crossing Danish writer, Berlau is in distinguished company. During the 19th and early 20th centuries, many prominent Danish writers were more popular in Germany than in Denmark, but they are proudly

claimed by their homeland today. In the mid-19th century, Hans Christian Andersen was thrilled at the enthusiastic reception of his tales in Germany and it was his success there that facilitated the enhancement of his reputation and social status in Denmark. The philosopher Søren Kierkegaard was widely read in Copenhagen during his lifetime, but achieved his international breakthrough posthumously in Germany in the late 19th century. The literary critic Georg Brandes was another who relied heavily on the German-speaking public for his popularity, especially when he was a *persona non grata* in Copenhagen in the final decades of the 19th century. After the turn of the century, the novelist Karin Michaëlis, in whose house Brecht was living when he met Berlau, was consistently more successful in Germany than in Denmark, to the degree that some of her novels appeared in German first or even exclusively.¹⁷

Berlau's case does not quite fit this time-honored pattern, however, for she is by no means a canonical Danish writer like Andersen, Kierkegaard, Brandes, or Michaëlis. In fact, she is not generally included in encyclopedic accounts of Danish literary, theater, or cultural history at all. Since her death, nearly all of the scholarly attention paid her has been by Germanists, and that almost exclusively in connection with Brecht. The first literary encyclopedia entry about her appeared in 1977 in an East German theater encyclopedia.¹⁸ Even during her lifetime, when she actively worked to promote herself in Copenhagen after her return to Europe in 1948, the Danish media and intellectual establishment paid only sporadic and half-hearted attention to her. On the occasion of her 60th birthday in 1966, only *Politiken* carried an article about her, entitled *Bert Brecht's Danish Guardian Angel*.¹⁹ Harald Engberg refers to her several times in his 1968 study of Brecht's Danish exile, *Brecht på Fyn*, and an interview with her in East Berlin was aired on Danish radio in 1969. No public notice was taken of her death in 1974 aside from a brief obituary in *Land og Folk*, the newspaper of the Danish Communist Party, of which Berlau had been a member for 44 years, but even that recognition can be attributed to Brecht's iconic status within the international community of Communists.²⁰ In 1985, the Swedish author Per Olov Enquist used Berlau as the model for a character in the novel *Fallen Angel*, but that is about the extent of the attention paid to Berlau in the Nordic world. Instead of being a Danish writer with crossover appeal in Germany, like Andersen or Michaëlis, Berlau seems to have been disowned by her own culture and adopted as a German writer.

Yet the matter of Berlau's cultural belonging is not so easily resolved, due in part to Berlau's linguistic awkwardness after leaving Denmark. In the essay *Ein Fremder sieht D.D.R.*, Berlau emphasizes her linguistic homelessness, explaining: "Ja, ein Fremder bin ich. Dass merk ich mehr und mehr. Soll ich veraten von wo ich bin? Warum? Ich bin ja nirgens wo zu Haus."²¹ She spoke Danish perfectly and English fairly well, but even after decades of working with Brecht and living in Berlin her German remained broken, which made it very difficult for her to get published and eventually contributed to the deterioration of her relationship with Brecht. Initially, Berlau's language abilities in Danish and English helped to cement

her relationship to Brecht, who learned very little Danish during his exile in Denmark and was forced to rely on Berlau to smooth his way, arrange for professional contacts and visa extensions, and took charge of the publication of Brecht's *Svendborger Gedichte*. Berlau's English was also considerably better than Brecht's, so she often acted as his agent and editor during their time in American exile as well. Heinrichdorff argues that Berlau was not just an equal partner to Brecht during their American exile, but in fact the driving force behind his work: "Ihre Eigeninitiative und kreative Motivation trieb Brechts Exilwerk voran und machte es auch zu ihrem Werk."²² Brecht's many letters to Berlau during this period testify to his dependence on her, both personally and professionally.

Once they returned to Germany, however, and Brecht regained his status as a celebrated author, Berlau remained in linguistic exile, though now without the pleasure of working closely with Brecht, who had little need for Berlau's language skills and even less patience with her mistakes. In a letter to Brecht on April 21, 1952 Berlau explained bitterly why she had stopped writing him letters after nearly 20 years:

Durch meine Teilnahme an der Arbeit für 'Theaterarbeit' habe ich bemerkt, dass ich nicht nur dich, sondern auch unseren Mitredakteur gestört habe, dass ich falsch buchstabiere. Ich fühle mich dadurch gehemmt, irgendetwas abzuliefern, da es nicht in richtigem Deutsch ist. Ich habe ja auch das letzte Jahr damit aufgehört, dir zu schreiben, weil ich sah, dass jetzt, wo du im eigenen Land bist und deutsche Mitarbeiter hast, auch dich mein schlechtes Deutsch nicht nur gestört hat, sondern auch meine Meinungen unverständlich machen.²³

Berlau's deficient German was not the only reason Brecht sidelined Berlau in the 1950s, but it contributed to her increasing isolation. Although it was because of Brecht that she had abandoned her native land and mother tongue, he did not attempt to facilitate her entrance into his cultural world after their return from exile.

Even if Brecht had been willing to help her, Berlau's language difficulty may well have precluded her viability as a German writer, despite her talents, though a good editor could easily have rendered her texts grammatically correct. Many of her German friends in American exile found her eccentric grammar charming, but she could not expect the same indulgence from a paying audience. Yet writing was Berlau's lifeline to her own identity, whether or not her work was published. In a letter to Peter Suhrkamp in 1951 about a possible German publication of *Ethvert dyr kan det*, Berlau explains, "Hier bin ich halt für die Leute Brechts Freundin, die einmal sehr schön war... Und meine Arbeit ist mir schließlich—jetzt, da ich vierundvierzig Jahre alt bin—das Wichtigste... Ich will schreiben und Regie führen. Das ist mein Fach, mein Beruf. Das kann ich!"²⁴ Berlau's desperate protestation of her desire to write and to be recognized as a writer in Germany, by Brecht

and his admirers, confirms her cultural orientation toward Germany during the last decades of her life.

Still Waiting for an Audience

Although they have received little attention from scholars, Berlau's unpublished²⁵ German texts from the 1940s in New York City play an important role in establishing the nature of her literary contributions to her adopted language and culture. This period of living at a distance from Brecht was a productive one for Berlau, who started dozens of different writing projects, many of which were very promising, as a letter from Elisabeth Hauptmann to Brecht attests. She catalogues Berlau's many works in progress and praises one in particular as "eine rührende, (sehr gut geschriebene) Geschichte," noting that she had told Berlau, "sie solle sie doch so schicken, die paar orthographischen Fehler würden nichts machen."²⁶ The sketches in the collection *Zwischen Wolkenkratzern* thematize both the potentially humiliating experiences that many Europeans faced in exile and the inadequacies, as well as the potential for humor, inherent in cultural stereotypes. Two of the most memorable sketches are *Meine Zeit als Reinemachefrau in New York: Sauberkeitsimport aus Skandinavien* and *Wie ich Barfrau in New York wurde*. Although Berlau's German is simple, it is easily understandable and her conversational style is engaging. While the wealth of detail in the stories substantiates her claim to being an "Aufschreiber" rather than a "Dichter," her commentary on the mundane occurrences she describes reveals her keen insight into human nature and the capricious character of cultural stereotypes.

Writing in the first person, Berlau capitalizes on her position as an outsider in American society to expose some of the discrepancies between the American dream and reality. In the first essay, *Meine Zeit als Reinemachefrau in New York*, she accepts a position as a cleaning lady in a wealthy New York household. Her employer wants to replace her African-American housekeeper, whom she describes as dirty, with a Scandinavian, because, as she explains, "die Skandinavier sind sehr reinlich, sie können doch schrubben." But Berlau debunks this stereotype by admitting that she is lazy and sits down while she vacuums, since "das Wichtigste war, dass der Staubsauger summt." While she is taking a little nap (while still "vacuuming," no less), the previous housekeeper, Mary, comes by to pick up a copy of *Uncle Tom's Cabin* for her son. Berlau accompanies her home to Harlem and discovers that, contrary to her employer's accusations, Mary's own house is spotless. Berlau learns that Mary quit her cleaning job because of the way she was treated, rather than being fired for unsatisfactory work. When Berlau returns to the house she is supposed to be cleaning, for a wage of more than twice as much as Mary had earned, she abandons all pretense of performing menial labor. Instead, she does what she is good at and earns her two dollars an hour by talking with the man of the house, who is a writer, about literature. She asks him why he writes and he answers, somewhat bemused, "Natürlich für Geld." Berlau finishes her cleaning, steals the

wife's glasses so that she won't be able to see the dust, and asks the reader, "Wieviel Staub nimmt man weg für zwei Dollar in der Stunde? Wieviel Literatur kannst du diskutieren für zwei Dollar?" Between the lines of this apparently straightforward narrative, Berlau manages to expose the layers of hypocrisy, prejudice, pride, and folly within New York society, and does not spare herself.

The second essay, *Wie ich Barfrau in New York wurde*, deals with a similar theme, but this time from the other end of the economic spectrum. Berlau recounts how she had gone down to the local bar one evening and the bartender Irene, an aspiring actress, talked her into taking over the bar so that Irene could attend an audition to become a "revue-girl." Berlau recreates their conversation in detail, including Irene's contempt for her total lack of bartending skills and her advice for earning tips and staying sober. Berlau describes how she "schaufelte Dollars für Gin und den Champagner" all night long until the boss showed up, "mit pomadisiertem Haar und schwarzen Plüschaugen." He makes Berlau nervous by watching her every move and when Irene comes back, he chastises her for entrusting the bar to a complete stranger. But Irene had landed the part, so she runs off, and Berlau gets the job, "einen richtigen, echten Job—ich war Barfrau in New York." In this sketch, she captures the feeling of the city, with its hopeful dreamers, drunken sailors, and pragmatic prostitutes, all of whom frequent the bar, as well as her own exhilaration at being in the middle of it all.

Not all of Berlau's unpublished German texts are as entertaining; others are more serious in tone but equally compelling, in particular the story *[Ein] unheimlicher Weihnachtsabend in New York*, in which she tells of wasting the whisky she had bought to give Brecht on a couple of government spies who have come to harass her the night before she was to leave the country. Similarly, the essay *Man lächelt nicht in New York* paints a stark picture of the mentality of New Yorkers who are always out to have "a good time," whatever the cost. Häntzschel draws attention to Berlau's poignant 1951 story *Die Jacke aus Sibirien und der Pelz aus Norwegen*, which tells the story of an odd assortment of war survivors, some Nazis, others resistance fighters, on Christmas Eve 1950, and incorporates Berlau's experience of losing her child by Brecht.²⁷

Despite occasional grammatical problems, Berlau's texts are well-written: lively, interesting, and thought-provoking, and they give a hint of what Berlau might have accomplished if she had devoted herself to her own writing instead of Brecht's. Heinrichsdorff laments the loss of the texts Berlau might have written if Brecht's work had not taken priority, using these unpublished texts as the basis for evaluating Berlau's literary potential:

Die literarische Güte und ästhetische Ausgefeiltheit bei gleichzeitiger emotionaler Aufladung ihrer Arbeiten belegen einmal mehr ihr eigenes Talent als Schriftstellerin und lassen uns bedauern, daß sie es nicht vorangetrieben und nicht mehr Texte publiziert hat. Ihre Arbeit an Brechts

Werk hatte für sie (und die Editoren) klare Priorität—der eigene Text schien keinerlei literarische Bedeutung für sie zu haben, solange ihre persönliche Beziehung zu Brecht anhielt und sie sich so mit ihm und seinem Werk verbunden fühlte.²⁸

Yet although Heinrichsdorff may be correct that Berlau's texts had little literary significance for their author, they possessed tremendous psychological importance for her. Even without the trappings of publication and critical acclaim, they helped define her identity in both the professional and cultural sphere and anchored her sense of self as an individual independent of Brecht.

Writing was the one constant in Berlau's life that carried her through extreme geographical, professional, and personal upheavals. After meeting Brecht, she rarely allowed herself the time and mental space she needed to focus on her own writing, but she knew herself to be a writer, even when everything she produced was absorbed into the Brecht collective. Yet for all of the attention scholars have paid to unraveling her relationship to Brecht and speculating about her contributions to his works, her own literary legacy remains largely unexplored. At the beginning of her memoirs, Berlau reaffirms her need to express herself through writing: "Ich bin jetzt fünfundzwanzig Jahre auf dem Weg Bertolt Brechts gegangen und habe ebenso viele Jahre geschwiegen. Nun werde ich versuchen zu sprechen."²⁹ An important step in granting Berlau her own voice is recognizing her abilities as a writer and documenting her contributions, published and unpublished, to German literature. Fuegi claims that "by 1943 at the latest, Berlau's life as a proud, practical, imaginative, independent writer, manager, director, announcer, and actress has disappeared,"³⁰ but her unpublished German texts tell a different story. By considering Berlau as a German writer in her own right, by her own choice, rather than merely an appendage to Brecht, her works may at long last find a home where she is understood, "wenn auch ein Satzbau nicht so ganz korecht sei."

Notes

1 Ruth Berlau, "Ein Fremder sieht D.D.R.," in Stephen Brockmann et. al., eds., *The Brecht Yearbook*, Vol. 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005), pp. 228-29.

2 Hiltrud Häntzschel, *Brechts Frauen* (Hamburg: Rowolt, 2002), p. 238.

3 Hans Christian Nørregaard, "Berlau ohne Brecht," in Stephen Brockmann et. al., eds., *The Brecht Yearbook*, Vol. 30 (Pittsburgh: The International Brecht Society, 2005), pp. 148-81.

4 Ruth Berlau, *Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate* (Darmstadt: Luchterhand, 1985).

5 Amelie Heinrichsdorff, *Nur eine Frau. Kritische Untersuchungen zur*

literaturwissenschaftlichen Vernachlässigung der Exilschriftstellerinnen in Los Angeles: Ruth Berlau, Marta Feuchtwanger, Gina Kaus und Victoria Wolff (Los Angeles: Unpublished UCLA PhD dissertation, 1998), p. 55.

6 John Fuegi, *Brecht & Co. Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* (New York: Grove Press, 1994).

7 Ibid, p. 415.

8 Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. by Werner Hecht et. al., Vol. 12 (Berlin: Aufbau/Frankfurt: Suhrkamp, 1988 et sqq), p. 156.

9 Sabine Kebir, *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine* (Algiers: Editions Lalla Moulati, 2006), p. 28

10 Nørregaard, "Berlau ohne Brecht," p. 171.

11 Berlau, *Brechts Lai-Tu*, p. 59.

12 Kebir, *Mein Herz*, p. 144.

13 Kebir, *Mein Herz*, p. 164.

14 Ibid, p. 172.

15 Ibid, p. 200.

16 *Ethvert dyr kan det* was translated into German in 1989 by Regina Elsässer (Mannheim: Persona Verlag) and was reprinted by Suhrkamp in 2001.

17 Such success in Germany became considerably more problematic during the Nazi regime, of course, as Berlau's acquaintance, the cultural critic and playwright Svend Borberg discovered. Although he did not ascribe to Nazi beliefs, his plays were widely published and performed in Nazi Germany and he was lauded as a "Danish Goethe." After the war, he was blacklisted and arrested as an informant. Although he was eventually found innocent, he died in obscurity in 1947.

18 Nørregaard, "Berlau ohne Brecht," p. 172.

19 Ibid, p. 171.

20 Ibid, p. 175.

21 Berlau, "Ein Fremder," p. 228.

22 Heinrichsdorff, *Nur eine Frau*, p. 38.

23 Grischa Meyer, *Ruth Berlau. Fotografin an Brechts Seite* (Berlin: Propyläen, 2003), p. 23.

24 Berlau, *Brechts Lai-Tu*, p. 268.

25 A collection of Berlau's previously unpublished stories and essays appeared in September 1997 under the title *Der Teufel ist ein schlechter Chauffeur*, edited by Ditte von Arnim, by Transit Verlag.

26 Kebir, *Mein Herz*, p. 206.

27 Hüntzschel, *Brechts Frauen*, p. 247.

28 Heinrichsdorff, *Nur eine Frau*, p. 37.

29 Berlau, *Brechts Lai-Tu*, p. 11.

30 Fuegi, *Brecht & Co.*, p. 439.

Image not
available

due to copyright
restrictions

*BBA FA 07-089. Ruth Berlau, Dänemark, Skovsbostrand, O.D., Fotograf unbekannt
© Brecht Archive, Berlin.*

Ein Arzt der Charité erinnert sich an Ruth Berlau und Bertolt Brecht

Sabine Kebir

Nach Erscheinen meiner Biographie Ruth Berlaus *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine* rief mich Prof. Dr. Peter Hagemann¹ an. Es teilte mir mit, dass er 1952 als junger Arzt in der Neurologisch-Psychiatrischen Abteilung der Berliner Charité mit Ruth Berlau und auch mit Bertolt Brecht für kurze Zeit in Kontakt war. Am 24. Juli 2007 führte ich mit ihm in seiner Wohnung in Pankow ein Gespräch darüber. Obgleich Hagemann nur aushilfsweise mit dem Fall beschäftigt war und nur noch wenige Erinnerungen abrufbar sind, stellen diese doch eine wertvolle biographische Ergänzung dar. Bis auf einen Hinweis aus einem Brief von Brecht an Berlau² gibt es kaum einsehbare Belege, wie und ob überhaupt Brecht mit Berlaus Ärzten in Kontakt stand.

S.K.: Herr Hagemann, erzählen Sie bitte, in welcher Funktion sie Ruth Berlau und Bertolt Brecht trafen.

P. H.: Ich stand ganz am Beginn meiner Facharztausbildung und musste—aus heutiger Sicht unverständlicherweise—als einziger Arzt auf der Frauenstation Dienst tun. Aus irgendeinem Grund fiel der leitende Arzt dort aus. Wir hatten ja Personalmangel, viele Ärzte gingen in den Westen. Ruth Berlau befand sich in der sogenannten „Villa,“ einem besonderen Gebäudeteil, in dem akute Fälle untergebracht waren, die u. a. durch die Polizei oder den Amtsarzt eingeliefert worden waren. Sie wirkte gefasst und verhielt sich durchaus diszipliniert.

S.K.: Das wird im März oder im April 1952 gewesen sein. Sie war von einem kurzen Klinikaufenthalt Mitte Februar auf eigenen Wunsch entlassen worden, weil sie eine interessante Co-Regie für *Die Mutter* in Eisenach übernehmen wollte. Dort kam es jedoch zu schweren Skandalen, die sich in Berlin fortsetzten. Hier störte sie eine Vorstellung im Deutschen Theater (keine Inszenierung des Berliner Ensembles) und verursachte eine laute Szene vorm Wohnhaus von Brecht und Weigel in Weissensee. Während sie sich im Februar freiwillig in Behandlung begeben hatte, kam es diesmal zu einer Zwangseinweisung. Am 20. April wurde sie entlassen, weil sie Hans Bunge bei den Endproben zu *Die Gewehre der Frau Carrar* in Greifswald unterstützen wollte. Da ging dann übrigens alles sehr gut. Haben Sie ein therapeutisches Gespräch mit Ruth Berlau geführt?

P.H.: Dazu war ich weder in der Lage noch befugt. Die Aufgabe, die die Klinik in solchen Fällen hatte, war, dass die Erregungszustände abgebaut werden und die Patienten sich erholen sollten. Ein längeres Gespräch über die Gründe der Einweisung ist mit Ruth Berlau sicher nur am Anfang geführt worden, vermutlich vom damaligen Ordinarius, Prof. Dr. Thiele. Gewöhnlich gaben die Chefärzte, die auch Privatpatienten wie Ruth Berlau behandeln konnten, danach die Fälle

an die untergeordneten Ärzte ab. Da ich nun aber gewissermaßen nur provisorisch dort war, hatte ich noch nicht einmal eine Krankenakte zur Verfügung.

S.K.: Und worin bestand die Behandlung?

P.H.: Wie schon gesagt, die Erregungszustände sollten abgebaut werden.

S.K.: Auch mit Medikamenten?

P.H.: Ja, auch mit Medikamenten.

S.K.: Können Sie sagen, was Ruth Berlau verordnet worden sein kann?

P.H.: Ich danke für die vorsichtige Fragestellung. Chloralhydrat war damals z. B. noch üblich.

S.K.: Und wie ist ihre Erinnerung an Brecht?

P.H.: Ja, Brecht kam in meinen Augen als Angehöriger von Ruth Berlau zu mir. Ich erinnere mich, dass er äußerst bescheiden in der Tür stand und dann auch äußerst bescheiden vor mir saß, die Arme an sich gehalten und die Hände übereinander gelegt. Er wirkte keinesfalls expansiv. Wenn ich seine Pose beschreiben sollte, würde ich sagen: „eng.“ Im Gegensatz zu vielen Angehörigen solcher akuter Fälle kam er aber nicht, um mir zu sagen: „Ich habe sie satt,“ sondern er wirkte positiv auf sie bezogen. Er wollte vor allem wissen, wie die Prognose sei.

S.K.: Und was haben Sie ihm gesagt?

P.H.: Aus damaliger und aus heutiger Sicht war die Prognose für Ruth Berlau nicht ungünstig. Trotz mancher Anzeichen wirkte sie nicht wie eine schizophrene Persönlichkeit.

S.K.: In Richtung Schizophrenie war sie vorher diagnostiziert worden und diese Diagnose gab sie auch manchmal selber an –

P.H.: Ich bin sicher, dass sie nicht schizophren, sondern manisch-depressiv war, und dass die manischen Züge überwogen. Im Unterschied zu den Schizophrenen beeinträchtigen die Krisen bei diesen Kranken nur die emotionale Befindlichkeit, alle anderen geistigen Funktionen bleiben erhalten. Der Schizophrene verliert nach und nach seine soziokulturellen Bindungen, erleidet Sprachstörungen, seine Emotionen stumpfen immer mehr ab. Der Manisch-Depressive verliert in der depressiven Phase jeglichen Antrieb, jegliche Initiative, verfällt in tiefe Trauer, während er in den manischen Phasen völlig überdrehte Handlungen begeht und schwierige Situationen für seine Mitmenschen schafft. In dieser Phase kann viel passieren. Die Umwelt glaubt, sich nur schützen zu können, indem der Mensch, der nicht mehr öffentlichkeitsfähig ist, gesichert werden muss.

S.K.: Das heißt, er kommt in eine Klinik oder sogar in Haft—

P.H.: Eine Institution der Fürsorge kommt manchmal auch in Betracht.

S.K.: Ist es da nicht bemerkenswert, dass Brecht nicht den Eindruck erweckte, sie loswerden zu wollen.

P.H.: Den Eindruck erweckte er jedenfalls bei mir nicht. Und als ich ihn besser kennenlernte z. B. durch Ihre Texte, erst recht nicht. Aber könnte ich Recht mit der Annahme haben, dass Frau Berlau außerdem eine anspruchsvolle Frau war, als Kind vielleicht eine verwöhnte Göre?

S.K.: So wirkte sie auf viele. Sie stammte aus einem sehr wohlhabenden Elternhaus. Mich interessiert noch einmal, inwiefern Ruth Berlaus Prognose positiv gesehen werden konnte.

P.H.: Die Manisch-Depressiven erleiden keinen Verlust an der Substanz ihrer Persönlichkeit und auch keine dauerhaften Einbußen der Emotionalität. Wenn es gelingt, sie zu beruhigen—was früher oder später auch von selbst geschieht—können sie ihr Leben und ihre Arbeit normal wieder aufnehmen. Aber ich kannte damals das Alkoholproblem Ruth Berlaus nicht. Das hätte, wenn ich es gekannt hätte, die Sache komplizierter aussehen lassen.

S.K.: Ihre Antwort bezieht sich aber nicht auf das immer wieder aufbrechende Leidensproblem von Ruth Berlau.

P.H.: In dieser Beziehung konnte man weiter nichts tun als zunächst die akuten Erregungszustände abbauen, was vor allem dadurch geschah, dass der Mensch zeitweise aus der Umgebung genommen wurde, die ihn aufregte. Sie unterstellen ja, dass Ruth Berlau eine Borderline-Persönlichkeit war. Dafür könnte einiges sprechen, aber diese Klassifikation kam in der Psychiatrie erst viel später auf.

S.K.: Zum Glück hilft man in solchen Fällen heute viel früher und oft auch ambulant. Wäre nicht auch Ruth Berlau mit ambulanten therapeutischen Gesprächen mehr geholfen gewesen? Denn die Klinikaufenthalte quälten sie sehr.

P.H.: Das ist richtig. Leider nehmen heute ambulante Psychiater akute Psychosen nicht an, für die sie ja plötzlich viel Zeit zur Verfügung haben müssten. Auch würden sich ihre Wartezimmer angesichts solcher störender Fälle bald leeren. Wenn z. B. die manischen Patienten überdrehen, gibt es nur die Möglichkeit der Klinik.

S.K.: Ruth Berlau hat während ihrer Klinikaufenthalte viel geschrieben, u. a. auch über die Gründe der Einweisung. Diese Schriften liegen in ihrem Archiv und ich konnte sie auswerten. Wurden solche Berichte von den Ärzten gefordert, waren sie gar Teil des Programms?

P.H.: Letzteres sicher nicht. Aber es kam häufig vor, dass die Patienten schrieben. Und wenn so etwas dann vorlag, hat der Arzt es gern in die Krankenakte mit aufgenommen, im Konsens mit dem Kranken natürlich.

S.K.: Ruth Berlau hat sich über die Bedingungen in der Charité oft beklagt, zum Beispiel, dass sie das Fenster nicht öffnen konnte. Sie beklagte sich immer über zu wenig Luft.

P.H.: Für die Nacht war das meist eine Frage der Übereinstimmung mit den anderen Patienten. Tagsüber stand den Kranken ein Garten zur Verfügung.

S.K.: Können Sie noch etwas sagen über das Klima, die Grundhaltungen in der damaligen Psychiatrie der DDR? Für Ruth Berlau war es schwer, ja unmöglich, in der Klinik einen Ort der Erholung zu sehen. Ihre Schwester, die zwischen 1932 und 1948 auf der geschlossenen Station einer dänischen Nervenklinik leben musste, hat ihren Ärzten später auch Euthanasieabsichten unterstellt. Sogar in Schweden hat es im Zuge biologistischer Sicht auf den Menschen Euthanasie gegeben. Die schrecklichen Zustände in den Kliniken, die Ruth Berlau durch ihre Schwester kannte, muß man als einen ständigen Faktor bestimmter, aber auch unbestimmter Ängste bei ihr begreifen. Hatte es in der DDR nicht aber einen Bruch mit der faschistischen Psychiatrie gegeben, mit den Anschauungen über das unwerte Leben?

P.H.: Der Bruch mit den faschistischen Auffassungen war selbstverständlich vollzogen. Es wurde über diese Dinge bei uns jedoch zu wenig gesprochen. Auseinandersetzungen gab es kaum. Bei vielen Kollegen lebten damals noch bürgerliche Auffassungen weiter, die von erbbiologischen Determinierungen ausgingen. Diese wurzelten jedoch vor der Nazizeit. Ich vertrat etwas anderes.

S.K.: Was?

P.H.: Ich sage Ihnen jetzt das, was ich heute darüber denke, was damals bei mir in Ansätzen vorhanden war. Ich meine, dass der Mensch in erster Linie ein soziokulturelles Wesen ist, das heißt, er entwickelt sich seit Urzeiten im intensiven Kontakt und im Austausch mit seiner Gruppe. Die soziokulturelle Dimension des Menschen, die die Grundlage seiner Entwicklung war, ist—im Unterschied zu allen anderen Tieren—auch determinierend für seine Biologie und nicht umgekehrt. In meinen Augen wird die Möglichkeit zum soziokulturellen Austausch auch vererbt, sie ist dem Menschen seit langem schon genetisch eingeschrieben, wenn er viele Fertigkeiten auch kulturell erlernen muss wie z. B. die Sprache. Und wenn Anlagen zu Psychosen vererbt zu sein scheinen, ist das eben nicht als eine rein biologische Angelegenheit zu sehen, sondern auch als ein Weitertragen eines soziokulturellen Defekts, den eine frühere Generation erlitten hat und der—wiederum durch soziale Anstöße—aktiviert worden ist.

S.K.: Da Ruth Berlaus Schwester an einer ähnlichen Krankheit litt und die Mutter zumindest zeitweise ebenfalls, liegt die Hypothese der Vererbung nahe. Zum anderen gibt es auch Hinweise, die vermuten lassen, dass in der Kindheit Berlaus ein Missbrauchserlebnis vorgelegen haben könnte.

P.H.: Vielleicht kommen beide Faktoren in Betracht, was meine Theorieskizze ja auch nahe legt.

S.K.: Aus meiner Sicht stellt das Borderline-Syndrom einen komplexen Reflex auf gesellschaftliche Missstände dar, besonders auf die strukturelle Abhängigkeit von Individuen, meistens Frauen. Für mein Buch konnte ich Dokumente zusammentragen, die zeigen, dass Ruth Berlaus Leiden schon lange vor ihrer Bekanntschaft mit Brecht begann und offenbar mit ihrem schwierigen Kampf zusammenhing, sich als Künstlerin finanzielle Autonomie zu verschaffen. Es wäre interessant, wie Sie Brechts Rolle sehen. Waren Sie sich damals bewusst, wen Sie vor sich hatten?

P.H.: Ja, ich wusste, dass er ein großer, international bekannter Dichter war. Ich hatte auch die *Courage* im Berliner Ensemble gesehen. Für seine politischen Haltungen hegte ich Sympatie. Schauen Sie, Brecht ist in meinen Augen der typische Fall eines ungewöhnlich kreativen Menschen, der seine gesamte Kraft in seine künstlerische Kreativität investierte. Dabei war er nicht asozial und auch nicht unemotional. Aber er konnte seine menschlichen Beziehungen nur in Bezug auf seine Arbeit hin organisieren und leben.

S.K.: Das machte er auch jedem Mann und jeder Frau klar, mit denen er in Beziehung trat. Mit den Lai-tu—Geschichten zeigte er Berlau, dass für ihn nur eine Beziehung in Frage kam, die sich auf eine gemeinsame „Dritte Sache“ bezog, womit er nicht nur seine persönlichen Projekte meinte, aber auch nicht nur das Politische. Ich konnte zeigen, dass er an zahlreichen literarischen Versuchen Ruth Berlaus entscheidend mitgewirkt hat, auch sie waren Teil der „Dritten Sache.“ Ihr genügte das aber nicht. In den feministischen Augen einer ganzen Generation vertrat Ruth Berlau exemplarisch die weiblichen Werte der entgrenzten Liebe und Hingabe, die die Männer erlernen sollten, was aber gerade Brecht nicht getan hätte. Daraus wurde sogar ein Schuldvorwurf konstruiert.

P.H.: Das läuft paradoxerweise auf den Wunsch hinaus, die Differenz zwischen den Menschen ausradieren zu wollen. Ich glaube mit Freud, dass wir zu lernen haben, mit der Differenz zu leben. Als Lou Andreas Salomé Freud fragte, ob er bereit sei, Rilke, mit dem sie eine Beziehung hatte, zu einem liebesfähigeren Mann zu therapieren, riet dieser davon ab. Er verwies auf die schon erkennbare Entfaltung eines großen künstlerischen Talents, dessen Entwicklung—da war sich Freud sicher—durch so eine Therapie gebremst worden wäre.

S.K.: Das Beispiel ist schön, aber nicht ganz übertragbar. Lou Andreas Salomé war als Persönlichkeit autonom genug, um diesen Rat beherzigen zu können.

Manchen, in Wirklichkeit aber wohl eher mittelmäßigen Männern, schmeichelt es, von einer attraktiven, anhänglichen, in vielerlei Hinsicht außerordentlich anregenden Frau wie Ruth Berlau

geliebt zu werden. Bei Brecht dagegen ist schon am Beginn der Liebesbeziehung Unbehagen zu erkennen. In einem Gedicht für sie schrieb er: „Tue mir also den Gefallen und liebe mich nicht zu sehr.“³ In seinen menschlichen Beziehungen suchte er eigentlich immer nach autonomen Persönlichkeiten. Ruth Berlau ist eine von ganz wenigen Ausnahmen, die ihn über mehrere Jahrzehnte genauso überforderte wie er sie. Weil er sich diesem fortgesetzten Widerspruch aber nicht entzog, kann das als große Liebe bezeichnet werden.

P.H.: Das Gegenteil von Liebe ist nicht der Hass, sondern die Gleichgültigkeit. Und gleichgültig war Ruth Berlau ihm nicht.

S.K.: Jedenfalls forderte sie am meisten seine Fürsorglichkeit heraus. Man versteht aber auch, weshalb seine Beziehung zu Helene Weigel stabiler und harmonischer war. Sie war oder wurde die große Autonome. Die gegenseitige Anerkennung von Grenzen ermöglichte—nach allem was wir wissen—hier auch letztlich mehr Kontinuität der erotischen Beziehung.

Anmerkungen:

1 Peter Hagemann, geb. 5.5. 1920 in Leipzig, hatte sich 1952 für die fachärztliche Ausbildung im Bereich Neurologie und Psychiatrie entschieden. 1966-1985 leitete er die Klinik Herzberge. Prof. Dr. Peter Hagemann sollte nicht verwechselt werden mit Prof. Dr. Dietfried Müller-Hegemann, der als behandelnder Arzt von Ruth Berlau mehrfach in meiner Biographie erwähnt wird.

2 Am 17. 2. 1951 schrieb Brecht an Berlau, dass seit einiger Zeit ihre Begegnungen „außer einer in Gegenwart eines Arztes—häßlich und peinigend“ gewesen seien. BFA, Bd. 30, S. 56.

3 Zeile aus dem Gedicht: „*Allem, was du empfindest gib // Die kleinste Größe,*“ BFA 14, S. 456.



BBA FA 07-172, Bertolt Brecht und Hanns Eisler, Dänemark, Skovsbostrand, Sommer 1937, Fotograf unbekannt. © Brecht Archiv, Berlin.

Einführung

Margarete Steffin: Briefe an Lou und Hanns Eisler (1938 – 1941)*

herausgegeben und kommentiert von Gesine Bey

Wenige Fluchtgeschichten des politischen Exils ab 1933 sind so im kulturellen Gedächtnis geblieben wie die der beiden Freunde Brechts, Walter Benjamin und Margarete Steffin. Benjamins Tod an der französisch-spanischen Grenze in Port Bou ist ein Denkmal gewidmet, das durch einen engen Tunnel ins Unendliche zu weisen scheint. Über Margarete Steffin hatte Brecht Hanns und Lou Eisler noch vom Schiff aus vor der Ankunft in Los Angeles berichtet: „nach vielen aufregungen bekam grete endlich ein touristvisum nach den usa. ein par tage später fuhren wir los. aber der finnische winter, der lebensmittelmangel und die aufregungen um das visum hatten gretes kraft aufgebraucht. wir mussten sie in moskau in die klinik bringen, dort starb sie am 4. juni. sie wusste nicht, wie es um sie stand und war überzeugt, euch wiederzusehen. sie litt in der letzten zeit sehr an atemnot, aber ihr tod war nicht schwer und sehr schnell. / es ist ein grosses unglück für mich.“¹ In den Gedichten steht für Brecht der Verlust der Mitarbeiterin und Genossin, der „kleinen Lehrmeisterin,“ des „Generals“ und des „Soldaten“ an erster Stelle. Dort, wo er die Trauer um die Freundin in der Poesie und im Journal zulässt, bekommt sie eine mythische Dimension: mit der Umbenennung des Orion wird sie in ein Gestirn verwandelt. Und im Anklang an Moses, der nach dem Aufbruch vom Sinai seinen Gefährten Hobab als „unser Auge“² bezeichnet, da er wisse, wo „wir uns in der Wüste lagern sollen,“ spricht Brecht davon, nach seiner Ankunft in Amerika „blicklos“³ geworden zu sein: „Und gerade hier fehlt Grete. Es ist, als hätte man mir den Führer weggenommen gerade beim Eintritt in die Wüste.“⁴ So bleibt auch an dieser Geschichte etwas Ungeklärtes, Offenes und Symbolisches. Ein Grund dafür, dass ihre Erzählung immer wieder aufgenommen wird.

Die komplizierte Flucht der Brecht-Gruppe von Skandinavien ins amerikanische Exil ist Bestandteil aller Brecht-Biografien.⁵ Jutta Brückners Film *Lieben Sie Brecht?* (1993)⁶ konzentriert sich auf das Schicksal der Mitarbeiterin Steffin, das Buch *Transit Moskau* (1998) von Ursula El-Akramy geht von der letzten Begegnung Steffins mit Maria Osten in Moskau aus. Das Finnland-Jahr 1940/1941 der Brecht-Gruppe als Übergang ins USA-Exil bildet den Schnittpunkt zweier sorgfältiger Studien: *Bertolt Brecht in America* (1980) von James K. Lyon und *Brecht in Finnland* (2007) von Hans Peter Neureuter. Neureuter war der erste, der systematisch ungedruckte Briefe Steffins aus dem skandinavischen Exil (an Ninnan Santesson, Knud Rasmussen, Lou Eisler) als Dokumente nutzte. „Grüß den Brecht.“ *Das*

* Ich danke Frau Barbara Brecht-Schall für die Genehmigung zum auszugsweisen Abdruck unveröffentlichter Briefe Bertolt Brechts an Hanns und Lou Eisler, datiert Ende Juni 1938 und 25.6.1941. Beide Briefe hat das Hanns-Eisler-Archiv der Akademie der Künste im Jahr 2000 durch antiquarischen Ankauf erworben.

Leben der Margarete Steffin, die 2008 erschienene Steffin-Biografie von Hartmut Reiber, widmet den Exiljahren von Margarete Steffin acht Kapitel. Aus seinen letzten Überschriften liest man die Gewissheit und Ungewissheit dieses Lebens ab: „Das Frühjahr ist weit,“ „Warten auf die Visastempel“ und „Am Ende der Flucht.“⁷

In den hier erstmals veröffentlichten Briefen an Lou und Hanns Eisler aus Dänemark, Schweden und Finnland von 1938 bis 1941 kommt Margarete Steffin nun selbst über diese Zeit zu Wort.

Ende 1938 konnte man an der langen Dauer des Exils nicht mehr zweifeln, ebensowenig an der Kriegsgefahr.⁸ „Wir hielten Heerschau,“ heißt es im Prolog von „Furcht und Elend des III. Reiches,“ denn geschmiedet seien „Tank, Geschütz und Schlachtschiff.“⁹ Am 11. April 1939 vermerkte Brecht in einem Brief an Henry Peter Matthys: „Jede Woche ohne Weltkrieg ist für die Menschheit ein bloßer unbegreiflicher Glückstreffer.“¹⁰ Viele Freunde Brechts hatten Europa schon in Richtung USA verlassen. Auch Brechts Entscheidung fiel in diesem Jahr. Kein Zufall, dass das Journal von Brecht und diese Briefe Steffins zur selben Zeit beginnen. Sie gestalten sich unter anderem zum Flucht-Protokoll, registrieren—ausgesprochen oder nicht - die Ereignisse des sich ausbreitenden Krieges. „immer wenn man einen brief geschrieben hat, ihn am nächsten morgen aber durchliest, erschrickt man, denn inzwischen hat man wieder zeitungten gelesen oder radio gehört und alles ist wieder anders,“ schreibt Margarete Steffin am 16.10.1939 aus Lidingö, und aus Helsinki am 13.5.1940: „denn wie sieht die welt aus, ehe du diesen brief bekommst?“

Der Komponist Hanns Eisler und seine Frau Lou waren seit Januar 1938 in den USA. Eisler hatte eine Professur an der New School for Social Research in New York, lehrte dann von Mai bis August 1939 am Conservatorio Nacional in Mexico-City. Da die beiden anfangs nur ein einjähriges Besuchervisum für die USA besaßen, mussten sie die Stadt und das Land wiederholt verlassen. Das wirkte sich auch auf den Briefwechsel aus. So gibt es keinen Brief Steffins an sie vom Sommer 1940 aus Marlebäck. Erst im Oktober 1940 konnten die Eislers, nachdem bei einem Aufenthalt in Hollywood der Vorwurf des „Passvergehens“ überstanden war, von Mexiko aus ein Einwanderervisum für die USA erhalten.¹¹ Am Anfang ist es Brecht, der sich Gedanken um die Rückkehr seiner Freunde nach Dänemark macht. Am Ende kehrt sich die Situation vollkommen um, und Hanns Eisler wird zum „Schlüssel“ für die New School for Social Research und die anderen Helfer, die das Ankommen der Gruppe in New York arrangieren sollen.

Die österreichische Journalistin Lou Eisler (1906-1998), geborene Luise Anna Gosztonyi von Abalehota, geschiedene Jolesch, war seit 1933 mit Hanns Eisler verbunden, von 1937 bis 1955 mit ihm verheiratet, seine „schwarze Katze.“¹² Sie begleitete ihn durch das ganze Exil. Margarete Steffin könnte sie flüchtig 1933 in Paris kennengelernt haben, bei der Herausgabe der „Lieder Gedichte Chöre,“ spätestens 1934, als das Paar zum ersten Mal zu Brecht nach Svendborg kam. Am Anfang war sie ihr nicht sympathisch: „ich werde wohl ende dieser woche nach svendborg ziehen, da inzwischen

eisler (mit dieser „frau soundso“) eingetroffen ist und ich dann nicht mehr so scheusslich allein bin“¹³ gesteht sie Walter Benjamin in einem Brief im Februar 1934, „ich mag frau x nicht, und da der hanni nicht ohne sie sein wird, werde ich dort ohne jeden sein...“¹⁴

Auch Brecht hat sich anfangs ironisch über Lou geäußert. Er fürchtete die vereinnahmende Ehefrau, die sie verkörperte, man sagte ihr auch „divenhafte Züge“¹⁵ nach, was ihn zeitlebens irritierte. So berichtet Brecht Karl Korsch aus Svendborg im Mai 1934 über die Arbeit an den „Rundköpfen“, „die wir, nachdem Madame Lou in die Flucht geschlagen war, ganz befriedigend in Ordnung bringen konnten.“¹⁶ Die eifersüchtige Grete beruhigt er im Oktober desselben Jahres aus London: „Außer der schönen Lou gibt's hier nichts und da müßte schon *sehr* starker Nebel sein.“¹⁷ Erst beim zweiten, 9 Monate dauernden Arbeitsaufenthalt Eislers in Skovsbostrand von Januar bis Oktober 1937 entwickelte sich eine herzliche Freundschaft zwischen den beiden Frauen, die auch unabhängig von Brecht bestand, während Steffin, wie ihre Briefe bezeugen, mit ebenso großer Wärme an Hanns Eisler hing. Als die Eislers schon in den USA waren, ließ Brecht das Honorar für den Abdruck einer amerikanischen „Carrar“-Übersetzung an Lou Eisler überweisen.¹⁸ Einem Brief an Hanns fügte er handschriftlich hinzu: „wenn ‚Theatre Workshop‘ die ‚Carrar‘ honoriert, dann soll die Lou so gut sein und für Grete Strümpfe dafür kaufen (Nr. 9).“¹⁹ Von Santa Monica aus schätzte er dann Lous praktischen Rat in New York, wo sie auch die Anfänge von Ruth Berlau unterstützen konnte.²⁰

Tröstender oder aufwiegelnder Frauenklatsch wird die lebenserfahrene Wienerin mit Margarete Steffin in Skovsbostrand verbunden haben. Dieser Freundin vertraute Steffin ihren Liebeskummer mit Brecht an, was sie sonst, selbst der Schwester gegenüber, vermied, später auf der Flucht ihre Ängste und Klagen. 1973 war Lou Eisler-Fischer²¹ die erste, die, auf Grund ihrer Begegnungen mit Brecht in Svendborg, London, New York und Kalifornien, Artikel über das Thema „Brecht und die Frauen“ publizierte. Sie ließ ihm dabei Gerechtigkeit zukommen: „Er brauchte alle seine Frauen.“²² Sie bezog auch die bedeutenden Rollen, die Brecht mit seinen literarischen Frauengestalten schuf, mit ein. Dass sie so aus nächster Nähe urteilen konnte, verdankte sie ihrer guten Beobachtungsgabe und natürlich den Erzählungen der Frauen selbst. „Ich freue mich sehr, dass Ihr Theater das Stück meiner toten Freundin Grete zur Aufführung bringt“²³ schrieb sie 1977 an Hartmut Reiber.

Im Sommer 1938 wird noch ein Stück des ruhigen dänischen Alltags in den Briefen festgehalten. Steffin hat endlich eine eigene kleine Wohnung, die sie genießen kann. Im selben Haus, eine Etage tiefer, wohnte das Ehepaar Eisler 1937 während seines Aufenthalts bei Brecht. Margarete Steffin hatte damals Walter Benjamin die Lage beschrieben: „eisler ist wieder nach Skovsbostrand gezogen, hat eine möblierte, sehr schöne wohnung dicht am sund und 5 minuten von brecht genommen.“²⁴ Jetzt hilft ihr die gemeinsame Erinnerung, räumliche Nähe zu imaginieren. Lou Eisler hatte einige Kapitel ihres ungedruckten Romans *Es war nicht immer Liebe* nach Skovsbostrand geschickt, der bei Rowohlt 1933 nicht mehr erscheinen konnte. Sie schildert

darin die Regeln, nach denen sich ein Mädchen als „Gesellschaftsdame“ an Herren der österreichischen und internationalen Oberschicht verkauft. Wie in der Arbeit mit Brecht gewohnt, setzen nun Steffins Korrekturvorschläge ein. Die am heftigsten kritisierten Kapitel, 16 und 17, wird Lou Eisler später aus dem Manuskript herausnehmen.²⁵ Kritik an der Hauptfigur hat sie nicht berücksichtigt. Steffin zeigt in der Elli-Geschichte in ihrem Brief vom 2.3.1940, dass sie selbst, wie von Lou gefordert, Figuren durch wenige Worte zeichnen kann.

Ein Kapitel dieses Romans, das „D’Annunzio“-Kapitel, hebt sich deutlich vom gewollten Unterhaltungsniveau ab. Brecht hat darin Lou Eisler als eigenständige Schriftstellerin erkannt, vielleicht ist er sogar für den „Arturo Ui“ angeregt worden. Die Autorin hatte um 1925/26 das Haus des Dichters besucht und einen seiner Auftritte als Gastgeber im „Vittoriale“ am Gardasee erlebt: „Dieses Fest und andere Erlebnisse im faschistischen Italien beschrieb ich später im Roman—dieses Kapitel hieß ‚Arma virumque cano.‘“²⁶ Zum Tod Gabriele d’Annunzios im März 1938 gab es in der Zeitschrift *Das Wort* einen Beitrag von Rudolf Leonhard, der Brecht vermutlich untauglich erschien, da er die gesellschaftliche Rolle des italienischen Schriftstellers nur in dessen Dichtung zu greifen suchte und ihn als einen „letzten Romantiker“²⁷ verstand—so wie Georg Lukács in „Größe und Verfall des Expressionismus“ (1934) die Expressionisten. Dagegen hatte Lous großartige Erzählung über den Inszenator D’Annunzio von einer wirklichen Verquickung der theatralischen Kunst mit dem Faschismus berichtet.

Dass Brecht im *Wort* gern noch einmal den Namen Eisler gesehen hätte, hat auch mit der in dieser Zeitschrift ausgetragenen Expressionismusdebatte zu tun. In ihrem Schatten steht noch der Brief Steffins vom 1.1.1939, in dem sie „Stunk“ in der Redaktion erwähnt. Überliefert ist, dass Brecht sich an der Debatte nicht öffentlich beteiligte, ihren ungerechten Verlauf jedoch in seinen Briefen und Aufzeichnungen kommentierte. Hanns Eisler wurde zu einem öffentlichen Gegenspieler von Georg Lukács. Zur Jahreswende 1937/1938 waren in der Prager *Neuen Weltbühne* zwei gemeinsam mit Ernst Bloch verfasste Artikel über den Umgang der künstlerischen Avantgarde mit der Tradition erschienen, in denen er Thesen von Lukács kritisierte.²⁸ Ende Juni 1938 musste Brecht den Freund vor dem im nächsten Heft des *Worts* zu erwartenden Essay „Es geht um den Realismus“ warnen: „in der nächsten nummer des WORTS kommt innerhalb der expressionismus-debatte, an der ich nicht teilnahm,... ein aufsatz von lukács vor, in dem er ein paar gehässige sätze gegen Deinen und blochs erbe-artikel (den ich leider nicht kenne) [schreibt]. ich konnte den aufsatz, der schon in satz war, nicht zurückweisen, weil lukács in der diskussion angegriffen worden war und das recht hatte, sich zu verteidigen, was er weidlich ausnützte, und, unter uns, warum nicht freiheit des WORTES? ich habe eine kleine glosse geschrieben, die ich beilege.“²⁹ Hanns Eisler fand, dass die Rezeption der klassischen Werke der Kunst und Literatur im „Dritten Reich“ erstarrt war, missbraucht wurde. Nun sei es ein Vermögen der antifaschistischen Avantgarde-Kunst, sie im Zitat wieder

lebendig werden zu lassen, ihren Humanismus zu aktivieren. Genau das hatte Lukács nicht verstanden. Er diffamierte ihn als Typus, der das „lebendige deutsche Schrifttum“³⁰ nur zerstöre: „Es mag *deM Eisler* überlassen werden, den Montagewert der zerschlagenen Stücke...abzuschätzen...“³¹ Die „Kleine Berichtigung,“ die Brecht schon am 17.6.1938 an Alfred Kurella geschickt hatte, wurde nicht gedruckt.³² Eisler verlangte von der Zeitschrift den Abdruck einer eigenen Entgegnung, und zwar „im gleichen Schriftsatz wie den Artikel von Lukács.“³³ Die Redaktion wich mit der Begründung aus, dass sie die Debatte bereits für abgeschlossen erklärt hatte. Interventionen von Brecht konnten nicht helfen. Eislers „Antwort an Lukács“ erschien in der *Neuen Weltbühne*. Er wunderte sich, heißt es darin, bei einem Verteidiger des Realismus „eine solche Fremdheit der Realität gegenüber in Deutschland zu finden.“³⁴

Im März 1939, so Hans Peter Neureuter, „treffen die wichtigsten Daten der Zeitgeschichte mit der Wende in Brechts Leben und Werk mehr als nur symbolisch zusammen: die Eroberung Madrids durch Franco und damit das Ende der spanischen Republik; Hitlers Einmarsch in die ‚Rest-Tschechei‘; die sowjetische Beendigung der deutschen Volksfront-Zeitschrift *Das Wort*; Brechts Antrag auf Einreise in die USA und der Beginn seiner Arbeit an *Der gute Mensch von Sezuan*.“³⁵ In diesem Frühjahr zieht die Gruppe nach Schweden weiter. Steffins Briefe aus der Brecht-Werkstatt ähneln jetzt denen exilierter Schriftsteller, die vom anderen Ende Europas, aus Paris oder Südfrankreich, mit ihren bereits in den USA angekommenen Freunden korrespondieren. Lebensumstände des Alltags werden beklagt, finanzielle Zuwendungen erbeten. Manuskripte werden vorab geschickt, um einen Übersetzer, einen Verlag, eine Aufführung zu erreichen. Wenn sie linksorientiert sind, heißt der literarische oder pekuniäre Mittelsmann in der Sowjetunion—Johannes R. Becher—auch bei ihnen „Johannes.“³⁶ Für Brecht sind in den USA Hanns Eisler, Erwin Piscator und Fritz Kortner „Verteiler“ für Manuskripte, um so mehr, als der 3. Band der Malik-Ausgabe (London/Prag) bei Wieland Herzfelde nicht mehr erscheinen konnte. Der Leser der nachfolgenden Briefe wird sich freuen, neue Details zur Datierung der großen Werke des skandinavischen Exils, vom *Caesar*-Roman, dem *Galilei*, der *Mutter Courage*, dem *Sezuan*-Stück, bis zum *Ui* und den *Flüchtlingsgesprächen* zu erfahren.

Im April 1940 wirkte sich die Okkupation Dänemarks und Norwegens für alle bestürzend aus. Man flieht nach Finnland. Zwischen Brecht und Steffin muss es von Anfang an das Versprechen gegeben haben, zusammen nach Amerika zu gehen, einander nicht zurückzulassen. In ihren Briefen bis zu diesem Zeitpunkt geht sie wie selbstverständlich davon aus, obwohl sie nicht auf der Warteliste für USA-Immigranten eingetragen ist. Ihr selbst scheint nur das Geld dafür noch zu fehlen. Die Krankheit, ein großes Hindernis bei der Einreise, wird zurückgedrängt. Ihr Telegramm vom 16.4.1940, dem letzten Tag in Stockholm, deutet dagegen Ängste an: „needing desperately our american visas ...“ Verzweifelt! Dieses Telegramm hatte die Einladung Brechts durch Alvin Johnson von der New School for Social Research zur Folge. Dafür genügte ein Besuchervisum. Brecht

schrieb seinen später berühmt gewordenen Brief an Erwin Piscator vom 27.5.1940, in dem er die Bedeutung seiner Mitarbeiterin an seinen Stücken, ihre unersetzbaren Fähigkeiten als Sekretärin, ihre menschliche Beziehung hervorhob. Doch für eine Einladung an Steffin durch die New School reichte das nicht aus. Brecht besann sich wieder auf das am 14. März 1939 beantragte Quotavismus, für das Affidavits in den USA zu besorgen waren—und bemühte sich im Hintergrund über Gustav Regler um die Einladung seiner Familie nach Mexiko, einbezogen die „Nichte“ Margarete Steffin. Regler meldete sich am 20. August 1940 auf seiner Flucht von Frankreich nach Mexiko aus Easthampton (Long Island) bei Hanns Eisler: „Ich frage heute speziell wegen der Daten von Brecht, seiner Familie und Margarete Steffin. Er schreibt von Helsingfors, Wallhallagatan 9 A.2, dass er nach Mexiko will und dass Du die Daten hast. Schick sie sofort, ich glaube, dass wir die Visa haben können.“³⁷ Von Mexiko aus schreibt er einen zuversichtlichen Brief an Brecht.³⁸ Am 29.11.1940, einem der letzten Amtstage des Präsidenten Cárdenas, treffen die Visa ein—aber nicht für Margarete Steffin. „Grete hat hohes Fieber, da sie die letzten Wochen sehr abgenommen hat, große Sorge...und jetzt grassiert hier eine böse Influenza. Auch sind für uns die Visa von Mexiko gekommen, die sie nicht einschließen“³⁹ notiert Brecht im *Journal*.

Viele Ursachen können für die Streichung eines Namens in dem in seiner Asylpraxis sonst großzügigen Land verantwortlich sein, vor allem für die Unmöglichkeit, ihn nachträglich einsetzen zu lassen. In Mexiko gab es einen Visa-Stop vor der Präsidentschaftswahl, zu einer Zeit, in der die Öffentlichkeit noch durch den Mord an Trotzki (20.8.1940) erschüttert war. Hitlers Armee war im Juni in Paris eingezogen, was eine Massenflucht von internierten ehemaligen Spanienkämpfern nach Mexiko zur Folge hatte. Die Linke wurde durch den Hitler-Stalin-Pakt gespalten. Bürokratische Zwiekämpfe zwischen dem Innen- und dem Außenministerium, vielleicht nur überkorrekte Beamte zögerten die Arbeit der Komitees, hier der „Liga pro cultura Alemana,“ in deren Vorstand Regler tätig war, hinaus oder machten kleine Tricks zunichte.

Für Reglers Weigerung, die ersehnte Nachricht, welche auch immer, an Margarete Steffin zu schicken, gibt es einen eigenen Grund—den sich abzeichnenden Streit mit den früheren Parteigefährten, der ein Jahr später zu seinem offiziellen Bruch mit der KPD führen wird. Regler will—vergeblich, wie sich zeigen wird—in die USA zurück und weiß, dass auch seine Post kontrolliert wird.⁴⁰ Als Lou ihm Vorwürfe macht, Steffin über Wochen nicht geantwortet zu haben, schreibt er ihr am 8.2.41 zurück: „ich bekam Deinen Brief und brauche mich nicht zu entschuldigen wegen meines Schweigens.“⁴¹ Steffins Telegramm habe er zu José Bergamin in die Liga gebracht, auch Bodo Uhse sei anwesend gewesen. Heinrich Gutmann, der parteilose Vorsitzende, sei gerade „außer sich,“ weil er österreichischen Schutzbündlern in Stockholm das mexikanische Visum besorgt habe, denen jetzt die Durchreise durch die UdSSR verwehrt wird: „ein schlechter Moment, mit Brecht zu kommen.“⁴² Freunde, die über den Apparat der Ministerien gerade 90 Männern aus einem Lager helfen, könnten da nicht für „jemand

in Finnland“ bitten. „Ich kann das Brecht bei seinem Temperament nicht schreiben, und da ich weder mit Kisch noch mit Uhse aus tieferen Gründen einen Kontakt habe, so liegt die Sache brach und ist nicht einfach ein Gang und ein Abschicken des Telegramms.“⁴³

Zwei Monate haben Brechts während der schweren Krankheit von Margarete Steffin gewartet. Doch Anfang Februar 1941 reicht Helene Weigel die Pässe beim mexikanischen Konsul in Stockholm ein. Mit einem „Hellischen“ Trick, der leider nicht verfängt: Die Überbringerin Ninnan Santesson sollte, da für Steffin jetzt ein Visum für Haiti in Aussicht gestellt war, dem mexikanischen Konsul alle Pässe gleichzeitig vorlegen.⁴⁴ Vielleicht, da er doch gutwillig ist, dass er ihr statt des Transits den Visastempel aufs Papier drückt? So ist wahrscheinlich in Teil 2 der „Ode an einen hohen Würdenträger“ nicht nur der amerikanische, sondern auch der mexikanische Konsul gemeint: „Keine Angst, kleiner Mann hinter dem Pult! / Deine Oberen / Werden Dir schon den Stempel nicht übelnehmen.“⁴⁵

Brecht aber wollte gar nicht nach Mexiko in die Emigration, zumindest verlor sie ohne Margarete Steffin ihren Sinn. Er verdeckte diese Chance sogar bei anderen, um die Möglichkeit seiner Einreise in die USA nicht zu verspielen. Die Überprüfung Brechts bei den amerikanischen Behörden, sichtbar durch den amerikanischen Vizekonsul von Hellens in Helsinki, der immer neue Bedingungen stellte, zögerte die Bestätigung ein ganzes Jahr lang hinaus.

Die beiden Monate März und April 1941 wurden für Margarete Steffin vielleicht die schwersten. Das Arbeitspensum mit Brecht, mit Hella Wuolijoki, ist zu bewältigen. Die Visafrage ist für sie nicht gelöst, für die Brechts gibt es keine Reisemöglichkeiten.⁴⁶ Was die Krankheit angeht, wird Hella Wuolijoki später ihre schlimmsten Vermutungen bestätigt finden.⁴⁷ Es entsteht ein ungeheurer psychischer Druck in diesem Leben mit verschiedenen Horizonten, im Gefühl, die Freunde in Amerika könnten denken, es sei ihre Schuld, wenn die Gruppe nicht endlich ohne sie abfährt. Steffins Briefe an Lou Eisler sind oft pessimistischer als die gleichzeitig an Hellis Freundin Ninnan Santesson geschriebenen. Eine Nähe ergibt sich zu Steffins autobiographischen Skizzen „Ein Versuch der Aufzählung seiner Stücke zu Brechts Geburtstag 1941“ und „Ich bin ein Dreck“—in der Reflexion über den Tod, der sie um den Lohn der Arbeit, das Erlebnis der Aufführung der gemeinsam erarbeiteten Stücke bringen könnte, über das Morphium, das ihr vorübergehend Erleichterung verschafft, die Angst, in der Gruppe als das „dritte Rad“ am Wagen zu gelten. Es ist, letztendlich, eine Klassendiplomatie, die dem prominenten „Fellow Traveller“ Brecht und der „Salonkommunistin“ Ruth Berlau noch einmal die Hand reichen wird. „But for me no such luck!“ „Ich bin ein Dreck“ endet mit der bösen Anspielung auf den Schluss von Fontanes Roman „Irrungen, Wirrungen,“ wo ein Adliger, Botho, bei seiner neuen Frau Käthe wie aus großer Ferne an die frühere, nicht standesgemäße Liebe zurückdenkt. Die Steffin war ja wirklich eine kommunistische Arbeitertochter, für sie kam im Zweifelsfall die Sowjetunion in Frage, in der schon so viele Freunde Brechts verhaftet worden waren.

Schließlich klärt Hanns Eisler, Anfang Januar 1941 von einer Filmarbeit aus Mexiko-City zurückkommend, Brecht über die „heikle Visasituation“ auf und bittet ihn, sofort loszufahren: „die neue Regierung kann dort jeden Augenblick auf den Gedanken kommen, nicht ausgenutzte Visa zu canzeln. Du musst jetzt zuerst nach Mexico, von dort aus erst hierher. Lou hat in ihren vielen Briefen an die Grete erklärt warum, leider scheint keiner dieser Briefe angekommen zu sein... Ich habe mit Gustav [Regler] und Bodo [Uhse] und anderen über den Fall Grete gesprochen. Die Verzögerung liegt nicht an dem guten Willen, sondern an der neuen Regierung, die anderer Meinung ist als Stockholm und Grete nicht in das Familienvisum einschließen wollte. Das Visum jetzt für sie noch zu bekommen wird meiner Ansicht nach gelingen, kann aber sehr langwierig sein und wird sicher erst beschleunigt werden, wenn du dort bist.“⁴⁸

Die „kleine Armee“⁴⁹ von Freunden—Lion Feuchtwanger, Lou und Hanns Eisler, Elisabeth Hauptmann und die zahlreichen Geldspender und amerikanischen Bürgen –, die von Amerika aus für die Gruppe tätig wird, auch für Margarete Steffin, stimmt sich untereinander ab. Das mexikanische Visum für Grete sei immer noch „delayed,“ schreibt Elisabeth Hauptmann an Lou Eisler, aber Feuchtwanger sage, „wenn Brecht ‚delayed‘ hört, wird er warten.“⁵⁰ Schließlich gelingt es mit der Bürgerschaft von Luise Rainer und William Dieterle in Hollywood, ein Touristenvisum zu realisieren. Während Steffin mit dem Titel „Ich bin ein Dreck“ auf die Kälte des „Lesebuchs für Städtebewohner“⁵¹ abzielt, beweist ihr sein Autor in existentieller Not Solidarität. „So gäbe die Fürsorge für Margarete Steffin die einzig plausible Erklärung für ein bewußtes Zögern Brechts in der Schlußphase des Wartens,“ schreibt Hans Peter Neureuter.⁵² Ruth Berlau erinnert sich: „Er verschob die Abreise nach Amerika von einem Tag zum anderen und wartete auf dieses Visum.“⁵³ „Oh I am so afraid it will be to late already,“ schreibt Steffin, sie betont aber den gegenseitigen Beistand, den sie auch noch in Russland leisten wird, wenn sie, durch den Wechsel von Groß- in Kleinschreibung, aus dem Stücketitel ein Wortspiel macht: „ich werde versuchen, euch ‚den guten menschen von sezuan‘ zu schicken, aber wann der ankommen mag?“ (11.2.41)

Lou Eislers Briefe sind bisher nicht wieder aufgefunden worden. Es wird deutlich, dass Margarete Steffin nicht alle ihre Fragen beantworten konnte: „du musst doch eigentlich verstehen, warum ich dir sowenig schreibe und so wenig erzähle in meinen briefen, es ist mir wirklich nicht anders möglich. hoffen wir darauf, dass wir uns bald wiedersehen!“ An Andeutungen, worüber geschwiegen wurde, fehlt es indes nicht. Schwierige Nachrichten und ganze Briefe sind mit rotem Farbband signalisiert oder—für einen Muttersprachler problematisch—in englischer Sprache verfremdet, die sie sich autodidaktisch angeeignet hatte. „Ganz erstaunt bin ich übrigens über Gretes Englisch, sie schreibt alle letzten Briefe Englisch und ihr Englisch ist ganz erstaunlich gut, was natürlich ein Vorteil ist,“⁵⁴ meldet Elisabeth Hauptmann an Lou Eisler. Das betrifft auch den verschlüsselten Krisenbrief vom 20.4.1941, der darauf hindeutet, dass der Name Brechts im Frühjahr 1941 noch einmal in die Kampagne gegen Lion Feuchtwangers

Buch *Moskau 1937* einbezogen wurde.⁵⁵ Bei seiner Ankunft hatten sich die Wogen indessen wieder geglättet.

Hanns Eisler, von dem kein Wort oder Gruß an Margarete Steffin übermittelt wurde, der sich mit allem an Brecht wandte, hat die Geschichte dennoch emotional sehr bewegt. „Eine tapfere, hochbegabte Frau,“ beschrieb er sie Hans Bunge. „Ich bewundere sie sehr. Ich habe ihr sogar ein Musikstück gewidmet.“⁵⁶ Es hat wegen der Widmung oft Verwirrung über die Datierung dieses Werkes, der „Variationen für Klavier,“ gegeben. In Woodbury, wo er den Sommer 1941 verbrachte, hat Eisler, so sein Biograf Jürgen Schebera, nur den Schluss der zuvor in New York entstandenen Komposition verändert.⁵⁷ Die „*Marcia funebre*,“ der Trauermarsch im 1. Finale, ist vielleicht schon aus Entsetzen über den Überfall auf die Sowjetunion entstanden. Als Eisler im Juli die Todesnachricht Steffins erreichte, komponierte er den Beginn dieses Parts neu. Im 30. Takt, vor der „*Marcia funebre*,“—darauf zeigt im Autograph eine Linie—setzt die „Trauermusik für Grete“ ein, mit einer Fußnote: „Gestorben auf der Flucht an Tuberkulose.“⁵⁸

Im autorisierten Druck der Partitur wird die Jahreszahl 1940 angegeben.⁵⁹ Für die Interpretation ist es wichtig, dass Hanns Eisler das Werk zu Steffins Lebzeiten geschrieben hat. Im Thema wurde später ein Anklang an das Papageno-Motiv aus dem Quintetto von Mozarts Oper *Die Zauberflöte* entdeckt. Mit Papageno, der durch ein Schloss vor seinem Mund am Reden gehindert wird, reflektiere Eisler, so heißt es, die Lage vieler Exilanten, „als dem Bild des zum Schweigen Verurteiltseins.“⁶⁰ Man muss hier erweitern, dass Eisler auch die Antwort Taminos zitiert: „Ich kann nichts tun!“ / „Ich kann nichts tun, als Dich beklagen, weil ich zu schwach zu helfen bin!“⁶¹ Dieses Thema ist in allen 11 Variationen und in den Finalstücken zu hören, bis zum Choral, wütend, klagend, verhalten, dissonant, bevor es am Ende plötzlich abbricht.⁶² So muss Eisler ebenso wie Brecht an den Hilferufen der Steffin, auf deren Rücken sich alle Kämpfe und Widersprüche der Epoche abgeladen hatten, eine Niederlage in der deutschen Emigration begriffen haben, die sich einmal vorgenommen hatte, „Stimme ihres stumm gewordenen Volkes“⁶³ zu sein.

Zur Edition

Die Edition umfasst die Briefe von Margarete Steffin an Lou und Hanns Eisler aus dem Hanns-Eisler-Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Der größere Teil der Briefe ist allein an Lou Eisler gerichtet. Doch innerhalb der Briefe ist oft von „Ihr“ und von „Euch“ die Rede, und in die Grußformeln am Ende schließt Margarete Steffin Hanns Eisler fast immer mit ein. Es handelt sich um 28 Briefe und 4 Telegramme.

In der Regel sind es Typoskripte [Ty]. Nur die beiden während der Krankheitsphasen, Anfang Januar 1939 im Krankenhaus Kopenhagen und am 17.12.1940 während der schweren Grippe in Helsinki entstandenen Briefe sind in sehr kleiner Schrift mit schwarzer Tinte und mit der Hand [hs] geschrieben.

Die Basis ist bis auf eine Ausnahme das dünne, transparente Papier, das Steffin auch in der Brecht-Werkstatt benutzte, das vermutlich, wegen seiner wechselnden Formate, bis zum kleinsten Zettel, auch daher stammte—Abfälle aus der Klebe- und Schneidetechnik der verschiedenen Manuskriptfassungen des Schriftstellers.

Die Druckform der Briefe wurde, auch aus Platzgründen, normiert. Die Absätze wurden beibehalten. In allen Briefen aus Dänemark und Schweden, bis zum Frühjahr 1940, trennt Steffin Absätze durch eine Leerzeile, wie durch eine Atempause, mit Ausnahme des Briefes vom 2.3.1940, der eine geschlossene Geschichte von Helli, Elli und ihrem Kind erzählt.

Die in Finnland entstandenen Briefe sind dagegen in einem Block geschrieben. Hier ist die Ausnahme der verschlüsselte „Governor“-Brief vom 20.4.1941, der eine mögliche Abwehr von Brechts Emigration durch eine gegen ihn in deutschen Emigrantenkreisen in den USA aufgekommene negative Stimmung reflektiert.

Nicht lesbare Worte sind mit [x] gekennzeichnet, gestrichene nicht lesbare, d.h. von Steffin unleserlich gemachte Worte und Wortgruppen mit [x]. Bei Briefen oder Passagen, die mit rotem Farbband getippt wurden, wurde das vermerkt. Orthografische Eigenheiten, wechselnde Groß- und Kleinschreibung, sind beibehalten worden. Offensichtliche Tippfehler wurden stillschweigend korrigiert. Falsch wiedergegebene Namen werden im Kommentar wiederholt und der richtigen Schreibweise gegenübergestellt, weil die fehlerhafte Schreibweise auch eine Unkenntnis belegt, eine schwierige Haltung gegenüber einer Person dokumentiert oder ferne Orte, die von ihr vielleicht nicht mehr erreicht werden können, zu Phantasienamen macht.

Eine besondere Beachtung verdient der Umstand, dass Steffin einen Teil der in Finnland entstandenen Briefe in englischer Sprache verfasste. Das war seit Beginn des Krieges für deutsche Emigranten, die ihre Muttersprache in mit der öffentlichen Post und länderüberschreitend beförderten Briefen vermeiden wollten, kein Sonderfall. Es fällt allerdings auf, dass es sich bei Steffins englischen Briefen sämtlich um Krisenbriefe handelt. In den deutsch geschriebenen Briefen geht sie gefasst mit der Möglichkeit um, als einzige in Finnland zurückzubleiben, in den englischen gibt sie oft ihrer Ratlosigkeit Raum. Man muss die Wahrheit sicher in der Mitte suchen, zwischen neuer Hoffnung und einer nahezu vollständigen Hoffnungslosigkeit. Ihren ersten englischen Brief hat Steffin am 17.12.1940 auf dem Krankenbett geschrieben, in einer besonders hilflosen Situation, die ihr nicht erlaubte, ihn selbst auf die Post zu bringen. Ein weiterer Grund wird deshalb darin zu suchen sein, dass in der Gruppe nur Brecht, sein Sohn Stefan und sie selbst die englische Sprache verstanden, Helene Weigel und Ruth Berlau dagegen nicht. Aus dieser Sphäre hat auch Brecht im März 1941 einen englischen Brief an Hanns Eisler geschrieben.

Steffin hat sich diese Sprache autodidaktisch, mit Hilfe von Lektüren, Lexika und Grammatiken angeeignet. Hätte sie länger gelebt und

wäre ihr Exil in den USA gelungen, hätte sie, sprachbegabt wie sie war, das Englische fraglos am gesprochenen Idiom vervollkommen. Es wurde nicht versucht, diese Briefe in ein korrektes Englisch zu übertragen. Die Grenzen sind zudem fließend: Wörterbücher aus den dreißiger Jahren bieten heute historische Schreibweisen wie *to-morrow* / *to-day* / das getrennte *can not* noch als Regel an. Die immer wieder zum Vorschein kommende deutsche Syntax oder wörtlich übersetzte deutsche Redewendungen erschweren Engländern oder Amerikanern das Verständnis, der deutschsprachigen Briefpartnerin Lou Eisler gegenüber erfüllten sie ihren Sinn.

Margarete Steffin hat immer wieder bedauert, dass man sich nicht, einander gegenwärtig, in mündlicher Kommunikation, bereden konnte. Jetzt ermöglichte ihr die fremde Sprache, wieder Nuancen, Halbverständnis, Zweideutigkeiten zu vermitteln, was sonst Gesten und Mimik im Gespräch geleistet hätten. Eines dieser Beispiele ist: "And so glad that B began to talk about which things should be left and so *one*" (4.3.1941). Geht es noch darum, was Brecht als Gepäck zurücklassen würde, wird sarkastisch und schmerzhaft der Zwang gemeint, dass sie nicht mitfahren könnte? Der Leser ist aufgefordert, noch weitere Wortspiele und Botschaften zu entdecken.

Anmerkungen

- 1 Bertolt Brecht an Lou und Hanns Eisler, 25.6.1941. Hanns-Eisler-Archiv der Akademie der Künste, Berlin (im folgenden: HEA) 4247. Briefbogen der Johnson-Line.
- 2 4. Buch Moses, 10.
- 3 Bertolt Brecht, „Nach dem Tod meiner Mitarbeiterin M. S.,“ in: Bertolt Brecht, *Werke*, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin u. Weimar/ Frankfurt: Aufbau / Suhrkamp, 1988-2000; im folgenden BFA), Band 15, S. 45.
- 4 Bertolt Brecht, *Journal* (1. 8.1941) in BFA 27, S. 10.
- 5 Im Besonderen sei auf die erste Briefauswahl hingewiesen: Joseph Pischel, Hrsg., „... eine ganz kleine Armee, bemüht, Ihnen weiterzuhelfen. Exilerfahrungen in unveröffentlichten Briefen von Brecht, Feuchtwanger, Elisabeth Hauptmann und Margarete Steffin.“ In: *notate* 3. 7. Jg. (März 1984): S. 11-13.
- 6 Vgl. Jutta Philipps-Krug, „Sprachgestus: Ein Interview mit Jutta Brückner über ihren Steffin-Film ‚Lieben Sie Brecht?‘“ in: Marc Silberman u.a., Hrsg., *Fokus: Margarete Steffin. The Brecht-Yearbook 19* (Madison: International Brecht Society, 1994), S. 141-162.
- 7 Hartmut Reiber, *Grüß den Brecht. Das Leben der Margarete Steffin* (Berlin: Eulenspiegel, 2008), S. 318-347.
- 8 „Das Exil wird zur endgültigen Gewißheit.“ (Klaus Völker, *Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk* (München: Carl Hanser, 1971), S. 71.)
- 9 BFA 4, S.341.
- 10 Brecht an Henry Peter Matthiis, 11. 4. 1939. In: BFA 29, S. 137.
- 11 Vgl. Jürgen Schebera, *Hanns Eisler im USA-Exil 1938-1948* (Meisenheim am Glan: Anton Hain), 1978, S. 70ff. und ders., *Hanns Eisler: Eine Biografie in Texten, Bildern und Dokumenten* (Mainz: Schott, 1998; nachfolgend J. Schebera 1998).
- 12 Katze/Schwarze Katze: Eislers Kosenamen für Lou: „Auch ich hänge sehr an der viel zu schwarzen Katze, die doch mit allen Mucken ein Prachtexemplar ist“ (24.10.1958). (H. Eisler an Ernst Fischer und Louise Eisler-Fischer). In: Lou Eisler-Fischer, *Es war nicht immer Liebe. Texte und Briefe*, hrsg. von Maren Köster, Jürgen Schebera, Friederike Wißmann (Wien: Sonderzahl, 2006; im folgenden: LE), S. 13.
- 13 Margarete Steffin an Walter Benjamin, Mitte Februar 1934. In: Margarete Steffin, *Briefe an berühmte Männer. Walter Benjamin. Bertolt Brecht. Arnold Zweig*, hrsg. von Stefan Hauck (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1999), S. 111.
- 14 Ebenda. S. 112.
- 15 Friederike Wißmann, *Der schriftstellerische Nachlass von Louise Eisler-Fischer*, in LE, S. 27.
- 16 Brecht an Karl Korsch, Mitte/Ende Mai 1934, in: BFA 27, S. 418.
- 17 Brecht an Margarete Steffin, 15.10.1934. BFA, Bd. 28, S. 448.
- 18 Vgl. Brecht an Ernestine Evans, 17. Juni 1938, in: BFA 29, S. 75.
- 19 Brecht an Hanns Eisler, Ende Juni 1938. HEA 4259.
- 20 Vgl. Brecht an Erwin Piscator (September 1941): „Wie komme ich nach NY? Das Existenzminimum könnte dir Eisler (das heißt Lou) wohl sagen...“ (BFA 29, S. 214).
- 21 1955 heiratete Lou Eisler in Wien den Politiker und Publizisten Ernst Fischer (1899–1972).

- 22 Louise Eisler-Fischer, „Brecht und die Frauen.“ In: LE, S. 200.
- 23 Lou Eisler-Fischer an Hartmut Reiber, Wien, 14.4.1977. Typoskript, Durchschlag. Hanns-Eisler Archiv, Sammlung Louise Eisler-Fischer—im folgenden SLEF) 955. H. Reiber begleitete als Dramaturg am Berliner Theater der Freundschaft die Inszenierung des Theaterstücks von Margarete Steffin: „Wenn er einen Engel hätte“ (UA 1978).
- 24 Steffin an Benjamin, 9.4.1937, in: Margarete Steffin, *Briefe an berühmte Männer*, S. 235.
- 25 Louise Eisler (Jolesch), *Es war nicht immer Liebe* [Roman in 15 Kapiteln], Manuskript, SLEF. Auszüge aus Kapitel 14 und 15, in: LE, S. 90-105.
- 26 Louise Eisler-Fischer, „Mein Leben,“ in: LE, S. 34.
- 27 Rudolf Leonhard, „Gabriele D’Annunzio,“ in *Das Wort* Heft 8 (1938): S. 115.
- 28 Ernst Bloch/Hanns Eisler, „Avantgarde-Kunst und Volksfront,“ in Hanns Eisler, *Schriften I. Musik und Politik 1924-1948* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973), S. 397-403. Erstdruck in *Die Neue Weltbühne* (Prag/Zürich/Paris) 30 (Dez. 1937). / Dies., „Die Kunst zu erben (Schematisches und produktives Erbe),“ Ebenda. S. 406-411. Erstdruck in *Die Neue Weltbühne* 1 (1. Jan. 1938).
- 29 Bertolt Brecht an Hanns Eisler (Ende Juni 1938). HEA 4259.
- 30 Georg Lukács, „Es geht um den Realismus,“ in: *Das Wort* 6 (1938): S. 136.
- 31 Ebenda. Hervorhebung G.B.
- 32 Vgl. den Kommentar zur „Kleinen Berichtigung,“ in BFA 22.2., S. 1026ff. Brechts Idee, eine Serie von Porträts bedeutender deutscher Emigranten, so über Hanns Eisler, zu veröffentlichen, konnte die Redaktion wegen der Einstellung der Zeitschrift im März 1938 nicht mehr realisieren.
- 33 Hanns Eisler an die Reaktion der Zeitschrift *Das Wort*. Brief vom 20.8.1938. HEA 6404.
- 34 Hanns Eisler, „Antwort an Lukács,“ in: Hanns Eisler, *Schriften I*, S. 433-434, Erstdruck in *Die Neue Weltbühne* 51 (15. Dez. 1938).
- 35 Hans Peter Neureuter, *Brecht in Finnland. Studien zu Leben und Werk 1940-1941* (Frankfurt: Suhrkamp, 2007), S. 23.
- 36 Vgl. „Anna Seghers an F. C. Weiskopf. Briefe,“ in *Neue Deutsche Literatur* 11 (1985): S. 5-46.
- 37 Gustav Regler an Hanns Eisler, 20.8.1940. HEA 4162.
- 38 Im Tagebuch Reglers ist am 21.10.40 ein Brief an Brecht verzeichnet. Vgl. Gustav Regler, *Sohn aus Niemandsland. Tagebuch 1940—1943*, hrsg. von Gerhard Schmid-Henkel und Ralph Schock unter Mitarbeit von Gunter Scholdt (Frankfurt/Basel: Stroemfeld, 1994), S. 457.
- 39 Brecht, *Journal* (4.12.1940), BFA 26, S. 446.
- 40 Vgl. Alexander Stephan, *Im Visier des FBI. Deutsche Exilschriftsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste* (Berlin: Aufbau, 1998), S. 232. Gustav Regler berichtet am 15.3.41 in einem Brief an Lou Eisler nach einem Besuch auf dem amerikanischen Konsulat von seinem Eindruck, „eine völlig beschriebene Person“ zu sein. HEA 6162.
- 41 Gustav Regler an Lou Eisler, 8.2.41. HEA 4162.
- 42 Ebenda.
- 43 Gustav Regler an Lou Eisler, 8.2.41. HEA 4162. Gemeint sind die Schriftsteller Bodo Uhse und Egon Erwin Kisch, Emigranten in Mexiko.

- 44 Vgl. Grete Steffin / Helene Weigel an Ninnan Santesson. Undatiert [Anfang Februar 1941]. Steffin schreibt darin, die Pässe seien mit diesem „dicken Brief“ mitgeschickt worden. Das Datum lässt sich aus der Bemerkung Steffins an Lou Eisler vom 11.2.41 schließen, Brechts hätten jetzt „ihre pässe nach stockholm an das mex. konsulat geschickt.“ Hier ist zum ersten mal von einem Visum nach Haiti die Rede.
- 45 Bertolt Brecht, „Ode an einen hohen Würdenträger,“ in BFA 15 (*Gedichte* 5), S. 47.
- 46 Nach Neureuter hat es doch noch eine Chance, ein letztes Schiff von Petsamo aus, gegeben.
- 47 „Alles, was ich von Euch gehört habe, ist, dass die Grethe [!] starb in Moskau—also war es doch zu spät!“ - Hella Wuolijoki an Helene Weigel und Bertolt Brecht. Helsinki, 27.12.1946, in dies., *Und ich war nicht Gefangene. Memoiren und Skizzen* (Rostock: Hinstorff, 1987), S. 283.
- 48 Hanns Eisler an Bertolt Brecht, 7.2.1941. HEA 4211. - Steffin schreibt im Frühjahr 1941 an Ninnan Santesson: „Und Eislers schreiben mir sehr pessimistische Briefe über meine Chance, nach Mexiko zu kommen, scheint's wäre es leichter gewesen, wenn wir meine Sache ein paar Wochen früher angefangen hätten, bevor die neue Regierung kam.“ BBA Z 19/237.
- 49 „Lieber Brecht, wir sind hier eine ganze kleine Armee, bemüht, Ihnen wirklich weiterzuhelfen...“ Lion Feuchtwanger an Bertolt Brecht, 13.1.1941, in: Lion Feuchtwanger, *Briefwechsel mit Freunden 1933-1958*. Bd. 1, hrsg. von Harold von Hofe und Sigrid Washburn (Berlin und Weimar: Aufbau, 1991), S. 50.
- 50 Elisabeth Hauptmann an Lou Eisler, Mitte Februar 1941. HEA 4242/4.
- 51 Es ist eine Umkehrung des 5. Gedichts in: Lesebuch für Städtebewohner: „Ich bin ein Dreck. / Von mir kann ich nichts verlangen...“ In BFA 11. *Gedichte* 1, S. 160.
- 52 Neureuter, *Brecht in Finnland*, S. 306.
- 53 Ruth Berlau, *Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Bunge (Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1985), S. 132.
- 54 Elisabeth Hauptmann an Lou Eisler, 8.2.41. HEA 4242/3.
- 55 Elisabeth Hauptmann deutet im Brief an Lou Eisler vom 20.3.1941 diesen Zusammenhang an. HEA 4242/7.
- 56 Hanns Eisler, *Fragen Sie mehr über Brecht. Gespräche mit Hans Bunge* (München: Rogner & Bernhard, 1976), S. 110.
- 57 J. Schebera 1998, S. 179.
- 58 Hanns Eisler, *Variationen für Klavier*, Autograph, HEA 10.
- 59 Hanns Eisler, *Variationen für Klavier* (1940) (Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1959). Hans Bunge schließt aus der Gedenkpassage auf das Jahr 1941 (Gespräche, S. 345).
- 60 Manfred Grabs, „Über Berührungspunkte zwischen der Vokal- und Instrumentalmusik Hanns Eislers,“ in ders., Hrsg., *Hanns Eisler heute* (Berlin: Akademie der Künste der DDR, 1974), S. 116.
- 61 Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*. Text von Emanuel Schikaneder, in W. A. Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 9 (München: 1991), S. 90-91.
- 62 Ich danke Peter Knopp für ein anregendes Gespräch über diese Komposition.
- 63 Heinrich Mann, „Die Aufgaben der Emigration,“ in ders., *Verteidigung der Kultur, Antifaschistische Streitschriften und Essays* (Hamburg: Claassen, 1960), S. 16. Erstdruck in *Die Neue Weltbühne*, Heft 50 (1933).

**Image not
available**

due to copyright
restrictions

Margarete Steffin:

Briefe an Lou und Hanns Eisler (1938 – 1941)

1 [Ty]

[Svendborg] 17.VIII.1938

mein liebes louchen, jetzt haben ich also die 3 kapitel durchgelesen. auch brecht hat etwas davon gelesen, weil ich ihm erzählt hatte davon und er gern etwas aussuchen wollte für das WORT. aber er meint, dass es nicht anginge, wenn man ohne Deine einwilligung eine novelle herauschnitt, auch weiss ich nicht, ob nicht doch die scene mit der verhaftung (wegen falschsingens) mit hineinsollte. so schicke ich Dir die 3 kapitel zurück, teilweise mit strichen versehen (am rand), wo ich mir nicht klar bin.

im ganzen meine ich wirklich, es ist sehr amüsant und spannend erzählt. vor allem „realistisch“. aber etwas weiss ich nicht ganz genau: wirkt es nur nach diesen kapiteln so, oder hört der realismus auf, wo die heldin geschildert wird? Du verstehst, diese kleinen bössigkeiten, mit der ja vor allem die schwächen aller vorkommenden geschildert werden, sind grossartig. und die heldin wirkt etwas zu gut und gescheidt, meine ich. ich erinnere mich, dass ich etwas ähnliches schon mal sagte und dass wir darüber auch sprachen. (das war, es wird Dich ja interessieren, übrigens auch das einzige, was br. beanstandete, ohne dass ich vorher mit ihm davon gesprochen hatte.)

die scene in dem gasthaus wirkt nicht natürlich! schon aus dem einfachen grunde, weil sich nie ein mensch an einem bild festhalten würde! kannst Du da nicht etwas ändern?

dass die sprache merkbar wienerisch ist, finde ich gut (manchmal sind da ein paar sachen geändert (warum?)), das macht es lebhafter. bloss natürlich dürfen die berühmten fehler des wiener dialekts, über die sich kraus immer lustig machte, nicht vorkommen. da hab ich auch was angestrichen, ist ja selten.

die schilderung des besuchs bei d'annunzio finde ich ja auch nach wie vor sehr schön u. am besten für abdruck im WORT. aber ist nicht der anfang geändert? jedenfalls wäre für eine novelle, die nur über den besuch beim herrn dichter handelt, der anfang hübscher, den ich gelesen oder von dir gehört habe. (vielleicht kommt die stelle auch wo anders vor): sie will durchaus dahin. bekommt eine einladung. sitzt stolz in der hotelhall, das auto erwartend. alles dreht natürlich die köpfe. und später erfährt sie dann, dass in eben diesem auto der dichter immer nach huren fischen lässt.

was ich zuerst schrieb (der realismus in der schilderung darf nicht aufhören, wenn die heldin beschrieben wird) scheint mir aber das

wichtigste. ich möchte natürlich lieber darüber sprechen, weil man es ja nie so schreiben kann. aber Du wirst verstehen, was ich meine. dass sie sich eine frau sich vieles einbildet, oder dass sie so schildert, besonders schön, besonders geschickt, usw.usw. muss sein, weil das dazu gehört. aber an den geschehnissen muss man doch ab und zu merken, wo die schwächen sitzen. natürlich wird sie sich über sich nicht so äussern, aber Du musst herausfinden, wie Du solche züge dem leser trotzdem zeigen kannst.

im übrigen halte ich auch immer für gut, wenn „praktische sachen“ in so einem buch stehen (wie z.b. in dem DREIGROSCHENROMAN die 1½ seiten über möglichkeiten und unmöglichkeiten der abtreibung oder die schöne stelle über „wie man ein ei ist“), Du verstehst, was ich meine, also z. b. Deine wunderbaren salate oder kaffee oder tee ritenzmässig [?] in einer solchen scene?? (das ist natürlich nur eine kleinigkeit.)

br. würde, wie er mir sagte, ganz gern das ganze lesen, also das muss doch mehr sagen, als was ich immer darüber schreiben könnte?!

wie könnte so eine novelle oder „reportage“ über den besuch beim dichter heissen? die kapitelüberschrift ist zu gross dafür, glaube ich. (also nicht fürs kapitel, sondern für einen abdruck!)

18.VIII.1938

der steff fragt, ob es Dir möglich ist, ihm folgende 2 sachen zu besorgen: ein exemplar der zeitschrift „fortune“, die, wie brecht sagt, von macleash (oder wie der sich schreibt, wie schreibt er sich?) herausgibt. und dann hefte von Munitions Industry, herausgegeben von United States Government Printing Office Washington (sollen gratis sein)

kannst Du das machen oder jemanden bitten, das zu machen? wenigstens schreib doch ein paar zeilen darüber, die ich steff dann zeigen kann, ja? er lässt übrigens Euch beide (mit ernstem gesicht bestellt, weil der junge mann würde hat) herzlich grüssen.

benjamin ist noch hier, ich denke er bleibt bis mitte september. allerdings hat jetzt ein scheusslich windiges herbstwetter eingesetzt, das ihn vielleicht doch früher wegtreibt.

ruth wird sicher bis theaterbeginn (1.sept.) bleiben, denke ich mir.

sonst sind keine leute dagewesen diesen sommer. d.h. ab und zu freunde von brechts, auf wenige tage, die ich nicht kenne und auch nie sah.

aber jetzt eine wunderschöne nachricht, über die Du dich auch etwas freuen wirst, denke ich mir: ICH HABE EINE EIGENE WOHNUNG!!! und rate wo????

Du wirst lachen: bei schlächtermeister christensen, in dem haus, wo ein gewisses Ehepaar 1937 wohnte, aber über Euch!! die frau jörgensen zieht und ich nehme ihre wohnung! was sagst Du dazu? ist das nicht

sehr schön? und unten zieht ein junges Ehepaar ein, die Frau wird bei mir aufräumen, heizen und Morgenkaffee machen. Ich bin so froh darüber, dass ich gar nicht weiss, was ich sagen soll. Hier war es wirklich scheusslich. (ich habe das Zimmer neben dem, wo Erwin es nicht aushielt, wo Busch arbeitete, kennst du es?) das Schlimmste war, dass alle Autos (und es waren viele hier) immer vor meinem Zimmer drehen und mir den Gasgestank ins Zimmer puffen, der lange Zeit drinnen bleibt.

Brecht hat Erwin übrigens auf einige Tage eingeladen, er wird so in 2–3 Wochen kommen.

Meine Wohnung kann ich leider erst am 20. Oktober (das ist hier der Ziehtag) beziehen. Dann ist die Adresse dir ja sehr bekannt, nicht wahr? Ich bin wirklich froh darüber, dort hinzukommen. Möchte heute von nichts anderem reden. Es hat sich eben entschieden.

Wir haben gestern mit grosser Freude Roosevelts Rede auszugsweise gehört. Natürlich kann man nicht beurteilen, wie sie dort aufgenommen wird, aber hier hat sie sehr stark gewirkt.

Heute habe ich wieder geheizt bei mir. Im Juli noch, im August schon wieder. Lächerlich, dabei war es ein schönes Jahr, viel mehr Sonne als gewöhnlich.

Du musst Dir in Deinem Roman noch über die Rechtschreibung einig werden, z.B. „Du“ oder „du“, „Ihr“, „Euch“ oder „ihr“, „euch“. Wie man's macht ist wurscht, nur einheitlich.

Vielleicht kannst du dann mit dem Hanns zusammen was herausuchen, was eine geschlossene Sache für das Wort abgibt?

Schreib mir bald. Hier hast du ein Bild von meinem Herrn Neffen und mir, er sieht natürlich in Wirklichkeit viel netter aus, das weiss man ja, aber auch so ganz nett. Auf dem einen Spielchen mit ihm ein idiotisches Spiel, das ich erfunden habe, damit ich mich mit ihm beschäftigen konnte, ohne mich allzu sehr anzustrengen. Daher die grosse Pose. Schau auf dem anderen seine Negerärmchen gegen die Meinen! und schick mir auch Fotos???

auch Brecht bittet sehr darum.

lebewohl, louchen, seid beide herzlich umarmt von Euren [sic]
grete

2 [Ty]

[Svendborg, nach dem 20.10.1938]

liebes louchen, leider scheint es so gut wie ausgeschlossen zu sein, der lotta zu einem visum nach hier zu verhelfen. ich lege Dir heute einen brief von breitscheid bei. gleichen bescheid bekam ich von einem anwalt, zu dem ich juul geschickt habe. es tut mir wirklich leid, aber ich weiss nicht, was ich machen soll.

hier gibt es sonst nichts neues. oder doch: brecht hat vor zehn tagen ganz plötzlich ein stück über GALILEI angefangen, und von 14 szenen sind heute schon 9 fertig. es ist wirklich ein schönes stück geworden. wenn eine abschrift da ist, schicke ich sie Euch natürlich.

brecht würde sich sehr freuen, wenn die hauptmann eine rohübersetzung machen könnte für die gedichte u. diese auch überwachen, doch scheint ihm die vorgeschlagene verteilung nicht richtig. da es sich um gedichte handelt, soll natürlich der übersetzer 50 prozent haben, sodass dem autor nur 50 bleiben, aber natürlich muss der übersetzer dann auch eine evtl. nötige hilfe zahlen. brecht würde vorschlagen, dass, da es sich um hauptmann handelt, er 45% bekommt, rukeyser 30 und hauptmann 25. vielleicht sprichst du mit rukeyser und schreib[st] brecht, ob das in ordnung geht. für prosa-übersetzungen würde brecht aber einen andern verteilungsschlüssel vorschlagen müssen. aber rukeyser macht wohl auch nur lyrik?? brecht will auch noch an rukeyser direkt schreiben, aber es wird doch immer von einem tag auf den andern verschoben.

nun zu Deinem roman: es fällt mir etwas schwer, zu schreiben darüber. mir hat das 15. kapitel viel besser gefallen als 16 und 17! an sich fürchte ich, dass es etwas lang wird, meinst Du nicht? ich habe das 17. kapitel auch brecht gegeben (obwohl er es erst nicht lesen wollte, weil es kein so schöner durchschlag war), und wir sprachen darüber. er sagt, wenn es Dir recht wäre und eine hilfe, würde er gern eine seite darüber an Dich schreiben. ich finde natürlich, dass er es auf alle fälle tun soll, denn ich weiss ja, dass Du nichts übelnimmst. und er hat ja immer ganz gute ideen und praktische vorschläge, wenn er kritisiert. aber ich schreibe doch auf alle fälle vorweg.

den titel „es war nicht immer liebe“ findet br. nach wie vor besser als den namen.

was das 17. kapitel angeht, hat er was schönes gesagt: wie wenn Du das mit dem nicht-singen-können (bei der freilassung) nicht vorwegnimmst sondern z.b. den netten herrn das mädchen bitten lässt, sie möge ihm und den anwesenden „oh tannenbaum“ vorsingen, sodass dann erst ihre unfähigkeit zum singen herauskommt und vor den andern bewiesen wird, sie wollte nicht die hymne verhöhnen? an sich meint br., ist dies kapitel nicht so schlagkräftig, da ~~wohl in jedem lande~~ eigentlich nichts bewiesen wird, wenn sie das lied so singt und dann freigelassen wird. (vielleicht könnte das in london oder anderswo auch passieren?)

weisst Du, was ich meine? es fehlen so ein paar „pikante“ sachen. warum nicht einen neuen „casanova“ draus machen? dünnes, elegantes buch. ein paar praktische winke oder wirklich amüsant erzählte anstössigkeiten. das würde bestimmt interessieren. – und br. meint, es sollte ein buch über die „dummheit“ der männer sein, und auf welche weise sie ausgenutzt werden kann. ihm ist die frau auch zu edel. (auch hier, dass sie der andern so viel zukommen lässt.) aber das habe ich ja schon öfter gesagt und geschrieben. – für das WORT findet br. nach wie vor das dannunzio-kapitel am besten geeignet. vielleicht kannst Du es bald fertigmachen, damit es für sich stehen kann und schicken?

mach es nicht zu lang. dem kapitel mit dem käsehändler, der so lange hingehalten wird, fehlt noch ein „gag“, irgendwas lustiges – hast Du vergessen, wie Du im anfang der karriere beschreibst, was das kostet? warum nicht später auch summen nennen? der herr verdient so und so viel oder hat so und so viel, also muss er mit so viel heraus. summen nennen? – und dann z.b. zeigen, dass sie geld damit verdient, dass sie ein „handelsabkommen“ nicht hält, nicht das liefert, wofür sie bezahlt wird – und nicht mehr bezahlt wird, wenn sie liefert.

es ist sehr schwer, über solche sachen zu schreiben. man müsste darüber sprechen.

br. meint noch: man will über das „handwerk“ was wissen und es [sic] darf auf keinen fall zuviel über ihre psychischen zustände zu lesen bekommen.

hast Du je „das tagebuch einer verlorenen“ gelesen? ich habe es vollkommen vergessen, aber ich erinnere mich, dass es einen ungeheuren erfolg hatte, dass es (trotzdem es das erste bekannte buch dieses genres war) doch gar nicht zu breit wurde. das ist sicher wichtig, glaube ich. denn sonst ist nicht genug spannung da, vergiss das nicht!

heisst die „getrud“ doch „gertrud“? entschuldige, da fing ich an zu verbessern, aber dann hiess es immer „getrud“ und später doch gertrud, so liess ich es.

dann noch etwas: so schön solidarität der frauen ist, sollte sie nur einmal, wo sie vielleicht eine rolle spielt und einen effekt hat, vorkommen, aber nicht einfach die lebensregel der „damen“ sein. richtiger ist doch wohl, dass es vor allem konkurrenzkampf gibt?? vielleicht ist sie überhaupt auch im dannunzio-kapitel z.B. zu wenig konkurrentin und man bekommt daher den „edlen“ eindruck.

in 17. wird zu oft von „räubern“ gesprochen, man glaubt die angst nicht. lieber einmal die vermutung aussprechen und dann packend. das 15. ist darum schön, weil eine ganze menge darin passiert, was kurz erzählt wird.

ich bin nicht so richtig zufrieden mit diesem brief, nachdem ich ihn eben durchlas. aber ich hoffe, Du verstehst mich. Du weisst ja, dass ich Dir gern helfen würde damit, und nun sehe ich doch, dass ich es nur so wenig kann. bitte schreibe mir, was Du zu meinem heutigen brief meinst, ja? und es würde mich auch interessieren, zu hören, was hanns dazu sagt.

oft bin ich unten in der wohnung und dann denke ich immer an Euch und erzähle auch von Euch. es ist merkwürdig, wie stark die erinnerungen werden da unten. – meine wohnung ist wunderschön, und leicht zu heizen. ich habe hannsens schaukelstuhl für 6,50 kronen von christensens gekauft, darin schaukle ich mich, wenn ich radio höre, und denke auch dabei an Euch. mir geht es jetzt gerade sehr gut, und ich bin eigentlich sogar glücklich, wie ich ganz erstaunt immer wieder feststelle. ich hätte mir nicht träumen lassen, dass dies angenehme wohnen soviel ausmacht. die zimmer sind besonders schön. schade, dass Ihr es nicht sehen könnt.

louchen, ich hoffe sehr, Du schreibst mir gleich auf diesen brief. ich warte darauf. – und ich verspreche Dir, br. öfter zu mahnen, Dir die eine seite zu schreiben, ich denke mir, das würde Dich interessieren.

was macht Ihr sonst? wie ist es mit dem aufenthalt dort?? was macht hannsens arbeit? schreib bald und ausführlich. Du schreibst so schöne briefe. (das soll nicht so ein lob sein, wie damals, wo Du sagtest, ich könnte so geschickt die blätter zusammenlegen, erinnerst Du dich? und wo ich, indem ich das vormachte, halt immer noch mal blätter zusammenlegte!)

vergiss nicht, „sensatiönchen“ in den roman zu mischen. und schick mehr, wenn es Dir nicht langweilig ist, dass ich dann so relativ wenig darauf schreibe: und wo bleibt wirklich das positive nur gesagt!! herr kästner. – hörst Du von gerda? ich seit langem nicht. helli ist sehr unglücklich wegen ihrem vater. hört nichts.

allerherzlichste grüsse Euch beiden Eure grete

3 [Ty]

[Svendborg, den 20.11.1938]

liebstes louchen, heute, am 20.11., habe ich von Dir einen brief und eine karte bekommen, wegen des visums für eines der skandinavischen länder. in ein paar stunden kommt brecht, dann werde ich besprechen mit ihm, was man alles machen kann. er wird dann gleich einen brief an euch schreiben, den ich hier beilege.

es wäre wirklich besonders scheusslich, wenn Ihr wegmüsstet. vorgestern noch sprachen wir darüber, dass durch diese neue verordnung (wenn sie stimmt) roosevelts, dass 15000 jüdischen flüchtlingen, deren einjähriges besuchvisum jetzt abläuft, die aufenthaltserlaubnis vorläufig auf 6 monate verlängert werden soll, wir hofften, Ihr fallt darunter. nun war das ja, als Du deinen Brief schriebst, noch nicht bekannt, aber vielleicht hilft es wirklich? trotzdem werden wir natürlich alle nur möglichen schritte in die wege leiten. schreibe uns aber sofort, wenn Ihr eine bessere lösung habt!

vergiss nicht, dass man dann sofort den leuten, die man angegangen ist, schreiben muss, damit sie nicht verstimmt werden über nutzlose arbeit und bei einem dringenden fall mal keine lust mehr haben. das versteht Ihr ja.

wieland schrieb, wie ich wohl schon mitteilte, dass er herausen und johnny noch drinnen ist.

es ist klar, dass wir alles machen werden, was irgend geht, aber Du weisst ja selber, wie abseits man sitzt, und wie schwer es von Svendborg ist, direkt an leute heranzukommen. wir kennen kaum alle komm., jetzt noch sozialisten! nach wie vor lehnt „sozialdemokraten“ ab, sachen von brecht zu drucken. nach wie vor ist hier die zusammenarbeit viel schwerer. aber vielleicht über mortensen (musikerverband) oder nordahl grieg? und selbstverständlich branting.

was ist mit lotta?

was den gedichtband angeht, so hat brecht schon vorige woche ein letztes exemplar (handexemplar) an hauptmann geschickt. ich habe ihr geschrieben, sie möchte das exemplar, was sie hatte, sofort an Dich zurückschicken. ich hoffe, Du hast es inzwischen bekommen. – ob der band deutsch gedruckt wird, ist sehr fraglich. leider konnte uns wieland nicht einmal mehr einfache fahnenabzüge vor seiner abreise schicken, und die druckerei antwortet nicht mehr. das ist sehr schade, man hätte doch wenigstens den satz verwenden und primitive abzüge machen lassen können, ich hätte das hier einbinden lassen.

sehr warte ich auf einen brief von Dir wegen meiner bemerkungen zu den letzten drei kapiteln, die Du geschickt hattest. ich hoffe, Du wirst weitere schicken? mich interessiert es wirklich, und Du weisst, ich würde es nicht nur so sagen.

der GALILEI wird anfang nächster woche fertig werden. ich schicke Euch ein exemplar, so wie ich habe. und irgendwann kommt nun auch der erste CAESAR-band. das tragische ist, dass ich so viel zu tun habe und nicht zum abschreiben komme.

immer noch sitzen wir auch am nexö, der bald fertig werden soll.

der russische schriftstellerverband hat an brecht (sehr gute) russische kritiken über FURCHT UND ELEND und russische vorabdrucke geschickt, ohne dass er davon gewusst hatte. das ist sehr erfreulich. (sie haben auch etwas gezahlt dafür.) es scheint drüben grossen beifall zu haben. wenn ich bloss noch einen gedichtband hätte, dann würde ich ihn ihnen auch schicken, vielleicht würden sie ihn drucken. das wäre doch so gut. es ist ein solcher jammer, dass gerade dieser band nicht erscheint.

kann hanns dem br. nicht etwas über die letzten gedichte schreiben? das würde ihn sehr interessieren.

habt Ihr inzwischen vom WORT nachricht? br. hat nochmals an erpenbeck und bredel geschrieben, selber aber keine antwort bekommen.

so ein laden dort ist sicher eine prima idee (wenn Du jetzt nach der neuen lage überhaupt noch daran denkst), aber ich frage mich, ob Du svendborg

und seine läden vergessen hast? kannst Du Dir vorstellen, man könne hier irgendwas kaufen?? aber darüber brauche ich Dir eigentlich ja nicht zu schreiben, dass Du ja alles hier sehr genau kennst.

übrigens muss ich immer wieder sagen, dass meine neue wohnung alles geld wert ist. ich bin so froh hier und fühle mich so wohl, wie seit ewigkeiten nicht.

die drei kapitel wirst Du inzwischen bekommen haben. schick mehr, ja? es wird langsam kalt hier. zum glück lässt sich meine wohnung sehr leicht heizen. fast alle blätter sind jetzt von den bäumen. gestern machten br. und ich (wieso plötzlich, weiss ich selber nicht) einen spaziergang durch den wald, wo wir uns mal verlaufen haben, erinnerst Du Dich noch, ich brachte eine blaue nase und schönes herbstlaub mit heim, das letzte. manchmal wird schach gespielt. und manchmal ist kino. manchmal kommen auch briefe. aus amerika von lou.

viele herzliche grüsse Dir und hanns

Eure grete

4 [Ty; 1. Zeile: rotes Farbband]

[Svendborg, den 1. 1. 1939]

erster brief im neuen jahr:

mein liebes louchen, es ist eine solche schande, dass ich Dir noch nicht früher geschrieben habe. ich kann mich nicht mal damit ausreden, dass ein brief „verloren ging“, obwohl hier jetzt ein zug mit post abgebrannt ist und verschiedene briefe durch schneeeunfälle verloren gingen. es war viel zu tun. und erst hatte steff die masern, dann war ich beim ohrenarzt in kopenhagen (leider ist das gehör abwechselnd mal gut, mal schlecht, mehr schlecht, ich bin so verzweifelt gewesen, dass ich nicht schreiben konnte), dann bekam die barbara die masern, jetzt ist der brecht furchtbar erkältet und so geht es immer weiter.

wir hatten ein stilles weihnachten, ganz ohne gäste, ich war bei brechts und gestern, neujahr, war ich mit brecht und helli bei karin michaelis, es waren nur wenige leute da.

vor allem jetzt aber vielen dank für die geschenke! es war wirklich sehr lieb von Dir, daran zu denken, und die sachen kamen genau am weihnachtsabend an! wie Du das ausrechnen konntest, ist mir schleierhaft. ich habe das bild gleich im arbeitszimmer neben dem schreibtisch aufgehängt, und helli freut sich sehr über die tasche, hat sie gleich in

gebrauch genommen (will selber schreiben), auch die kinder. und brecht lässt sehr grüssen und danken. er wartet übrigens jetzt auf antwort auf 2 briefe, die er hanns schrieb.

inzwischen kam von meyer der aufsatz über hanns an, brecht schickt ihn an das WORT weiter. es gibt einigen stunk wegen der entgegnung von hanns und besonders nachdem sie in der WELTBÜHNE stand, muss dazu ja noch was gesagt werden. wie weit das „intern“ abgemacht wird, weiss ich nicht, aber der briefwechsel ist nicht sonnig.

habt ihr den GALILEI bekommen? und was sagt Ihr dazu? habt Ihr mit kortner gesprochen? (er hat übrigens noch nicht an brecht geschrieben, schade, wird wohl nichts aus der sache werden, von der Du schriebst?) ries[s] schreibt aus paris, dass ihm die dänen kein visum geben wollen, was ja mehr als idiotisch ist. aber sie sind wirklich jetzt so streng, dass es lächerlich wird.

leider ist frl. christensen, die mir die wohnung heizte und aufräumte, krank geworden, und ich muss nun alles allein machen, da ich niemanden hier draussen finden kann, das ist doch eine ziemlich[e] anstrengung, ich habe es nie geglaubt, dass das so viel zu tun gibt. aber was soll man machen? die wohnung ist so schön, dass ich nicht wieder nach stella maris umziehen mag.

wir stecken tief im schnee. ich fuhr in der nacht vom 23. zum 24. dez. von kop. nach svendborg, mit 5 stunden verspätung kam ich an, musste überall stehen und frieren, und bekam hier dann nicht mal ein auto. es war unbeschreiblich. viele landstrassen sind versperrt. aber es ist nicht kalt draussen, der schnee ist wunderbar fest und die luft herrlich rein, es ist direkt eine freude zu gehen. und ich gehe doch wirklich ungern!

mit bedauern las ich von Euren schneestürmen, dachte an Dich, lou, wie Du den kleinen weg bis zur badeanstalt nur ungern gingst. es ist so lange, dass wir uns nicht gesehen haben. wann wird man sich wiedersehen?

was macht der roman??

was macht lotta? ich höre übrigens plötzlich, dass es hannsens onkel armand besonders schlecht gehen soll, er soll schwer krank eingesperrt sein und nur rauskommen, wenn er ein visum bekommt nach irgendwohin. e. schreibt, man muss es ihm unbedingt besorgen. ich schreibe auch Eurem kleinen, von hier kann man ja wie gesagt nichts machen. könnt Ihr Euch darum kümmern? oder habt Ihr schon früher davon gehört?

gibt es dort keinen menschen, louchen, der den BAAL hat? brecht möchte ihn nur zum abschreiben ausleihen. kätthe sagte, sie glaubt nicht, dass e. ihn noch hat, wenn ja, ob er ihn abschreiben lassen soll. aber brecht kann das nicht zahlen, wenn es ein büro macht, das ist ja viel zu teuer, ich muss es schon selber abschreiben können. leider sind auch keine noten gekommen, es ging einfach nicht.

das wäre alles, was ich für heute zu berichten wüsste. – leider hat diese

prinz löwenstein-gesellschaft das stipendium für brecht nicht verlängert, leider auch den roman abgelehnt, da nur fertige angenommen werden können. kann man nix machen.

jetzt werde ich mir eine wärmflasche machen und ins bett krauchen. bitte, liebste lou, schreib bald wieder einmal!

herzlichste grüsse Dir und dem hanns

von eurer alten grete

[hs.]1.1.39

5 [Ty; rotes Farbband]

[Lidingö, im Herbst 1939]

liebste lou, ich muss diesen brief mit rot schreiben, so leid es mir tut, denn mit schwarz würdest Du gar nichts lesen können, ich hab so ein schlechtes farbband und hab keine lust (und kein geld), mir ein neues zu kaufen. – danke für Deinen letzten brief. inzwischen wirst Du auch die bestätigung der übersetzungen des mannes, der bei Euch wohnt, und dessen namen ich noch nicht behalten kann, bekommen haben. ich kann br. leider nicht dazu bringen, mehr als das, was ich schon schrieb, über die übersetzung zu sagen. auch möchte er ihm nicht rechte für übersetzung geben, vor er nicht weiss, was alles von auden übersetzt wird, das wirst Du verstehen. und ebenso wenig hat er grad lust (er steckt ja in dem stück) andere sachen herauszusuchen. fragmente, sagt er, würde er einem ihm fremden natürlich nie schicken. und ich darf nichts schicken, ohne dass br. es will. vielleicht aber kann er 2-3 novellen übersetzen? (ich denke an MANTEL DES NOLANERS und SOKRATES IM KRIEG), schreib doch deswegen.

ich schrieb nochmals die adresse meines wirts, er hat das mit der neuen visitenkarte überhören wollen, warum weiss ich nicht.

redakteur karl august Hagberg / Lidingö (schweden) Tulevägen 11
ja, das geld aus hollywood geht ein und ist natürlich eine grosse hilfe, hoffentlich ist die form angenehm. – mit diesem reyer, der übersetzen will, ist es auch komisch: erst schrieb gerda, wir könnten bestimmt keinen besseren mann finden, und jetzt am schluss schimpft sie sehr über ihn (nennt aber keine gründe) und meint, er will alles verhunzen usw.. [x] was hast Du dazu gesagt, dass sie plötzlich geheiratet hat und nach java ist? ich war sehr erstaunt. – ruth hat ihre wohnung in kopenhagen und einen teil der möbel hier, da sie doch im sommer hier ist, und auch das jahr öfter ferien hat. aber hier hatte sie letztes mal nur ein zimmer gemietet. ich

denke mir, sie wird zur P.E.N.klub tagung im september wiederkommen, wenigstens sagte sie das bekannten von mir in kopenhagen, sie fuhr vorige woche sehr traurig von hier ab. Du verstehst, sie hat sich sicher nun ganz auf dies leben eingestellt, da ist es auch nicht leicht für sie. – wir haben noch schönes wetter. ich sitze im garten. aber braun werde ich nicht. geschwommen bin ich dies jahr ein einziges mal, da wir ja so weit zum wasser haben (über 7 kilometer) und der bus zu teuer ist. – mit der nexö-übersetzung ist es so: die russen zahlen auch valuta, und sie zahlen mir für die letzten beiden bände mehr als bermann-fischer (der jetzt ganz bestimmt drucken möchte) für alle 4 zahlen kann. nur hab ich die arbeit der ersten 2 dann ganz umsonst gehabt. das sagte ich nexö auch, als er zurückkam aus moskau. er will nun noch einmal versuchen, die russen zu bewegen, auch für die ersten beiden bände meine übersetzung zu nehmen. das wäre schön. natürlich würde ich viel mehr chancen als übersetzer haben hier in skandinavien, wenn bermann-fischer [sic] die bände druckt, aber nexö scheint in moskau viel zu verdienen, er war auch immer sehr anständig zu mir, da kann ich schwer was sagen. ich habe viel zu tun jetzt, das ist gut. und lass uns hoffen, dass ich auch viel verdienen werde. – aber dass es mit eurer rückkehr nach new york nicht rascher geht, ist wirklich scheusslich. br. sagt so oft, er kann sich hanns in mexiko nicht vorstellen. – ich hörte, dass elli e. sehr krank sein soll (irgendeine kehlkopfsache), was weiss ich nicht genau, aber sprechen sei ihr verboten, vielleicht meldet sie sich deswegen nicht mehr bei mir, vielleicht aber hab ich ihr auch nicht gefallen.

die fotografin hat die versprochenen abzüge immer noch nicht gebracht, schade, ich möchte sie Euch bald schicken. aber eines von mir ist vielleicht nicht mal dabei, sie hat von den andere[n] viele, viele gemacht, von mir nur eines, was ihr nicht recht gefällt. mir aber ganz gut, vielleicht kann ich es ihr doch entreissen. – und von Euch fotos? bitte, schick mir doch!

br. ist mitten in dem stück. ausserdem will er den GALILEI leider wieder mal umarbeiten, das ist scheusslich, mir gefällt er sehr gut. ich bin für einige kürzungen, aber nicht für andere szenen (er will den schluss von 1, 2, 3, 4 und 5 wegnehmen und dafür 2 neue szenen. was meint hanns dazu? hat hanns ihm länger über GALILEI geschrieben?)

hast Du schon die rechte für das letzte buch von steinbeck? und wie geht es mit der übersetzung?

was machst Du sonst? arbeitet Ihr viel? mein leben scheint jetzt mehr der arbeit gewidmet zu sein, was auf die dauer auch fad wird. ich weiss schon, was ich möchte! aber das geht nie. und in diesem sinne herzliche grüsse

Dir und dem hanns von eurer alten grete

6 [Ty]

[Lidingö, den 16.10.1939]

liebstes louchen, heute, am 16. oktober bekam ich Deinen ersten brief aus new york, den Du mit dem Clipper geschickt hast. briefe gehen ja so schrecklich lange über london, man soll am besten ein schiff aussuchen, das von skandinavien nach new york (oder also umgekehrt) geht, denn von london bis hier brauchts immer 10-12 tage. ich schicke diesen brief mit steff zur post, damit er ihn dem raschesten schiff mitschicken kann. – erst mal gratuliere ich zur wiederkehr nach new york. ich war schon erstaunt, so lange nichts von Dir zu hören. und dann gratuliere ich noch mehr, dass hanns zu dem odets-stück die musik machen kann. das wird ihm doch sicher gutes geld einbringen? auch brecht freut sich für hanns darüber. schreib doch ausführlich, wie es geht undsw., ja?

hier ist eine merkwürdige stimmung, schlimmer bei den deutschen als bei den schweden, das ist klar, es geht uns mehr an die nieren. aber ich kann wirklich nichts dazu schreiben. immer wenn man einen brief geschrieben hat, ihn am nächsten morgen aber durchliest, erschrickt man, denn inzwischen hat man wieder zeitungen gelesen oder radio gehört und alles ist wieder anders. es sieht momentan ja immer noch so aus, als ob die westmächte hitler weghaben wollen. aber wird es so bleiben? – ich kann mich schon mündlich so schwer ausdrücken, aber schriftlich wird es zu schief. ich kann nicht mehr dazu schreiben, besonders nicht, wenn man sich vorstellt, was alles passiert sein kann, ehe Ihr den brief in die hände bekommt.

hoffentlich hören wir nun wieder öfter von einander ? das wäre schön. und irgendwie ist das auch näher jetzt, nicht?

brecht hat eben ein neues stück eingeschoben, weil ihn die letzten ereignisse zu nervös machten, als dass er am sezuanstück weiter arbeiten konnten [sic]. es ist für eine schauspielerin hier geschrieben, die mit brechts befreundet, in schweden sehr bekannt ist, es hat den dreissigjährigen krieg als hintergrund, ist aber, wie Du Dir denken kannst, in nichts ein „historisches stück“. es zeigt eine frau, die am krieg verdienen will und dafür zahlen muss. es heisst wahrscheinlich „mutter courage und ihre kinder“. brecht hat sich 14 tage dafür gegeben, er scheint es zu schaffen.

gedichte hat er keine neuen mehr geschrieben. sonst hätte ich sie Dir geschickt. und wenn er dies stück fertig hat, wird er nach einer kleinen pause am sezuan-stück weitermachen.

ich selber übersetze weiter meinen nexö und scherfig. ersteren habe ich ja (alle 4 bände), wie ich Dir schrieb, an „meschdunarodnaja kniga“ verkauft, leider aber ist ihr valutafond für dies jahr erschöpft, sodass ich erst 1940 (wann?) honorar bekommen kann. schade.

den kindern geht es gut. helli sieht miserabel aus, wie in ihren schlechtesten zeiten, sehr dünn. sie kränkt sich sehr. das leben ist ja auch nicht, was es sein sollte. mich kotzt es an.

bermann-fischer hat mir viele komplimente gemacht über die nexö-übersetzung. sie taten mir wohl. aber mehr war es auch nicht. ich habe so ein kleines zimmer, wo ich kaum gäste einladen kann. und zudem liegen alle zimmer in diesem haus auf die bibliothek zu, ein grosser raum, und die leute schlafen alle mit offenen türen, sie hören einen genau kommen, gehen, sprechen und das ist nicht lustig. alle diese holzhäuser sind sehr hellhörig.

wir sind rationalisiert. ich z.b. kriege kein waschpulver, was eine katastrophe ist, denn da ich bei helli schulden habe, wasche ich meine sachen selber. man kriegt nun nur da waschpulver, wo man eingetragen ist als fester kunde und ich hab mein bisschen ja immer mal da, mal dort gekauft, mich kennt kein geschäft. und helli bekommt so wenig, dass sie mir nichts abgeben kann davon. – übrigens schrieb ich Dir wohl noch nicht, dass helli jetzt die regelung vorgenommen hat, dass ich bei ihnen esse (ausser frühstück alles) und dann jeden monat 110 kronen bekomme. das ist für einen emigranten ein grosser verdienst und für brecht eine schlimme ausgabe, aber trotzdem: wie ich mein amerikabillet davon zusammen sparen soll, weiss ich noch nicht. das zimmer ist auch zu teuer, und fahrgeld ebenfalls.

ja, wenn Du ein stipendium kriegen kannst: ich bin immer dafür, sprachen so zu können, dass man lehrzeugnis kriegt. und Du kannst doch sehr viele, willst Du das nicht? alles andere braucht sicher viele jahre?? es würde mich sehr freuen, wenn das ginge für Dich, schreib mir unbedingt darüber.

aus moskau hört man gar nichts mehr. auch nicht von der I.L. vielleicht gibt es sie nicht mehr, weiss der teufel.

ich lege einen brief von steff bei. wir haben so eine stillschweigende übereinkunft, dass ich „die adresse schreibe“, d.h. dann auf deutsch, dass ich das porto zahle.

hodann sieht man oft. ein paar freunde, die ich aus berlin her kenne, treffe ich. dann ist es eigentlich schon schluss. Ihr seht sehr sicher viele leute. auch wieland? was wird er machen??

ich bekam nachricht aus pennsylvania, dass das manuskript des CAESAR, das der hanns haben sollte, dort liegt. jetzt werde ich Eure neue adresse hinschreiben, hoffentlich kriegt Ihr es dann wirklich einmal. schreib evtl. auf einer karte Eure adresse an:

Herr W. Auerbach / New Second Street / Etkins Park / Philadelphia P.A.

das ist der mann von der fotografin rosenberg (London damals) erinnerst Du Dich

was meint Ihr denn, wie sich unsere zukunft gestalten wird?

gesundheitlich geht es mir ganz gut. mein gehör hat sich wieder sehr verbessert. wenn es auch nicht ganz normal ist, so macht mir die sache kaum einen unterschied aus. was im zimmer gesprochen wird, verstehe ich gut und auch, wenn man leis spricht. nur auf weiteren abstand hör ich nicht so gut, das hat seine vorzüge.

schreib bald wieder, Du treulos gewesene.

Dich und hanns umarmt Eure grete

hört ihr von hedi oder sonstwem???

[hs.:] brecht lässt Euch beide herzlich grüssen!

7 [hs]

[Bispebjerg-Hospital Kopenhagen, Anfang Januar 1940]

Liebes Louchen, Dein Clipper-brief vom 20.11. ging am 23.12. in lidingö ein! u. Du kannst mir glauben, ich habe so furchtbar wenig geld, ich habe schon schulden gemacht bei Helli, ich weiss nicht, es hört sich so doof an, aber Clipper-briefe sind einfach zu teuer für mich. ich schreibe heute einen, damit Du meinen guten willen siehst u. weil ich seit 27. november nicht geschrieben habe. an dem tage kam ich nämlich hier in kopenhagen ins krankenhaus u. wurde am 18.12. wegen blinddarm operiert, am 24. holte ich mir eine schlimme influenza u. heute darf ich am nachmittag zum 1. male aufstehen, d. h. 5 minuten in einen stuhl neben bett. aber dann geht es rasch, bis man entlassen wird. nächste woche werde ich wieder in stockholm sein, schreibe an die alte adresse, es geht nichts verloren, alles wird nachgeschickt, ich glaube, dass ich alle briefe von Dir bekommen habe. – ich habe so sehr viel abgenommen durch die operation, wiege nur noch 102 Pfd., das ist sehr wenig für mich, aber ich werde versuchen, wieder nachzuholen – wir alle haben es unverändert. elli e. hat, wie ich Dir schrieb, eine scheussliche halsgeschichte. sie hat wohl 150 im monat, aber die wohnung kostet viel, ein zimmer hat sie vermietet. – ab u. zu schreibt auch anna s. aus p.[aris], dass es ihr schlecht geht, sonst schreibt niemand. – den Caesar-roman hatte br. erst an korsch geschickt, der das exemplar dann hanns geben sollte, der ~~reiste über pls~~ [Paris?] traf irgendwie Ferlach[?] u. gab es ihm, weil er Eure adresse verloren hatte u. nicht auftreiben konnte. – was hört Ihr von wieland? ist es ja sehr schade, dass b's sachen nicht herauskommen. – es freut mich sehr, dass es für Dich und hanns möglichkeiten für arbeit u. verdienen gibt.—wieso müsst Ihr schon wieder weg aus N.Y.? ich dachte, jetzt könntet Ihr dort bleiben?—Ich bin so müde,

das schreiben strengt mich im bett (u. mit der hand!) sehr an, ich kann auf nichts mehr kommen. hoffentlich geht dann dieser brief nicht so lange wie Deiner an mich. – weihnachten u. neujahr hier im krankenhaus waren ziemlich scheusslich, aber das scheusslichste ist, dass ich mit niemandem über all die ereignisse sprechen kann. – vor der operation war ich übrigens bei lungen- u. ohrenärzten, habe fabelhaften bescheid bekommen. den ohren ist auf keine weise anzumerken, dass sie je krank waren, u. lunge verkapselt. ich war sehr glücklich darüber. bloss jetzt bin ich so dünn.

Dir und Hanns viele, viele Grüsse von Eurer alten grete

8 [Ty]

[Lidingö, den 19.2.1940]

mein liebes louchen,

zu Deinem geburtstag sende ich Dir meine herzlichsten grüsse und glückwünsche.

ich bin seit ein paar tagen wieder in stockholm. es geht mir so weit ganz gut, d.h. ich fühle mich wohl. aber ich bin so sehr dünn, habe eine miserable blutsenkung und nicht mal 70% rote blutkörperchen. dabei geht es mir, wie die ärzte auch sagen, was ohren und lunge betrifft, ganz ausgezeichnet, besser als je in den letzten 7 jahren. vielleicht nur die nachwirkungen der operation (die aber auch ganz glatt ging, nur holte ich mir im anschluss eine grippe).

und allen andern hier gehts auch gut. die kinder laufen skie. ich dürfte, aber ich kann mir weder die skier noch die nötige ausstattung kaufen. das ist etwas schad. aber vielleicht soll man auf seine alten tage auch besser nicht damit anfangen.

über elli (die ich nur im sommer sah, seitdem meldete sie sich nie mehr, obwohl ich sie noch anrief) weiss ich wenig. aber helli wird Dir ausführlicher in den nächsten tagen schreiben. es geht allen sehr schlecht hier und ihr ging es wirklich immer noch relativ am besten. aber jetzt soll es ja sehr schlecht sein mit ihr. ich werde mich erkundigen. das kind unterzubringen, wird gar nicht leicht sein. (und wird sie damit einverstanden sein? die viggbyholm-schule ist zu teuer, und nix mit freiplätzen, deswegen musste ja auch steff weg, er wollte doch eigentlich hin. aber über das alles, bis ich was weiss.

hier ist es furchtbar kalt, gestern 29 grad, meine nase ist ein roter zinken. aber die kälte wäre nicht so schlimm (sie ist trocken), wenn man nur genug koks hätte, und den hat man leider nicht. ein zimmer wird vom kamin aus geheizt, wobei bekanntlich die vorderseite brennt und die rückseite kalt ist.

helli gibt in einer schauspielausstellung unterricht: shakespeare-übungen. das macht ihr spass. aber alles andere (radio, vorlesungen in schulen, usw.), was so gut wie sicher war, hat sich zerschlagen. leider. auch für br. ist die lage nicht so gut wie es im sommer sich anliess. man rechnete ziemlich bestimmt damit, dass 2 seiner stücke (GALILEI und COURAGE) gespielt werden würden.

Deinen brief mit dem dollar bekam ich hier. danke. ich schicke Dir heute diesen brief mit dem clipper und gleichzeitig einen gewöhnlichen. schau nach und schreib mir, wie gross der unterschied ist.

und was macht Ihr? wie lange werdet Ihr noch dort bleiben? wohin? es ist wirklich scheusslich. hier wird es auch immer unerfreulicher. ganz zu schweigen von all den diskussionen, bei denen Du nicht vergessen darfst, wie nah man sitzt. aber darüber zu schreiben geht aus den verschiedensten gründen wirklich nicht.

das war ein so schwarzes jahr für mich, ich hoffe, es wird nicht schlimmer werden. ich habe so oft lust, einzupacken und wegzufahren. wenn ich aber nur wieder kräftiger werde, dann geht das ganze schon. geld sollte man haben, wenn ich 2000 kronen hätte, ging ich in die schweiz in ein sanatorium. ich denke mir, in 4-5 monaten wäre ich ganz gesund. das glaub ich jetzt wirklich.

lasst es Euch gut gehen. schreib, was Ihr macht. auch von der arbeit und so! [hs.:] u. lass Dir trotz der schlechten zeiten viel schenken.

allerherzlichst deine gr.

[hs.:]19.II.40

9 [Ty , Torso]

[Lidingö] 2.3.40

liebe lou, lieber hanns, jetzt überstürzen sich ja meine briefe förmlich, nicht wahr, aber diesmal ist es kein so angenehmer anlass. ich glaube, ich muss Euch ganz genau schreiben, wie das mit elli und dem kind ging.

es rief jemand bei helli an, dass sie sehr krank sei, gar nicht aufstehen könne und niemanden habe, der ihr helfen könne. jemand (einer der beiden untermieter) sei bis 4 uhr nachmittags zuhaus, aber am abend kriege sie nichts zu essen und kind käme nicht in bett usw. helli organisierte sofort, dass noch am selben tag jemand hinging und am nächsten wer anders. am nächsten war ich schon am nachmittag dort. elli lag. das kind war seit 3 tagen zuhaus, elli hatte es nicht mehr in dem kinderhotel lassen können, wo es drei wochen war. sie konnte mir nicht

viel sagen, weil sie nicht wollte, dass das kind es hörte, das dabei sass. bald kam die bekannte hellis mit essen und wurde empfangen mit „Sie hätten kein essen bringen müssen, ich hatte heut eine frau, 3 stunden lang, die hat gekocht.“ wenn es nichts anderes war, war es blöd, der frau, die zuhaus alles selber macht und extra krankenkost bringt, sowas als erstes zu sagen. „morgen hab ich Auch eine frau.“ na, das ermuntert nicht zu viel hilfe, und das schlimme war, dass helli ja all den leuten, von denen sie hilfe wollte, weitergesagt hatte, was elli ihr gesagt hatte. dann hat man bei einer schwedischen ärztin angerufen, die herausbringen sollte, was ihr fehlt. elli sollte zur untersuchung gehen (da die ärzte, die sie bis dahin behandelt hatten, sagten, sie könnte das sehr gut), nach tagen hat sie es jetzt noch nicht gemacht. – ich aber hatte ihr zu bestellen, dass helli das kind nehmen würde bis elli gesund ist (man rechnete nach ihrer angabe mit 4 wochen) und zwar gleich, obwohl noch eine woche bis zu den ferien war, da das kind ja keine pflege hatte und ausserdem stark erkältet war und also wegen husten und schnupfen sowieso nicht in die schule konnte. am nächsten tag kam das kind zu helli und fühlte sich dort sehr wohl. als einen tag später ein freund ihre sachen brachte, bekam die kleine etwas heimweh für diesen tag, aber vom nächsten tage an ging es glänzend. und plötzlich ruft aus heiterm himmel elli am donnerstag an, sie muss das kind auf 2 tag nachhause haben, freitag und samstag soll es noch in die schule gehen, es war erkältet, wie gesagt, es ist ein weiter weg, und ausserdem hatte es sich grad eingelebt und es war nichts von ellis prophezeiung eingetroffen, dass es nicht essen und nachts schreien könnte vor heimweh. sie liess das kind holen, obwohl ihr helli sagte, dann könnte sie es nicht wieder „unterstellen“, wenn es ihr passte. hat sich nicht mal bedankt. war auch nicht zum arzt, liess nur sagen, sie habe keine beschwerden mehr. – Ihr werdet verstehen, wenn die hilfe, die ihr zu erteilen ist, nur darin bestehen kann, dass man geld verschafft, ist es unmöglich. man hat ihr eine leichte stelle in einem haus angeboten, wo sie mit dem kind sein konnte, die hat sie abgelehnt, mit der begründung, das kind dürfe sie nicht als dienstmädchen sehen. wie weit irgendwer verpflichtet ist, für g's frau und kind mit bargeld zu sorgen, weiss ich nicht, sie redet es sich ein, aber wir alle müssen schliesslich arbeiten, ich hab gewiss die angenehmste und hab daher vielleicht leicht reden. aber z.b. helli hat das ganze haus und die kinder, und auch nur eine zugehfrau für ein paar stunden. viele bekannte müssen im haushalt arbeiten (also bei fremden) und wären froh, wenn sie erlaubnis zur fabrikarbeit bekämen (was sehr schwer ist), elli hat sie sogar, hat aber bisher hier noch nicht gearbeitet. die leute, die zu ihr kamen, waren alle unangenehm berührt, das ist ja nicht leicht, man muss ja an die denken, für die man auch weiterhin mal hilfe braucht. b. ist furchtbar zornig geworden und will nun elli auf keinen fall und in gar keiner beziehung mehr helfen, weil er meint, sie verdient es nicht. es sind auch alles so dumme kleine lügereien, die peinlich sind, es ist nicht leicht, ein bild zu geben von solcher entfernung aus, aber vielleicht kennt Ihr sie auch? jedenfalls kriegt das kind noch immer jeden monat 50 kronen, auch weiterhin, und hat elli 2 untermieter, sodass die miete nicht allzu schlimm ist (natürlich ist sie hoch, stockholm

hat so irrinnige mieten, aber es [ist] neubauwohnung). wenn sie arbeit annimmt, wird sie durchkommen können. nicht glänzend, aber wer kommt schon glänzend durch. das kind ist sehr gut gehalten, sie scheint es wirklich sehr zu lieben und es [Schluss fehlt]

10 [Telegramm an Eisler, 49 West 74. Street New York. Stockholm, den 16. 4.1940:]

Needing desperately our american visas stop cable loefstigen 1 lidingoe 1 love Juul Steffin

11 [Ty]

Linnankoskigatan 20, A 2 hos Brecht, Helsingfors, 27.4.1940

liebstes louchen, als es ganz scheusslich aussah, fuhren wir hierher. ich telegrafierte dir noch ein paar tage vorher, ~~den brief~~ ~~wirs~~ das telegramm wirst Du noch bekommen haben? antwort bekamen wir nicht. nun also helsingfors. hoffentlich nicht auf so lange. ich kämpfe mit mir, ob es dafür steht, dass ich Dir heute noch einmal telegrafiere, ob Ihr uns allen (also der familie brecht und mir) affidavits verschaffen könnt? brechts würden dann vielleicht nicht warten, bis sie auf der quote an der reihe sind, sondern auf besuchsvisum nach dort kommen. wenn irgendmöglich, schreib doch sofort darüber! ich selber stehe noch gar nicht auf der quote. es geht ja nach meinem geburtsort, und da meine ich, hat man sowieso nicht so viel chance. einiges geld habe ich hier, das ich nachweisen kann, aber es wäre besser, wenn man auch dort nachweisen könnte. und wie gesagt, leute. bitte, wollt ihr das machen für uns? die reise wäre, in der nächsten zeit wenigstens, erschwinglich: es geht ein frachtschiff von petzamor [sic] nach dort, das passagiere mitnimmt. soll pro platz 109 dollar kosten. das ginge leichter als die weltreise, die es sonst sein würde!

hier haben brechts eine 4-zimmerwohnung, ich hab davon ein zimmer. es soll nur bis zum 1. juni sein, in diesem monat will brecht alles soweit haben, dass er entweder nach amerika fahren oder hier aufs land fahren kann, er hat eine einladung auf ein gut für sich und familie.

die leute hier sind sehr nett, und das leben ist billiger als in stockholm. auch die mieten. brecht ist sehr berühmt: die dreigroschenoper wurde (zum zweiten male) im letzten winter finnisch und schwedisch gespielt und sie ist, wie die verschiedensten leute erzählen, so lang man zurückdenken kann der grösste theatererfolg.

die american writer leage[sic] telegrafierte (an bernheim/stockholm),

und aus dem telegramm ging hervor, dass sie u.a. auch brecht und mir helfen wollten. da mein name auch dabei war, nahm ich an, hanns würde von der sache wissen? habt ihr da eine ahnung, was es ist? was gemacht wird? denn weiter haben wir dann nichts gehört. es wäre schön, näheres zu erfahren. hodann bekam dann nachricht, dass man für uns um mexikanische visen gebeten hat. weisst du, wer das gemacht hat usw? bitte, wenn du kannst, schreib doch bald darüber.

es ist hier noch alles durcheinander, wir sind gestern in die wohnung (neubau, unmöbliert) gezogen und helli hat sich von verschiedenen leuten möbel und stühle geliehen, nur steff hat noch kein bett, sonst hat man, was man braucht. die andern sachen sind nun alle in stockholm geblieben und hier für einen monat zu kaufen, lohnt sich ja wirklich nicht.

wie geht es euch? ich habe sehr lange nichts mehr von dir gehört. zum geburtstag kam das telegramm, das mich freute (sonst schrieb ich ja übrigens schon) und ein brief, der aus 3en bestand. sonst nichts. hoffentlich hören wir bald von euch. natürlich erfährst du, wenn sich die adresse ändert.

eine neuigkeit: ich bin jetzt in separation, aber erst seit januar. hab aber dafür keinerlei beleg. braucht man sowas? (wenn alles den normalen weg geht, würde ich august 1941 geschieden sein.)

ich schreibe diesen brief wieder einmal in eile. ich hoffe so sehr, bald von euch zu hören.

dir und hanns die herzlichsten grüsse Eure grete

wir waren so froh über die letzten nachrichten, die du uns schicktest. das hörte sich zum ersten male etwas rosiger an. hoffentlich bleibt es so.

12 [Ty]

Linnankoskigatan 20, A 2 hos Brecht, Helsingfors, 30.4.40

(für telegramme: Juul, Walhallagatan 9 A. 2 / Helsingfors)

liebeste lou, schon wieder schreibe ich dir heute. wir waren bei dem amerikanischen konsul hier, der ungeheuer unfreundlich, unhöflich, ungebildet und was weiss ich noch alles war. (der minister hingegen war besonders freundlich, zuvorkommend und was du willst. aber visen erledigt halt der konsul!) unter anderm sagte er uns folgendes: brechts müssen, wenn sie auf quota einwandern wollen, noch ca. 2-3 jahre warten, ich (die ich noch nicht eingetragen war) muss ca. 10 jahre warten, wenn man aber auf besuchsvisum hinein will, muss man erstens: eine

behördliche bestätigung vorweisen, dass man einen festen wohnort (eine wohnung) hat, zweitens dass man nach der zeit, für die man das visum beantragt, wieder in ein europäisches Land hineinkann. da nun brechts auch dort, wo sie einen ständigen wohnsitz haben, das visum natürlich immer nur für 3 monate bekommen, scheint es so gut wie ausgeschlossen, diese bestätigung (die eine sagen wir 9 monatliche oder einjährige aufenthaltsurlaubnis verlangen würde) zu bekommen. kann man von dort aus irgendetwas machen, dass die sache erleichtert wird? dann bekam brecht hier auf dem konsulat eine kopie des telegramms, das die school for social research an das stockholmer konsulat schickte. br. lässt sehr danken dafür, er bittet hanns nur noch, zu veranlassen, dass die einladung gleich schriftlich wiederholt wird, weil sie sonst nicht gilt, wie der hiesige konsul sagte. – ausserdem muss man geld nachweisen. für brechts ist das ja leicht. er hat übrigens von seiner tante, die zu beginn des sommers in new york starb, eine kleine summe geerbt, die noch dort liegt, vielleicht hilft das alles. sie haben ja auch hier etwas. aber ich? siehst du einen weg für mich? bitte schreib mir doch das gleich. du kannst dir denken, jetzt wo alles so nahe rückt, wird es einem bange, dass es vielleicht nicht klappen könnte, obwohl es ja bisher immer geklappt hat. – hier sind die leute sehr nett. ich weiss nicht, ob ich dir schrieb, dass die „dreigroschenoper“ seit vielen, vielen jahren der grösste erfolg des hiesigen theaters war (genaue kopie der berliner aufführung) und das hilft sehr. auch von dem neuen stück sind die leute begeistert. vielleicht, wenn das theater erst mal wieder richtig in schwung kommt, wird es doch etwas zum herbst. – in oslo sollte grad das stück angenommen werden! schweiz will es im herbst spielen. – noch eine bitte: kannst du so freundlich sein und einmal zu karin michaelis gehen und dir beiliegenden zettel unterschreiben lassen? es handelt sich um eine schuldverschreibung, die brecht anlässlich der pariser premiere unterschrieb, und die er gern annulliert hätte. sie ist nun eine schlechte briefschreiberin, aber bei ihrem alter (was man ihr natürlich nicht sagen kann) wäre es doch dringend notwendig, dass man das in ordnung brächte. du tätest brecht einen grossen gefallen damit. – natürlich denkt man auch jetzt noch darüber nach, ob es gut wäre, zu warten, bis man einwandern kann, aber was kann nicht alles in 2 jahren geschehen! meint ihr, sie sollen (wir sollen) auf besuchsvisum mal hinkommen oder lieber nicht? bitte schreib doch bald und ausführlich, ja? ich denke, ich telegrafiere dir heute die neue adresse.

wie geht es euch sonst? es ist schlimm, so lange nichts voneinander zu hören. hoffentlich gehen die briefe wieder rascher. – ruth geht es gut, sie spielt. wird aber, denke ich, auch bald herkommen? jedenfalls auch nach drüben. hat geld von ihrem geschiedenen mann bekommen. – sonst höre ich nichts von freunden. sie sollen zurückgeschickt worden sein aus kop. nach d., hast du das auch gehört? man bringt nichts in erfahrung über sie. schreib mir bald, vor allem, die obigen fragen und wie es euch beiden geht. ich würde mich so schrecklich freuen, euch bald wiedersehen zu können. es wäre zu schön.

Dir und hanns herzlichste grüsse (von der ganzen familie br.),

vor allem von eurer grete

[hs.:] es geht von hier ein schiff, das kostet ca. 118 dollar pro person, das kann man ja zahlen, so wäre nur noch die visumfrage, könnt ihr da helfen?

13 [Telegramm an Eisler, 49 West 74 Street New York. Helsinki, den 2.5.1940:]

Konsul demands affirmation lectureship by letter
are applying for visitorvisa our new address walhallagatan 9 helsingfors
thanks love = grete

14 [Telegramm an Eisler, 49 West 74 Street New York. Helsinki, den 4.5.1940:]

Would you advice brecht touristvisa could I get affirmation as assistant or things are difficult for me = love grete

**15 [Ty; Straßennamen: rotes Farbband; „c/o brecht“ rot unterstrichen]
[Helsinki] 13.5.40**

liebstes louchen, ich fange mit der genauen adresse an, die lautet:
c/o brecht, linnankoskigatan 20 A. 2, Helsingfors. es ist ein eckhaus mit
2 strassennamen, die erste ist die Linnankoski[gatan]. für telegramme (da
„linnankoskigatan“ zu lang ist) Walhallagatan 9, Helsingfors

ich schrieb dir schon, dass brechts eine 4zimmerwohnung hier haben,
wovon ich ein zimmer bekam, da es nicht möglich ist, ein extrazimmer zu
nehmen, mieten sind sehr hoch. und nun will ich dir nochmals schreiben,
wie die dinge gehen oder sagen wir krauchen.

es kam an bernheim in stockholm von der american writer league
ein telegramm, dass sich einige leute (darunter auch br. und ich) um
durchreisevisen bemühen sollten. das haben wir sofort getan und die

durchreisevisen sind sicher in dem moment, wo man das einreisevisum hat. dann bekam brecht ein befristetes aufenthaltsvisum für sich, seine familie (und auch für mich) für finnland, was heutzutage ziemlich schwer ist. wir fuhren gleich hierher, um das weitere hier abzuwarten. ob nun zwischen stockholm und new york telegrafische oder schriftliche verständigung erfolgte, wissen wir nicht. – auf dem hiesigen konsulat wurde br., als er zufällig dorthin kam, das duplikat von dort mit dem lehtrauftrag gegeben (duplikat des telegrammes). und wie ich dir gleich telegraphierte, braucht er jetzt noch die schriftliche bestätigung, ohne die es nicht geht. die behördliche bestätigung, dass er hier einen festen wohnsitz hat und nach hier zurückkann, scheint er, wie die sache jetzt aussieht, bekommen zu können, wenn auch nicht ganz leicht. aber er hörte noch, dass man evtl. dort, wenn man mit dem visitorvisum kommt, eine kaution hinterlegen muss? darüber konnte (wollte?) der konsul nichts genaueres sagen. kannst du in erfahrung bringen, wieviel das ist? muss das auch für kinder sein? das aufzubringen, wäre von hier aus kaum möglich. könntet ihr da helfen? bitte schreib doch darüber gleich! – etwas in sorge ist brecht, wie es mit mir gehen soll. der konsul sagte, dass man auch schriftliche bestätigung vorlegen müsste, dass brecht mich dort brauchen würde. und ich bräuchte natürlich auch die kaution (ist das identisch mit „affidavit“?), was soll ich machen? [x] – wie seht ihr übrigens die chancen eines einreisevisums nach mexico an? (wohin br. nicht gern will!) es wäre so gut und lieb von dir, wenn du mir bald ausführlich auf all das schreibst. du kannst dir denken, wie man hier sitzt. vorläufig haben brechts noch das geld, evtl. die reise zu zahlen, aber wenn sie noch lang hier leben müssen, dann geht auch das gar nicht mehr. und es hängt auch von einigen sachen ab, ob man alle billets noch zahlen kann, wie du dir leicht denken kannst. hier gibt es keine verdienstmöglichkeit, bestimmt nicht vor dem herbst, ob dann, weiss kein mensch. sicher ist nur: vorläufig nicht! – ich verstehe gut, dass das 2 getrennte sachen sind: einmal das bemühen um die schriftstellergruppe, dann aber der spezielle lehtrauftrag für br. wobei ist mehr chance? – könnte man, was die kaution angeht, mit kortner sprechen? gibt es sonst leute? – jedenfalls hat br. für sich und seine familie um visitorvisen gebeten (immer noch läuft der antrag auf einreisevisen, der erst dann erlischt, wie man ihm hier sagte, wenn er die besuchsvisen im pass stehen hat). für mich konnte ich nicht ersuchen, da ich keine einladung und nichts vorzeigen konnte. – liebes louchen, es ist ganz schrecklich jetzt alles. und das blödeste ist, dass briefe so lang gehen und dass man nicht telefonieren kann. ich weiss gar nicht, wie es ausgehen sollte, wenn ich zurückbliebe. existenzmöglichkeiten hab ich hier keine. und ich glaube, dann wäre ein wiedersehen erst in der hardenbergstrasse möglich. aber vielleicht ist es nicht so schlimm. jedenfalls bin ich sicher, dass du machst, was du irgendetwas für brechts und auch für mich, und mehr geht halt nicht. – von einem heidelberger anwalt bekam br. nachricht, dass seine tante in new york gestorben ist und er 1/10 der erbschaft (die vielleicht 12000 dollar beträgt) bekommen soll. das geld würde also dort auch zur verfügung stehen, ist das nicht eine erleichterung? ich denke dabei an die kaut[ion] oder wie das heisst.

ich habe ewig keinen brief von dir und warte sehr darauf, das kannst du dir denken. hoffentlich schreibst du bald. ich schickte dir aus helsingfors 2 telegramme und einen clipper-brief, hast du alles bekommen? – und wie stehen eure sachen? – hast du je wieder von gerda gehört?

sonst gehts allen gut hier. steff ist traurig, dass die schulen vor den sommerferien hier nicht geöffnet werden, barbara ist glücklich darüber, helli hat endlich weniger arbeit, da man öfter in einem billigen volksrestaurant isst und sie ausserdem, wenn sie kocht, endlich einfacher kocht – weil sie nicht genug kochtöpfe hat! es ist sehr primitiv hier, aber ganz ausreichens [sic]. br. arbeitet am GUTEN MENSCHEN, ich helfe. gesundheitlich geht es allen, auch mir, sehr gut.

das wäre alles, was soll es sonst schon für uns neues geben. ansonsten mag man nichts schreiben, denn wie sieht die welt aus, ehe du diesen brief bekommst? ich wünsche so sehr, dass man hinüber könnte, meinst du, es gibt eine kleine chance?? bitte schreib bald!

dir und hanns die herzlichsten grüsse

Eure grete

viele grüsse von br.

16 [Ty]

[hs.:] richtige adresse: Walhallagatan 9, Helsingfors

[Helsinki] 17.5.1940

liebe lou, lieber hanns, heute kam die bestätigung von der schule. das ist sehr schnell gegangen. vielen dank für alle mühe. ich hatte schon das gefühl, ganz ins leere zu schreiben, weil ich so lange von euch nichts hörte. – vor einigen tagen schrieb ich dir einen langen brief (den 2. aus finnland), in dem ich genau brechts lage auseinandersetzte. aber ich vergass doch, einige daten über die papiere anzugeben, und du wirst sie bei eurem hin und her längst verlegt haben. die genauen daten lege ich auf einem extrazettel bei. hier ist es so, dass man bis 18. juni 1940 aufenthaltsurlaubnis hat. was dann? wird man die visumsache für brecht z.b. dadurch beschleunigen [hs. Zusatz: könnte Fritz Lang etwas machen können ? eine petition von künstlern oder sowas?] können, dass man anführen kann: helli und die kinder haben dänische flüchtlingspapiere, die nur noch bis august 1940 gültig sind und dann natürlich nicht verlängert werden. sie sind dann ganz ohne papiere. (brechts pass, deutscher reichspass, läuft erst januar 1941 ab). habt ihr eine ahnung, ob die visen für brecht und familie in seinen pass hineingegeben werden bezw. ob sich alles nach seinem pass richtet? oder würde es für visenerteilung

noch komplikationen bei flüchtlingspapieren geben? – brechts sind am 14. märz 1939 in kopenhagen beim amerikanischen konsulat für die immigration registriert worden. jetzt hat er aber auch um besuchsvisen gebeten, da ihm der konsul versicherte, dass durch das ansuchen allein der antrag auf immigrationsvisum nicht erlischt, erst wenn man das eine im pass hat, erlischt automatisch auch der antrag auf das andere! – kann man irgendwie (ausnahmefall) für brecht das mit der einwanderung beschleunigen? – haltet ihr besuchsvisum betreiben für sicherer? verzeiht, dass ich das alles so durcheinander schreibe, aber man weiss ja gar nicht recht, was man machen soll. und ungern will man eine möglichkeit verpassen, aber ebensowenig alles durcheinander bringen, daher schreibe ich jetzt alles noch einmal an euch, damit ihr dann raten könnt, was das beste ist. – bitte schreibt bald! wir warten sehr auf nachricht. – für mich wird ja alles noch etwas schwerer sein. ich bin ja gar nicht auf der quota, hab auch nicht die möglichkeit, unter „familie“ zu fallen. na, man muss sehen. mein dänischer pass wird jetzt nicht mehr so viel besser sein. ich hab übrigens keine schriftliche bestätigung, dass ich in separation bin. wär das besser zu haben? bitte schreib mir auch das. seht ihr irgendeine möglichkeit, mir helfen zu können oder ist das mehr aussichtslos?

wie immer es sei – in alter freundschaft eure [ohne Unterschrift]

[An das Wort „aussichtslos?“ fügt sich mit einem Kreuzchen ein hs. Zusatz von Brecht an H. Eisler an, in dem er darum bittet, Steffin in die Einladung miteinzubeziehen, als Mitarbeiterin für die Professur an der New School bzw. gefördert durch die Writers League: „sie muß mit“](HEA 4264)—G.B.]

17 [Ty]

walhallagatan 9, Helsingfors (FINLAND), 24.5.1940

liebstes louchen, heute kam dein brief, der am 5. april geschrieben war und dem du 4 postfreischeine beigelegt hattest. vielen dank dafür. es ist gut, endlich wieder zu hören. – ich habe dir ungefähr am 16. april ein telegramm aus stockholm geschickt und 2 aus helsingfors, hast du die bekommen? besonders von dem ersten aus stockholm würde es mich sehr interessieren.

über das, was inzwischen geschah, hast du auch mindestens drei briefe und anscheinend hat auf mein erstes telegramm hin vor einer woche schon die school schriftlich den auftrag bestätigt. es wunderte mich, dass von dir kein brief kam, mit jeder post warte ich darauf.

mein liebes louchen, es gäbe so schrecklich viel, dass ich mit dir gern besprechen würde, aber ich bin ganz ungeeignet, es zu schreiben, und daher wohl sind meine briefe immer mehr doof. hoffentlich sehen wir uns

bald einmal, vielleicht klappt es doch mit der amerikareise, dann wäre ja alles gut.

hier hat sich insoweit etwas verändert, dass inzwischen auch ruth ankam. sie wird nun auch hier bleiben. du wirst wissen, dass sie jetzt ganz „mit br.“ ist. er behauptet natürlich, dass dadurch zwischen ihm und mir alles unverändert ist, aber leider kann ich da nicht mit. ich habe niemanden, mit dem ich mich beraten kann. was soll ich denn machen? wir arbeiten gut zusammen, wenn ich mich zwingen, lustig zu sein. das ist gar nicht so schwer: ich muss nur einfach meine hustenpillen nehmen, ich weiss nicht, ob ich dir schon mal sagte oder schrieb, dass die die herrliche fähigkeit haben, mir alles leicht zu machen, alles ist mir schnuppe und ich bin glänzender laune. leider nur auf 2–3 stunden. aber da schon sehr. lou was soll ich denn machen?? schreib mir doch. jetzt schlucke ich fleissig wenigstens jeden morgen meine pillen, vom GUTEN MENSCHEN sind von 10 schon 12 szenen fertig [sic] und wir arbeiten regelmässig grossartig. aber es kann ja nicht so weiter gehen, das schlimmste ist, alles immer in sich hineinfressen. weil ja alles unverändert ist.

lou, sag das niemandem, wie? es wäre mir scheusslich.

schreib mir doch einen netten brief, ich habe sehnsucht danach. ich habe besondere sehnsucht nach hanns. ich kann euch nicht sagen, wie sehr.

habt ihr mal von gerda gehört? wir nie mehr. und sind darum etwas in sorge um sie. hoffentlich geht es ihr gut?

schmeiss diesen blöden brief gleich weg. ich hab ihn schon mindestens 10 mal angefangen, aber immer wieder weggeschmissen. heute schicke ich ihn.

weisst du, was lächerlicherweise das blödeste ist? dass R. so ungeheuer elegant angezogen ist, wunderschöne neue sachen, und wir haben kein geld, ich hab nichts anständiges. das kannst du sicher verstehen. – übrigens haben wir auch die vorjährige übereinkunft, nach der ich jeden monat eine bestimmte summe bekam, wieder aufgehoben, weil es nicht mehr ging. jetzt krieg ich, was ich brauche.

ich hab noch so viel sinn für humor, lachen zu können, wie ihr euch die zustände so vorstellt. machts nicht allzu grauslich! und seid [x] liebevoll zu euren freunden!

hast du sehr viel bessere freunde dort? ist der hanns noch immer freundlich zu mir? das wär gut. gut zu wissen auch.

helli versucht, die pässe in nansenpässe umgewandelt zu kriegen. ob das geht? aber es wäre für dort wohl leichter? wenn man doch losfahren könnte. hier werde ich natürlich überall hin „mitgenommen“, aber die stadt ist so klein, man kann keine eigenen freundschaften schliessen. finnisch kann man nicht lernen. leider. leider geht es jetzt auch nicht mehr, irgendwas für elly zu machen. (sie wollte dir schreiben.)

viertels adresse haben wir nicht. könntest du sie schicken?

viele herzliche grüsse dir und hanns eure grete

18 [Ty; Durchschlagpapier des Briefes von Brecht an Piscator vom 27.5.1940 mit der Bitte, Steffin als seine Assistentin an die New School einzuladen: „lieber pis, ich bin dir sehr dankbar für deine bemühungen ...“]

[Helsinki, 27.5.1940]

liebstes louchen, heute kam dein brief vom 15. mai hier an. ich habe mich sehr gefreut, endlich wieder einmal von dir zu hören. es war schrecklich lange her, seit ich von dir post hatte. – obenstehenden brief hat br. an pisc. geschickt, er schickt euch einen durchschlag, erstens damit ihr wisst, was man den leuten so sagen kann, ausserdem aber auch, falls pisc. bei der schule den brief nicht bekommt (br. schrieb ihm schon mal dorthin, ohne antwort zu kriegen, vielleicht kannst du pisc. anrufen und fragen, ob er die beiden briefe bekam?) – im grund sind wohl auch deine fragen alle im obenstehenden brief beantwortet, auch was man curt r. sagen sollte (wegen hedi z.b. usw.), hofft br. – es geht uns natürlich ganz gut hier, aber man bekommt ja keine unbeschränkte aufenthaltserlaubnis. vorläufig haben br's sie bis 18.6. (ich hingegen bis 18.7.). und auch wenn man aufs land geht, wird es leider nicht billiger als hier in der stadt (übrigens ist finnland billig im verhältnis zu schweden, das wohl eines der teuersten länder ist).

ja, ich soll auch mit aufs land, am liebsten will mich die finnische schriftstellerin (eine der bekanntesten, amüsante frau, über 50, dick, freundlich) gleich hinhaben, aber br. und ich machen ja grad den GUTEN MENSCHEN VON SEZUAN, den hanns kennt, fertig. ich soll ihr bei der übertragung ihrer arbeiten ins deutsche helfen, sie spricht glänzend deutsch, aber doch nicht „druckreif“, wir haben eine kleine arbeit zusammengemacht, es ging sehr gut. – vielleicht aber ist es doch am einfachsten, wenn deine freundin mich einlädt? ich hab ja genug geld (aus meiner letzten arbeit, die übersetzungsarbeit, stehen noch 3000 dän.kr. aus, bei hedi, es ist nur ein bisschen schwer jetzt, sie herzukriegen. aber ich kriege sie bestimmt, wenn ich fahre!) ich wäre so froh, wenn ich *da* bald bescheid hätte, oder sagen wir besser gewissheit. br. rechnet ziemlich bestimmt damit, dass es für ihn und familie klappen wird auf grund der einladung von der School. er will auch noch (meist meinetwegen) an fritz kortner schreiben, aber der brief nimmt ihm soviel zeit, und beim stück ist er bei der letzten scene! vielleicht schreib ich dir da gleich wieder mit einer einlage für kortner. br. sagte, er würde keineswegs fahren, wenn ich nicht mitkönnte, aber das finde ich ja verrückt, dass dann meinetwegen alle hier bleiben sollen. wo die obsternte durch den strengen winter auf 3 jahre vernichtet ist, keine früchte! – elly ist in stockholm. –, du musst doch eigentlich verstehen, warum ich dir sowenig schreibe und so wenig erzähle in meinen briefen, es ist mir wirklich nicht anders möglich. hoffen

wir darauf, dass wir uns bald wiedersehen! – wir können jederzeit alle transitvisen kriegen, ist gesagt worden, das ist ja sehr günstig. vielleicht kann man auch aus der letzten arbeit die reise finanzieren, so dass man nicht ganz blank dort ankommt. hier gibt es keine verdienstmöglichkeit. – ich hoffe, du wirst aus meinem brief schlau und schreibst mir gleich wieder. br. meint sicher, dass kortners freundin für mich das visum verschaffen könnte, meinst du das auch? ich baue auf dich und deine freundin. – lou, verzeih mir, dass ich dir jetzt so viel von meinem kram vorgejammert habe, aber ich habe ja keine freundin hier, mit der ich sprechen kann. und du weisst ja, wie das land liegt. verzeih, wenn ich zu oft davon schrieb, ich will ja nichts unmögliches von dir und glaube dir, wenn du sagst, es geht nicht oder das und das geht. aber du weisst: jammern hilft ein bisschen. – umarme den hanns von mir, wenn das erlaubt ist, und lass Dich umarmen.

die alte grete

19 [Ty]

Walhallagatan 9, Helsingfors, 16.6.40

liebste lou, eben kommt dein brief vom 4.6. hier an und ich beeile mich, dir gleich zu schreiben, obwohl es überhaupt nichts neues gibt. gestern kam auch der brief deiner freundin, bitte willst du ihr meinen herzlichsten dank sagen. es ist noch nicht sicher, dass ich ihn brauche, wenn ja, schreibe ich. jetzt sagte der konsul, er würde, *wenn* er br. überhaupt das visum gibt, auch mir es vielleicht geben, wenn ich bestimmte sachen nachweisen kann. mal sehn. jetzt ist es eigentlich so: wenn man das geld hätte, die fahrkarten von hier über japan (!) zu zahlen, könnte man vielleicht diese woche abreisen! denn leider ist ja die petsamo-linie nicht mehr, was sie war. aber die andere reise ist so irrsinnig teuer, das ist ausgeschlossen für br., 5 billets zu zahlen. wir haben an johannes geschrieben, ob er honorare überweisen kann, vielleicht geht es, wenn ja, wird alles rasch gehen, glauben wir jetzt. aber die haben ja immer zeit mit antworten. und sicher ist es auch nicht, jede woche verändert sich die lage, wer weiss, wie lange amerika überhaupt noch besucher wünscht?

wann fahrt ihr? wohin? bitte schreib doch darüber genaues. das ist ja eine andere sache, wenn ihr nicht dort seid. – wie ging es mit der theaterpremiere? was macht hannsens filmarbeit? bitte schreib doch darüber. – was macht die grosse symphonie? – ich weiss, dass jeder wissen möchte, was der andere denkt (ich möchte auch gern wissen, was ihr denkt) aber so wenig wie du sicher zu schreiben lust hast, habe ich es. das schlimmste ist doch ~~immer~~ nicht einmal der gedanke, dass alles

überholt ist, ehe ihr den brief bekommt. ich kann es wirklich nicht, du musst es mir glauben. (übrigens lag karins bestätigung nicht bei, aber das wirst du gemerkt haben. hast du sie gesprochen? was sagte sie denn? wie sah sie aus? sagte sie etwas über dänemark? dort geht es unsern freunden – fred usw.—sehr gut! und dass lulu sogar ein neues kabarett hat, schrieb ich wohl schon.) hier sind sehr nette finnische leute, die auch kolossal freundschaftlich sind und einem bei allem möglichen helfen, aber keine deutschen. macht auch nichts. – kannst du mir einen gefallen tun und den beiliegenden brief an folgende adresse schicken: 2'Off. N. Jacobsen S/S „HELGA“, c/o Wessel, Duval & Cp., 90. Broad Street, New York City
vielen dank dafür. (es ist der freund der thomsen)

jeden tag warte ich auf einen brief von joh. aber ob er so bald kommen wird? jetzt ist es vielleicht 2 wochen her, dass ich geschrieben habe. gemein, dass es jetzt eigentlich nur die geldfrage ist, denn wenn es dann mal da ist, kann der konsul ja neue mätzchen machen, warum nicht? und die lage kann auch sich völlig geändert haben usw.

ich habe alte stücke herausgekratzt und denke immer daran, sie fertigzumachen, bringe es aber doch nie so weit, zum teil, weil ich viel zu tun habe (mit br. an dem SEZUAN-stück, meine übersetzung usw.) zum teil, weil ich mir nichts rechtes zutraue. wenn ein paar seiten geschrieben vorliegen, zerreiße ich sie, wenn nicht gleich, so beim nochmaligen durchlesen nach wochen. und bin neidisch auf jeden, der etwas fertig bringt. nicht einmal den SCHUTZENGELE hab ich je zu ende abgeschrieben, obwohl der sogar fertig war. ich hab wirklich einen MIKO, der sich gewaschen hat. dagegen ist aber hopfen und malz verloren.

schluss für heute. allen geht's gesundheitlich sehr gut. das ist ja auch eine hauptsache.

im übrigen soll alles der teufel holen (eben kam das radio mit neuen nachrichten.)

dir und hanns die allerherzlichsten grüsse

deine grete

20 [Ty; Torso]

[Helsinki] 4.7.40

meine liebste lou, jetzt höre ich wieder seit wochen gar nicht mehr von dir. ich hoffe doch, es geht euch gut und ihr seid noch dort? bitte schreib doch wieder. auch was du machst, was ihr arbeitet und was eure pläne sind. pisc. hat noch an br. geschrieben, dass es nicht möglich ist,

von der schule eine bestätigung dafür zu kriegen, dass br. mich brauchen würde. und nun ist es leider so: der amerikanische konsul hier hat abgeschlagen, br. auf grund der einladung das visum zu geben, er sagte, in solchen zeiten sei ein zufälliger job für ein paar monate nicht grund genug für ein besuchsvisum, da kann man gar nichts machen, denn der konsul kann ja da [Schluss fehlt]

21 [Ty; oben Brief an Gustav Regler]

Havsgatan 7 A. 12, Helsingfors, 12.10.40

lieber regler,

vor einigen wochen schrieb dir brecht und fragte, ob es dir möglich sei, uns bei der beschaffung von visen nach mexico behilflich zu sein. leider kam keine antwort mehr auf den letzten brief, den er schon nach m. an die von dir angegebene adresse schickte.

inzwischen hat sich b.s. adresse verändert (aber post wird auch von der alten immer noch nachgeschickt), er wohnt jetzt Repslagaregatan 13 A. 5, Helsingfors. wenn es etwas neues gibt, willst du ihm dann bitte schreiben?

wie geht es dir? und was macht mieke? sage ihr doch viele grüsse von mir. und jetzt habe ich noch eine bitte: ich hörte, dass hanns e. nach dort kommt. kannst du ihm den beiliegenden brief von mir geben? ich habe seine dortige adresse nicht.

herzliche grüsse
deine grete st.

liebe lou, lieber hanns,

es ist eine ewigkeit her (scheint mir) dass von euch post kam, ausser den karten also, die ihr von unterwegs schicktet. inzwischen sind wir vom land in die stadt gezogen, übrigens erst vor einer woche. brechts haben jetzt eine sehr kleine wohnung genommen (2 zimmer mit küche, helli wohnt in der küche), und ich habe ein möbliertes zimmer bei der finnischen schriftstellerin, von der ich euch schon so viel erzählte. die adressen sind:

br: Repslagaregatan 13 A. 5, Helsingfors / ich: Havsgatan 7 A. 12, Helsingfors.

wir versuchen weiter, die visen für mexico zu betreiben, aber unsere einzige verbindung ist über g.r. jetzt seid ihr auch dort, wie el. h. an b. schrieb, vielleicht könnt ihr helfen?

die visitor-visen für U.S.A. sind b. abgeschlagen worden, er wartet also auf die immigrationsvisen. aber er würde sie viel lieber dort abwarten. leider braucht man jetzt auch die affidavits, und auch beglaubigte abschriften der bankauszüge (oder steuererklärung?) des garanten, am besten an den konsul zu schicken. könnt ihr auch dabei helfen?

und was mich betrifft: ich bin ja leider damals nicht mit auf die waitingliste gekommen, und nun will b. doch versuchen, ob ich nicht ein besuchsvisum kriege. dazu müsste aber dann die einladung „prima“ sein. und doch: vielleicht geht alles von dort aus leichter? bitte, louchen, schreib doch gleich wieder einmal.

auch über euch! was wird geschehen? wie lange werdet ihr dort sein?

b. hat ein neues buch „flüchtlingsgespräche“, ein kleines bändchen, so gut wie fertig, ich will euch ja von allem abschriften schicken, aber wohin?

ich schreib deswegen auch jetzt nicht mehr, weiss ja gar nicht, ob und wann euch dieser brief erreicht. b. schickt viele grüsse, er war über hannsens karte irgendwie gerührt, wartet aber doch auf einen ausführlicheren brief. es geht uns sonst gut. bloss obst kriegt man nicht (nächsten monat vielleicht die kinder auf karten!) das ist schlecht.

viele, viele grüsse, schreibt.

eure grete

[hs., schwer lesbar, von Steffin oder Vermerk Hanns Eisler?] Das ist schon, wie gesagt, ein Unding.

22 [Ty; rotes Farbband; Einlage in einem Brief an Elisabeth Hauptmann]

[Helsinki, November 1940]

liebste lou, ich weiss nicht mehr, wohin dir zu schreiben! weder auf meine briefe nach hollywood noch auf den nach mexico (über g.r.) bekam ich eine antwort. jetzt bin ich langsam in sorge um euch. hoffentlich geht es euch gut? vielleicht habt ihr auch nur soviel zu tun mit eurer angelegenheit, dass ihr deswegen nicht schreiben könnt? wenn es möglich ist, schreib doch wenigstens ein paar zeilen, adresse, vorläufige, und so. meine adr. ist Havsgatan 7 A. 12, Helsingfors (Finland), und b's ist auf seinem brief. – ich schreibe mehr, wenn ich von euch gehört habe!

viele herzliche grüsse dir und hanns eure gr.

23 [hs]

[Helsinki] 17.XII.1940

My dear Lou, it is now 8 days ago that I got your letter. I was so glad when it came. It was for the first time that I did not hear from you for months and months. I did not know where you and Hanns were, nothing at all. But I am happy to hear that you at least could come back. – I could not write [x] because I have been ill with fev[er] (temperat. 39°!) and was not allowed to write – as a matter of fact: I am still not allowed, but I had to write now. This 5 weeks illness were hard. But now I am nearly well, can get up to-morrow for half an hour!! I hope you can read this – the doctor said before the end of January I must not write on the type-writer!

Now about our visas etc: the American Consul has asked Br. for the affidavit, 6-7 weeks ago!! As I did not know your address, I have written to other people, chiefly to Elisabeth. The only answer we got was from Rolf Nbg., who promised to do what he could. Is he in NY now? Could you not talk things over with him? Can you help with the affidavit? The consul was astonished that Br. did not bring yet the affidavit. (Br. had told him that he could bring it as soon as necessary) It would be the very best thing if they now could go to the U.S.A. Please, Lou, do what you can to help them!! If it can not be done now, then we would go to Mexico and wait there, but you will understand that Br. first will try to get the affidavit so that he could go to the U.S.A. at once. Gustav has written that the visas for Br. and his family (included the niece Margarete S. (as he put it) would be here soon. 2 weeks ago the Mexican Consul told B., that the visas were there – but my visa was not there! Br. will not leave without me and he cabled G at once if the authorities could give telegraphique confirmation (to the Mexican Consul in Stockholm) that I was to be included into the visa, not only the 4 B's., we sent a cable with paid answer, but until now there was no answer. Could you send a telegram to Gustav? I would pay you back the money as soon as I am thereover. Lou, you told me so from the beginning that my only chance was Mexico and now I am afraid I won't get the visa. If you can help me, please, do it! And, Lou, I am afraid, and Br. is afraid too, that nobody will help him with the affidavit if they know that he can go to Mexico. But I am sure you will help him all the same, wouldn't you? – About the money: it costs so much, we have not all the money for the tickets. We have asked, if there was some committee in the U.S.A.? Do you know, how B. could be helped? Perhaps a [x]? – He can not write again to Kortn., he has written twice, has also sent a cable, and never got an answer. – Please tell Nbg.: since we have been in H'fors, Br. got 1 cheque (I believe in October) from F.L., he is very glad to hear that the payment will be continued. – The Mexican Consul in Stockholm said, that a confirmation by cable would be sufficient. As the letters (also by Clipper) now go such a long time, it would be very good if the authorities in Mexico would cable to the Mexican Consul in Stockholm. Do you think that Gustav could give the money for the cable? As soon as he is there, Br.

would pay back all expenses.

I am very tired and must come to an end. I can not read through my letter. ~~I hope you~~ I am waiting for your answer. Br. has written to Hanns but he did not get any answer. How are you? How is Hanns? Please write!!!

Oh, I don't know what will be if B's have to leave, and I here alone! But I am also afraid he will miss every chance on my behalf. I don't know what to do. If only Gustav would answer. Dear Lou, please write as soon as possible!! –

Give Hanns my love.

Your grete

24 [Ty]

Merikatu 7 A. 12, Helsinki, 13.1.1941

Dear Lou, I don't get any letter from you and I can't understand why not. Is something wrong? Then I would ask you to tell me that. After my last illness I am a little down and as I have so few friends it makes it heavier not to hear from you. Please do write!

But we got your cable.—Thank you. Things are very much the same as I told you in my last letter: the visas for the 4 B's came but the visa for me is still missing. The Mexican Consul in Stockholm advised us to cable to our friends that a telegraphique confirmation from the Mexican authorities that I was to be included into the family visa would be enough. (this cable should be send directly to the Mexican Consul in Stockholm.) This we cabled Gustav (with paid answer), we cabled twice, we got no answer. After 4 weeks I cabled to Jose Bergamin (again with paid answer) and asked for G's address, again no answer!

I can't understand it.

You see: Ruth is coming too. And she has a very good friend in Stockholm, who cabled for her to Gustav (to the same address, she is got it from me!) and I heard afterward that he got an answer!! How can that be?

Also if the answer for me is negative, should Gustav cable. We are waiting and that is so terrible. I am desperate. Because of me they are waiting here, they could by now already be in Mexico.

Can't you do something to help me? If you would wire Gustav and ask him to cable us (he has the ~~formulars~~ receipts for the paid answer) or wire other people: I give you my word! I would pay you back all expenses as soon as we are there! And tell Gustav that certainly B. will pay him back all expenses.

Another thing: you told me, that the allowance from Fr. L. was to be

continued, but B. got only one cheque, since he has been in Finland. If R. Nbg. is still in N.Y. could you tell him this?

We are also waiting for money from Joh. or else we will not be able to pay the tickets. I asked you last time if you think somebody thereover could help B? Do you think it's possible?

And the last thing: did you ever see Mrs. Ernestine Evans (Gramercy Park Hotel), friend of the Finnish playwright Hella Wuolijoki? Mrs. Evans promised to do for B what she could and she knows a lot of people. (But that is only about the affidavit!) Is Lion still in N.Y.?

How are you? Hanns? Please, write soon!

Your grete

P.S.: Please, remember: It would be much better if B's could come at once to the United States, and if you can do something about affidavits, do it!

[hs.:] But if that's impossible now, they would leave at once for Mexico – only not without me, b says. What am I to do?

25 [Ty]

[Helsinki] 11.2.41

liebste lou, ob dieser brief so einigermaßen zur zeit kommt, um dir meine herzlichsten glückwünsche zum geburtstag zu bringen, weiss ich nicht. aber du sollst doch wissen, dass ich daran gedacht habe. ich hoffe sehr, es geht dir gut und würde dir ja am liebsten persönlich gratulieren, aber na. vielleicht nächstes jahr? alles, alles gute! auch von b glückwünsche. heute kam dein brief vom 9. januar hier an, grad einen tag nach b's geburtstag. danke. (b war natürlich zu neugierig, zu lesen, was du schreibst, er konnte nicht warten bis ich kam und machte den brief auf. dann rief er mich gleich an und ich eilte hin.) ich war so froh, endlich wieder einmal von dir zu hören, es sieht dir so gar nicht ähnlich, dass du monatelang nicht schreibst, das ich schliesslich wirklich besorgt war, es könnte was los sein.

b lässt dich und hanns sehr herzlich grüssen. und ich soll euch vielen dank für alles sagen, was ihr für uns getan habt.

die lage ist so: b's haben ihre pässe nach stockholm an das mex. konsulat geschickt, da man hier die visen nicht bekommen kann. mein visum ist noch immer nicht da, doch hoffe ich sehr, dass es nun nicht mehr so

lange dauern kann, und deinem telegramm und brief nach bin ich etwas optimistischer geworden als ich war. b wollte nicht gern ohne mich fahren (will es noch nicht). er sagt, dass keiner mehr was für mich machen wird, wenn er weg ist (in der visumfrage) und zweitens sei ich so schwach allein zu reisen. ich habe nach der schrecklichen influenza, die sehr ernst war, ziemlich abgenommen (wiege nicht mal 47 jetzt) und halte so gut wie gar nichts aus. so ein brief wie dieser kostet mich kolossale rückenschmerzen, aber ich muss dir doch schreiben.

nun haben wir gehört, dass es nicht schwer sei (?) ein visum nach haiti zu bekommen. wenn das stimmt, würde ich ja hier leicht das mex. durchreisevisum kriegen, und vielleicht könnte doch alles geordnet sein, bis wir mal in mexico sind?

helli will ja gleich losfahren und nicht länger auf mich warten. es ist wirklich gut zu verstehen. erstens weiss keiner, wie lang man noch fahren kann, dann aber kann man absolut nichts verdienen hier und schliesslich die ernährungsfrage. man kriegt wenig butter, fleisch usw. ich selber kriege ja extraportion, sogar schlagsahne hat mir der arzt verschrieben, aber das ist nur für mich! und frucht gibt es überhaupt nicht, da im letzten schrecklichen winter alle obstbäume erfroren sind. dieser winter soll auch ungewöhnlich streng sein (ich hab wenig gemerkt, da ich die schlimmste zeit im bett lag), aber doch nicht so wie 1939/40. das einzige, was nicht geht, ist: über petsamo fahren. da nimmt man bs nicht mit. man muss schon die lange route nehmen, leider. auch schlimm wegen des geldes!

eines können wir gar nicht verstehen: dass gust. nichts mehr von sich hören lässt! wir telegrafierten ihm 2 mal, schrieben ihm 2 mal, (telegrafierten mit bezahlter rückantwort), dann schickte ich noch ein telegramm an bergamin mit bezahlter rückantwort, auch darauf keine antwort, alles schon seit dezember! du kannst dir denken, wie man auf bescheid wartet. besonders schlimm war es für mich, da alle andern hätten fahren können, nur meinetwegen sitzen sie noch hier. ich bin ganz verzweifelt darüber. weisst du, warum er nicht schreibt?

den „caesar“ kann ich dir nicht schicken, b hat nur noch sein exemplar, auch ist ja nur die hälfte fertig, er hat nicht weiter daran gearbeitet. und mit allen ~~exemplaren~~ stücken ist das so.

man weiss ja heute nicht mehr, wie das ankommt, mit clipper zu schicken ist es unerschwinglich. – b fragt, ob hanns dem übersetzer vielleicht verse [x] aus dem „lucullus“ vorlesen könnte (z.b. dass der anfang gereimt ist, wo die stimmen aus dem volk sind, dann die wechselnden verse, z.b. die schönen der königin usw.). [x] ich werde versuchen, euch „den guten menschen von sezuan“ zu schicken, aber wann der ankommen mag?

täglich hoffen wir, dass mein visum kommt, und jeden abend bin ich idiot von neuem enttäuscht. ob b's fahren, wenn sie die visen haben, ohne mich also, weiss ich nicht, ich werde es dir gleich schreiben. auch den weg. usw.

danke nochmals für alles, was ihr für mich getan habt.
 dir und hanns herzlichste grüsse

eure grete

26 [Ty; Adresse: rotes Farbband]

Merikatu 7 A. 12, Helsinki, 3.3.41

Dear Lou, half an hour ago I got your letter (sent by Clipper Feb.8) and I thank you very much. I know that it must be difficult to get the visa for me. But I can't understand, why Gustav does not write? Did he get our letters and cables (with paid answer?) It was on his advice that we told the consul we were waiting for the visas and we were sure that I was to be included. The Consul is extraordinary friendly (I mean the Consul in Stockholm), he will do what he can. ~~But he must have a confirmation that I shall~~ Yesterday he promised a very dear friend of mine to cable on his own behalf to the authorities in Mexico and [he] thinks that he will get an answer immediately. But at the same time I got a visum for Santa [sic] Domingo! (Ruth too.) If my Mexican visa will not be here when we are ready for leaving then I shall go to Santa Domingo. Maybe I can travel together with Br.'s at least to St. Franzisco [sic]? Maybe the visa will then be there? Our Consul promised to cable the visa as soon as it arrives to Yokohama or where we shall be. As I told you wished B not to leave without me, in December I was seriously ill (I thought about dying) and they were all very much afraid, and I am not as strong as I have been (and You know I was never too strong) so B thought I could not travel alone. Besides he was afraid that I would not get the visa if he was not here. First when we heard again from you (after many months) we were sure that you would do what you can. The last weeks I told him again and again to leave at once, but he would not do it. Now things are different. They sent their passports to Stockholm and they will be back to-day. Then all the transitvisas must be asked for and I hope in 2 weeks or so b's can leave, maybe I can leave together with them. Helli will sell the few jewels she has and we are also still waiting for an answer from Johannes. Without selling her jewels (not very good ones) they will not be able to pay for the tickets.

The worst worst can happen to me will be, that I have to travel this long way to Santa Domingo and to wait there for a Mexican Visa. Don't you think, it is better than waiting here in Finland?

About my address: Havsgatan is the same address, but Merikatu (7 A. 12) is the Finnish name and perhaps it's just as well to write "Finnish". In every case: the post are [sic] very good and we got letters with all possible

addresses. – I have not so much hope that one can get a visa for the U.S.A. in this time, in every case not from this American Consul.

The 500\$ came, B thanks all the friends very much. He thought first the money was from Lion.

As I told you, has B only his own copy of CAESAR and he can not send this. And besides has he not worked on the novel for the last 2 years, you remember, it's only the first half I sent you once, he did only finish this. And he will not take up this great work now.

But I send you to-morrow 2 copies of DER GUTE MENSCH VON SEZUAN and a copy of a small selection of new poems.

B will soon be there (or in Mexico) and it will be much easier there to get MSS. – You do not write much about yourself. I hope you are well. I hoped many a time that you would send me a photo. How is Hanns? How I would like to see both of you and to talk to you! Give him my love, tell him a few nice things from me because I am so far away.

I am afraid that my letter is a little confused and I shall try to make it clear: B's sent their passports to the Mexican Consul in Stockholm and are waiting for the visas, they must come to-day. But all the same they said that they would not leave without me. And as you and Lion cabled that my visa would be surely granted, they thought they could wait as well. But now we got a visa for Santa Domingo and can begin with all our transit-visas and we hope, that by the time we are leaving my Mexican visa will be here. Else will the Mex. Consul cable it to Yokohama or St. Franzisco or where we will be. As soon as we have all our visas we are leaving (and will not wait for my Mexican visa). I don't know if I am allowed to travel via St. Franzisco, but if not, then I am going to Santa Domingo. Don't you think, that I can get the visa there? I don't know any people there, do you? I will write again when we have news or when I get a letter from you. And I shall tell you as soon as we leave.

It's a pity that it will be nearly impossible to get letters from you on the way (and it's such a long way!). I am sure you would not like it if I sent you some cables, which Johannes could pay for me? (From here it's too expensive or else I should send you a cable to your birthday this week.) Why didn't we think of a visa for Haiti or some other place before? Then B's would be in Mexico already.

Do you think that they can get the visas for the U.S.A. in Mexico? A bad thing is that we can not take so much luggage with us, one is allowed 30 kilos and remember all the MSS of B's! You can take more, but it is very expensive! It is possible to send a few boxes with a vessel to Vera Cruz [sic], but then?

But I hope I will not get an answer to all these questions here because we are away by the time your letter could be here.

I will cable to Riess, when we are leaving (because he has a cable-address). Ask him to tell you always and do tell Lion if there is any new.

I hope, B's can leave in 2-3 weeks. I hope I can go together with them. But if not, then I hope that I very soon get my visa in Santa Domingo, I can not stay very long there (14 days they tell me).

Now I will bring this letter to the post office.

Thanks for all what you have done for me!

I am so glad that B will leave now. It does not look so well.

I can not ask you to write again because I hope that we can not get the answer. But to Santo Domingo (or wherever I go) you must write so that I get a letter the day I am coming. Will you promise me that?

Love grete

27 [Ty; Torso]

Merikatu 7 A. 12, Helsinki, 4. III. 1941

Dearest Lou, I am writing again. Yesterday I told you, that I got a visa to Santa Domingo, but to-day I've been told that this visa is quite useless. It was given by a Consulado Honorario and he had no right to give it. I can't get any transit-visas. So I have to wait if I get an answer from Mexico. You may believe me: I do what I can to convince B, that he must leave now, but again he says that both you and Lion told him, I would get the visa and that he would wait. I hope you write again and tell him just as in your last letter, that he must leave, also if I have to wait alone. I am not so much afraid of it. And it would be terrible if he would wait too long. – I have no money just now, but I hope I can sell some small short stories I've written and then I shall cable you (if B will not leave).

B has written to H. Hays and has asked him for an affidavit for Ruth. If she gets an affidavit, she can get the immigration visa in 3 weeks! Isn't that a very good thing? But for me no such luck! (She also asked for a mex. visa, got no answer, only a letter from Gustav, that it will be all right.)

I was so sure about that St. Domingo visa! And so glad that B began to talk about which things should be left and so one [sic].

I sent you 2 copies of DER GUTE MENSCH, if I am still here, when you get it, you must tell me in a very long letter what you and Hanns are thinking about it, will you? And as I don't know Fritz K.'s address, I sent also a copy for him to your address, will you be so kind and give it to him? (you said in your last letter it was him who sent the money to B, didn't you?)

I would like to know what you are doing all the time, why don't you write about it? – Did you hear anything from Gerda? –

The old question: What am I to do? remains.

What am I to do, if, if, if,

There is a steamer from Petsamo via New York to Vera Cruz – I thought about taking it ...

If I only knew, if there is a chance to get this mexican visa for me! I don't believe that I could get a visa for the U.S.A!

In all this worry I lost another of my few pounds, it's a shame. ~~But if I am waiting~~ Now I hope again that you will write soon.

Tell Hanns that in me he has the same old admirer as always. But only in my dreams I dare to hope that I ever will hear the SYMPHONIE again, not to talk about his new works.

love gr.

28 [Ty; rotes Farbband]

[Helsinki, Anfang April 1941]

Dear Lou, dear Hanns, thank you very much for the cable and the invitation. I hope I can get a tourist visa. But I am in every case very, very happy that b has decided to leave as soon as possible. (and I shall be very unhappy to stay here alone, but that you will understand, won't you? and it's allowed as far as it not is a handicap for the leaving of the b'family.)

I'll be all right and I hope some day I will also get a visa ... no, that's stuff, I needn' write such things to you.

thanks. and I hope we will see each other soon

your old grete

29 [Ty; 3 Teile]

Helsingfors, Merikatu 7 A 12, 8.4.41

my dear Lou, yesterday I got your letter from March 16., now it is again possible to write letters.

In the meantime you got wires, from B and from me, and I am afraid you will think they are a little confused. But now I shall try to explain the whole situation.

First we got information that it would be impossible to get a Mexican visa for me. Then we thought, our last chance was the american tourist visa, therefore we cabled and asked for invitations from wellknown people. (we got invitations – for me – from Luise R. and Wilhelm Dieterle, yesterday. And then a friend of mine in Stockholm went again to the Mexican Consul and told him, he had to help me and he said, he could only cable to the foreign office, that he did and got the answer, that the mexican foreign office would grant the visa, if the mexican home office would give me the permission to come to Mexico as B's secretary. – And when yesterday the cables from Dieterle and Rainer came, the American Consul told me, that I could get the visa (!) but my friends in America, namely Luise Rainer and Wilhelm Dieterle, have to grant to the Foreign Office in Washington, (is that the State Department?) that they will provide (?) for me while being there. [x] Then B cabled Wetchcek. Now I'm afraid, that Luise R is in New York, but I hope, he will inform her? – And then he said I have to show not only the ticket but also money (and I shall need money on the journey). therefore I cabled you. Do you think some help will be possible?

I can very well understand that all B's friends are unpatient that he doesn't leave, but I am afraid they don't understand the situation: first they had to wait for the transitvisas, then the way through Japan for immigrants was closed and the other way (baku, bassrak, bombay) is nearly impossible, one needs lots of transitvisas, difficult to get, and it cost's more than 900\$ (pr. persona!) and nobody can tell about ships. But a way will be found out and B will leave as soon as possible. That you must tell all his friends!

You told me in your last letter, that it would be possible to organize some money for me, do you think it will be possible also if B has left? In every case I cabled you as I don't know any address.

My dear Lou, first to-day I got this wonderful information from the American consul, I did not believe any more that I ever would be able to leave here. Now the whole world is changed.

It is all the same to me what other people are thinking, but if you and Hanns should believe that I in all this terrible weeks asked B to wait for me, I would be very sorrowful. I told him on the contrary every day that he had to leave, so many times that he was very angry with me and did not speak to me for days. He would not hear about it and you know him when he has

decided to do something!

Besides: he did not get the immigrationsvisas for himself and his family by now, a single paper is missing, but he will not wait for it, as soon as he knows a way, he will leave (I hope in the meantime the paper is here). – Ruth is the only one who got her immigrationsvisa some time ago. But she is waiting. (for her maybe another way would be possible, but that is not certain.)

What shall I write more? That we have still winter? I am sick of it. Snow – snow – snow.

I am so glad now, I think either the American or the Mexican visa will be here soon. And maybe we shall meet soon? I hope so.

I shall write again.

Give my love to Hanns. What is he doing? And you? Why don't you write a little about it?

If (I don't hope it, I don't think it) I have to stay here: please write to me, your letters are such a pleasure.

Love!

grete

[hs.:] Louchen, I'm so glad to-day. It was a terrible time. Also B is living up. If my letter is still confused, excuse me, I had so much to do and it was hard the last time.

30 [Telegramm an Eisler, 122 Waverly Place New York. Helsinki, 9. 4.1941]

touristvisa possible but needing financial help for ticket from defence fund
stop are leaving soon as possible thanks steffin

31 [Ty]

Helsingfors, 20.4.41

My dear Lou, not more than 10 days ago I wrote you a long, long letter, to-day I am writing again, to tell you that I got your letter, send by ordinary mail. And as I must say a little more, I beg your pardon if I repeat things I already said. But some time one thinks it is better to repeat things in case a letter was lost.

That the governor did not leave could not be helped. There was no ship. We are waiting, trunks ready. When I say "we" I also mean me! I hope I can get a tourist visa, you see, I shall negotiate for Mrs. Hella Wuolijoki's plays thereover. (You remember: Mrs. Wuolijoki is the Finnish playwright with whom I have been working for a considerable time – since we have been to her farm the last summer.) But all the same would I be gratefully if they would go on with the Mex. visa for me. The governor can now get Immigration visas and he would like to know if he is welcome. I can't

remember when it was, but not too long ago Dorothy told him through friends, that is was hopeless to do something for him and he "was to stay where he is". Please, Lou, ask what that means! Are they cross with him? It is true that he at that time took the book with him. But he never showed it to anybody, he had no reason to do so! He is not eagerly to quarrel, if Dorothy knows of some ill-feeling, he will use Gustaves invitation. He sends his best greetings and asks you very much to cable at once how things are. But please, send the cable to Hella Wuolijoki, Havsgatan 7 A, Helsingfors. It is possible that he leaves very soon and she can will always know where he is.

We had such a great Eastern: on Easter eve came 2 packets from America! (from a friend of Mrs. Wuolijoki's, whom we do not even know.) We got the most marvellous things – chocolate and coffee and sugar and cacao and I don't know what – even tobacco. I hope he knows how much that means, words to thank are so poor.

And then we had another great surprise: everybody got 1 kilo oranges. You can't imagine what that means to us! Since we have been here we did not see them. Funny how much such a kilo of oranges changes ones whole world!

I wonder why you don't write a little more about yourself and Hanns, about your work, your friends and so one? You used to write much more. I hope all is well. Many times I asked you for a foto, but you never send me one. Why not? How are you looking? And how is Hanns looking? I am sure you look nice but I would like to know how nice! I have a foto from last year, made for you, but I did not send it, don't know, why not. Maybe I was afraid – but afraid of what?

Louchen, have you many friends there? Nice people? And our old maestro – does he remember me sometimes?

I wish we could be there soon. Oh I am so afraid it will be to late already. How the years passe by! How short they are! And what is one doing? I can't believe that I'm so old already.

I was very glad to get your cable at birthday and your letter a little later, but I never had a word from Hanns! Give him my love.

Best grete

32 [Ty]

[Helsinki, Ende April 1941]

liebes louchen, 2 briefe hab ich von dir zu beantworten, der letzte vom 16.4.. b. wollte ungern noch um mehr geld bitten, wo man ihm ja schon wie du weisst, viel geschickt hatte. aber er hat nun doch noch heut

telegrafieren wollen, hoffentlich tut er's auch. – nun sieht es so aus, als ob sie ende der woche ihre immigrationsvisen bekommen. – was mich betrifft, so hat frau Wuolijoki für mich um das touristvisum gebeten, aber man hat sie verwiesen auf die schwierigen zeiten und auch von ihr das telegramm aus washington verlangt. [x] es ist wirklich schwer alles. und ich verstehe, dass es für dich eine grosse arbeit gewesen sein muss. glaube nicht, ich (oder die andern) wüsste das nicht gut genug zu schätzen. ich sehe ja, dass ich sonst nichts bekommen hätte, wenn ich dich nicht dort gehabt hätte. die route ist nach wie vor ein grosses problem. aber es lichtet sich auch. und dass ruth seit einigen wochen das visum (amerik.immigr.) hat, schrieb ich wohl schon lange? nur ich mach die meisten scherereien. ich rate ihnen allen zu, zu fahren, sowie sie das visum haben, und hoffe, b. tut es. denn was hilft es mir, wenn es für alle zu spät wird?

es ist sehr nett von dir, an die pakete zu denken. ich hab nicht drum bitten wollen, das wird ja alles teuer sein, aber man kriegt so wenig. die einzige möglichkeit, pakete zu schicken, ist über „Finnland-Hilfe“. aber wenn b erst dort ist, kann er schicken.

bis jetzt war leider der weg durch die türkei, phantastisch wie er sich anhört und teuer wie er ist, der einzige! aber auf die visen muss man drei monate warten, und in der zeit muss man die pässe nach london schicken! wer tut das schon leicht?

ich schreib dir mehr, sowie b's vom konsul nachricht haben, heut hab ich kopfweh, viel gearbeitet (mit frau Wuolijoki ihr letztes stück übersetzt, für das sie gerade einen staatspreis bekam). werde auch etwas verdienen damit.

du musst wissen, dass ich dir sehr dankbar bin, louchen, ich mein, ich hab's oft gesagt, aber vielleicht doch nicht richtig. ich weiss doch von all den leuten hier, die monatelang warten, wie schwierig alles ist. ich bin ja kein ausnahmefall.

habt ihr den guten menschen noch immer nicht bekommen? schreib doch gleich, wie er euch gefällt!

ich hab die hoffnung doch noch nicht aufgegeben, dass ich mitfahren kann. aber wenn's nicht anders geht, muss ich spätestens im juni zu hedi fahren. was meint ihr dazu? aber da es keine andere wahl gibt, braucht man ja nicht lang zu reden.

auf wiedersehen. und danke. eine müde

grete

Anmerkungen

1 HEA 4243/1—*die drei Kapitel*: aus Lou Eislers unveröffentlichtem Roman-Manuskript *Es war nicht immer Liebe* (1932), Entwicklungsroman einer Prostituierten—*die scene mit der verhaftung*: dieses Kapitel streicht Lou Eisler später—„realistisch“: Anspielung auf die Realismusedebatte (1937/38) in der Zeitschrift *Das Wort—bild festhalten*: in der Gasthauszene fällt das Mussolini-Porträt von der Wand, dahinter wird das Bild Giacomo Matteottis sichtbar, dem von den Faschisten 1924 ermordeten Generalsekretär der italienischen Sozialisten—*d’annunzio*: Gabriele D’Annunzio—*die Kapitelüberschrift*: „Arma virumque cano“, dt. „Waffen besing ich und ihn“, der erste Satz aus Vergils *Aeneis*—*Fortune/maclean*: der amerikanische Schriftsteller Archibald MacLeish gab 1930-1938 die Zeitschrift *Fortune* heraus—*Munitions Industry*: Berichte des Special Committee on Investigation of the Munitions Industry United States Senate / Government Printing Office Washington, DC—*benjamin/herbstwetter*: Walter Benjamin, Juni–Oktober 1938 in Skovsbostrand, vgl. Benjamin an Adorno, 4.10.1938: „Nun beginnt hier der Herbst mit den schwersten Stürmen. Ich fahre am kommenden Sonnabend über eine Woche, wenn nicht Unerwartetes eintritt zurück.“—*Ruth*: Ruth Berlau—*eigene Wohnung*: Strandlökken Nr. 17—*das Zimmer*: im Annex der Pension Stella Maris—*erwin*: Erwin Piscator—*bush*: verm. Alan Bush, der 1936 in London „Die Maßnahme“ zur Aufführung brachte—*roosevelts rede vom 17.8.38*: Franklin D. Roosevelt nach der Flüchtlingskonferenz von Évian (Juni 1938)—*herrn neffen*: Bernd Hanisch, Sohn der Schwester Herta.

2 HEA 4243/2—*Lotta*: Charlotte (Lotta) Eisler, geb. Demant, Sängerin, erste Ehefrau von Hanns Eisler, ab 1936 Arbeit als Musikologin in Moskau, erhielt 1938 keine verlängertes Visum für die UdSSR, emigrierte mit dem Sohn Georg über Prag 1939 nach Großbritannien—*breitscheid*: Rudolf Breitscheid, SPD-Politiker—*juul*: Svend Jensen Juul, dänischer Seemann und Redakteur, seit 1936 Scheinehe mit Steffin—*hauptmann*: Elisabeth Hauptmann, seit 1934 in den USA—*rukeyser*: die amerikanische Lyrikerin Muriel Rukeyser (1913-1980) übersetzte 1938 von den noch ungedruckten *Svendborger Gedichten* „Geflüchtet unter das dänische Strohdach“, „Die Bücherverbrennung“, „Die unbesieglige Inschrift“, „Rat an die bildenden Künstler ...“ sowie das vor dem Druck (Mai 1939) herausgenommene „Verhör des Guten“ (Typskript, BBA 398/52-54)—*eine Seite an Dich schreiben*: Brecht schrieb seine Meinung Lou Eisler im Okt./Nov. 1938 und bat um das D’Annunzio-Kapitel, das nicht mehr abgedruckt wurde (HEA 4258)—*besser gefallen als 16 und 17*: diese wurden von Lou Eisler gestrichen, der Roman besteht jetzt aus 15 Kapiteln—*tagebuch einer verlorenen*: Erfolgsroman (1905) der deutschen Schriftstellerin Margarete Böhme, 1929 von G.W. Pabst verfilmt—*das Positive nur*: vgl. Erich Kästners Gedicht „Und wo bleibt das Positive, Herr Kästner?“—*gerda*: Gerda Singer, verh. Goedhart, Fotografin—*Hellis Vater*: der Vater von Helene Weigel, Siegfried Weigl, Prokurist in Wien (1868–1942?); er wurde am 28.10.1941 in das Ghetto Lodz / Litzmannstadt deportiert.

3 HEA 4243/3—*wegen des visums*: für die Eislers, deren Besuchervisum in den USA nur 1 Jahr galt, es wurde auf Protest von Freunden und Kollegen für kurze Zeit verlängert, im Frühjahr gewährte Mexiko ein Visum—*wieland*: Brechts Verleger Wieland Herzfelde, geflohen vor der Besetzung Prags—*johnny*: sein Bruder, der Grafiker John HEArtfield—*komm.*: die dänischen Kommunisten—„sozialdemokraten“: Sozialdemokraten, Zeitung der Dänischen Sozialdemokratischen Partei—*mortensen*: Otto Mortensen, dänischer Komponist—*nordahl grieg*: Nordahl Grieg, norw. Dramatiker—*branting*: Georg Branting, schwed. Reichstagsabgeordneter—*gedichtband*: eine Vorstufe des Prager Satzes der *Svendborger Gedichte*—*nexö*: Martin Andersen Nexö, dän. Schriftsteller, dessen *Erinnerungen* Steffin und Brecht übersetzten—*erpenbeck*: Fritz Erpenbeck, Redakteur des *Worts*—*bredel*: Willi Bredel, Mitherausgeber.

4 HEA 4244—*Karin Michaelis*: dän. Schriftstellerin, anfangs Gastgeberin der Brechts im dänischen Exil auf Thurö—*meyer*: verm. der dt. Komponist Ernst Hermann Meyer, Exil in Großbritannien, der in Brechts Auftrag einen Text über Hanns Eisler für das *Wort* verfasste—*WELTBÜHNE*: Hanns Eislers Antwort an Georg Lukács im Dez. 1938 in *Die Neue Weltbühne* (Prag)—*kortner*: der österreichische Schauspieler Fritz Kortner,

lebte im USA-Exil—*ries*: Curt Riess, deutscher Journalist, Exil in Frankreich, ab 1940 Korrespondent des *Paris Soir* in New York—*kop*: Kopenhagen—*onkel armand*: Armand Eisler (Paris 1880—Miami/Florida 1957), Onkel Hanns Eislers, Anwalt für internationales Arbeitsrecht, Sozialdemokrat, Ende März 1938 Verhaftung in Wien, Transport ins KZ Dachau, im September 1938 Überführung ins KZ Buchenwald, im Frühjahr 1939 mit einem Visum, das ihm Freunde vermitteln konnten, Emigration in die USA—*e*: nicht ermittelt—*Eurem kleinen*: an Charlotte Eisler, die mit dem Sohn Georg in Großbritannien lebte—*käthe*: nicht ermittelt.

5 HEA 4245—*auden*: Winston Hugh Auden, engl. Dichter—*reyer*: Ferdinand Reyer, amerik. Drehbuchautor dt. Herkunft—*gerda*: Gerda Goedhart—*berman-fischer*: Gottfried Bermann-Fischer, ab 1938 Leiter des S. Fischer Verlages in Stockholm—in *Mexiko*: in Mexico-City—*elli e.*: Elli Eisler, vgl. Brief 9—*mitten in dem stück*: Der gute Mensch von Sezuan—*steinbeck*: 1939 erschien der Roman *The Grapes of Wrath*, dt. *Die Früchte des Zorns* des amerikanischen Autors John Steinbeck, die erste Übertragung erschien 1940 im Humanitas Verlag Zürich von Klaus Lambrecht.

6 HEA 4246—*Clipper*: schnelles Schiff—*wiederkehr nach new york*: im September kehrten Eislers mit einem neuen Besuchervisum zurück—*odets-stück*: Eisler schreibt die Bühnenmusik für das Stück *Night Music* (UA 22.2.1940) von Clifford Odets—*schauspielerin*: Naima Wifstrand—*und scherfig*: Steffin übersetzte den Roman *Der verschwundene Oberregierungsrat* des dänischen Autors Hans Scherfig—*meschdunarodnaja kniga*: Meshdunarodnaja Kniga, sowjetischer Verlag für internationale Literatur—I.L.: die 1931-1945 in Moskau erscheinende Zeitschrift *Internationale Literatur*, bis 1935 hrsg. von der IVRS, durfte nach dem Hitler-Stalin-Pakt keine offen antifaschistischen Beiträge mehr veröffentlichen—*hodann*: Max Hodann, ab 1940 in Schweden, Steffin kannte den Arzt und Sexualpädagogen von seinen Vorträgen in der Berliner Arbeiterjugendbewegung—*fotografin rosenberg*: Bekanntschaft seit London 1936—*hedi*: Hedwig Gutmann (1899-1972), Innenarchitektin, frühere Freundin H. Eislers. Seit 1932 in der UdSSR, u.a. beim Rundfunk, am 23.6.1941 in Moskau unter dem absurden Vorwurf verhaftet, dass in ihrer Wohnung eine Gestapozentrale sei, bis 1955 im GULAG, danach Ausreise in die DDR. Eine Verhaftung im Jahr 1937, wie in der Eisler-Literatur angegeben, lässt sich nicht belegen.

7 HEA 4247/1—*Bispebjerg-Hospital*: Steffin ließ sich in Kopenhagen operieren, das war für sie als Dänin kostenlos—*anna s.*: Anna Seghers—*korsch*: Karl Korsch—*wieland*: Wieland Herzfelde, der in die USA gegangen war.

8 HEA 4247/2—*zu Deinem geburtstag*: Lou Eisler wurde am 6. März 1906 geboren—*elli Elli Eisler*—*das Kind unterzubringen*: Anna Eisler, vgl. Brief 9.

9 HEA 4247/3—*mit elli und dem kind*: Im Juli 1931 heiratete Gerhart Eisler (KPD-Politiker, Bruder von Hanns E.) in Wien Elli Tune, die Schwester seiner ersten Frau Hede. Die Tochter Anna wurde am 2.11.1931 in Moskau geboren, 1938 emigrierte Elli mit Anna nach Schweden. G. Eisler lebte zu dieser Zeit schon mit Hilde Rothstein in Frankreich zusammen, war von Okt. 1939—Febr. 1941 in Le Vernet und Les Milles interniert, flüchtete in die USA.

10 HEA 4362—*our american visas*: Bitte um die Einladung Brechts zu einer Gastdozentur an der New School for Social Research, als Voraussetzung für ein Nonquota-oder Besuchervisum.

11 HEA 4248/1- *Helsingfors*: schwedischer Name von Helsinki—*quote*: Liste für Antragsteller, von der jährlich eine feste Zahl (Quote) von 27 230 möglichen Einwanderungen bewilligt wurden—*nach dem geburtsort*: doch als deutsche, nicht als dänische Einwanderin—*petsamor*: Petsamo, eisfreier finnischer Hafen an der Barentsee—*american writer league*: League of American Writers, kommunistischer Schriftstellerverband der USA—*an bernheim/stockholm*: nicht ermittelt—*hodann*: Max Hodann, vgl. Brief 6—*in separation*: dän. für Trennungszeit, die Scheidung wurde ein Jahr später, am 26.6.1941,

im Rathaus von Kopenhagen rechtsgültig, in Unkenntnis des Todes von Steffin (für diese Auskunft danke ich Hans Christian Nørregaard; G.B.).

12 HEA 4248/2—*amerikanischen konsul*: Lawrence von Hellens—*minister*: schwed. für Botschafter, hier der US-amerik. Botschafter in Finnland, Schoenfeldt—*tante*: Brechts Tante Marie Zaiss, geb. Brecht (1871-1939), die 1892 nach New York ausgewandert war—*von dem neuen stück*: Mutter Courage und ihre Kinder—*zu karin michaelis*: Am 22.7.1937 hatte Brecht Karin Michaelis einen Schuldschein über 52000 dänische Kronen ausgeschrieben, um sich über sie in Paris die Tantiemen für die bei der Weltausstellung aufgeführte *Dreigroschenoper* zu sichern. Sie bestätigte die Tilgung der Schuld am 16.5.1940—*aus kop. nach d.*: aus dem besetzten Kopenhagen nach Deutschland.

13 HEA 4362—*affirmation lectureship by letter*: die Einladung zur Gastdozentur, die zunächst als Telegramm eingegangen.

14 HEA 4362—*touristvisa*: das Besuchervisum setzte den Wohnsitz in einem anderen Land voraus, deshalb geht die Frage nach einem Touristenvisum.

15 HEA 4248/3—*das Bemühen um die Schriftstellergruppe*: die Bemühungen der League of American Writers, vgl. Brief 11—*hardenbergstraße*: Brechts Atelier in der Berliner Hardenbergstraße, in dem auch Steffin Januar bis März 1932 wohnte—*tante*: Brechts Tante Marie Zaiss, vgl. Brief 12.

16 HEA 4264—*den 2. aus finnland*: es war der 3. Brief aus Finnland—*hin und her*: zwischen New York, Hollywood und Mexiko, bei befristeten Visa—*besser*: als verheiratete Dänin.

17 HEA 4248/4—*meine hustenpillen*: enthalten verm. Morphium—*R.*: Ruth Berlau—*elly*: Elli Eisler—*viertels adresse*: Berthold Viertels Adresse in Hollywood.

18 HEA 4249—*obenstehenden Brief*: Brechts Brief an Piscator am 27.5.1940, in: BFA 29, S. 172f.—*pisc.*: Erwin Piscator, der als Lektor für Literatur an der New School arbeitete,—*curt r.*: Curt Riess—*hed*: Hedwig Gutmann, hier als Synonym für die zurückliegenden Reisen Steffins in die UdSSR—*die finnische Schriftstellerin*: Hella Wuolijoki, Gastgeberin der Brecht-Gruppe in Finnland—*deine freundin*: die österr. Schauspielerin Luise Rainer, die Ehefrau von Clifford Odets, gibt ein Affidavit für Steffin—*kortners freundin*: nicht ermittelt.

19 HEA 4250—*nicht mehr, was sie war*: der Hafen von Petsamo wurde inzwischen von den Deutschen kontrolliert—*brief von joh.*: Nachricht von Johannes R. Becher über Honorare aus der UdSSR—*die große symphonie*: ab 1933 arbeitete H. Eisler an der *Deutschen Sinfonie*, einem großen Exilwerk—*fred*: Fredrik Martner (Knud Rasmussen, Crassus), dän. Journalist und Brecht-Übersetzer—*Lulu*: die dänische Schauspielerin Lulu Ziegler—*thomsen*: verm. Dorothy Thompson—*Schutzengel*—*Wenn er einen Engel hätte (1937)* Theaterstück für Kinder von Margarete Steffin—*Miko*: Minderwertigkeitskomplex.

20 HEA 4249/2—*pisc. hat noch an br. geschrieben*: Piscators Antwort auf Brechts Brief vom 27.5.40.

21 HEA 4253—*Gustav Regler*: dt. Schriftsteller, Emigr. in Frankreich und Mexiko—*visen nach mexico*: die Visa trafen am 29.11.1940 in Stockholm ein—*m.*: Mexiko—*mieke*: Marieluise Regler, Tochter Heinrich Vogelers, Malerin, Ehefrau von Gustav Regler—*eine sehr kleine wohnung*: die erste Wohnung wurde während des Aufenthalts in Marleböck aufgegeben—*g.r.*: Gustav Regler—*el. h.*: Elisabeth Hauptmann—Eislers kehrten im Oktober 1940 nach New York zurück, aus dem mexikanischen Grenzzort Mexicali, so dass sie der Brief erst später erreichte.

22 HEA 4252/1—Steffin an Elisabeth Hauptmann: „*liebe hauptmann, ich weiss nicht, wohin ich diesen brief schicken soll. damals schrieb mir lou (vor sie nach hollywood fuhr) ihre adresse sei c/o John Garfield, 1940 Flintwood Drive, Hollywood. vielleicht stimmt das aber nicht? (allerdings kam auch kein brief zurück.) bitte, wenn Sie lous*

adresse haben, könnten Sie ihr die beiliegenden briefe schicken? vielen herzlichen dank!
Ihre gr. / [hs.:] Mir kam die adr hausnummer immer so verdächtig vor (wegen jahreszahl)“
(HEA 4252).

23 HEA 4251 *at least could come back*: am 23.10.1940 kamen die Eislers aus dem mexikanischen Grenzort Mexicali mit einem unbefristeten Einwanderungsvisum nach New York zurück—to Elisabeth: an E. Hauptmann, vgl. Brief 22—Nunberg/Nbg.: Rolf Nürnberg, dt. Kulturjournalist in den USA—NY: New York—included the niece Margarete S: Steffin war als „Nichte“ in den Antrag auf ein Familienvisum eingeschlossen—Gustav: Gustav Regler—Kortn: Fritz Kortner—F.L.: Der Regisseur Fritz Lang schickte Brecht Geld nach Finnland.

24 HEA 4254—*Mexican authorities*: des Außenministeriums -Gustav/G: Gustav Regler -Jose Bergamin: José Bergamin, Vorsitzender des spanischen Schriftstellerverbandes, Exil in Mexiko—*receipts*: Gutscheine für bezahlte Retour-Telegramme—Fr. L.: Fritz Lang—R. Nbg.: Rolf Nürnberg—Joh.: Johannes R. Becher, d.h. Zahlung offener Honorare aus Moskau—Mrs. Evans: Ernestine Evans: amerikan. Literaturagentin—Wuolijoki: vgl. Brief 18—Lion: Lion Feuchtwanger.

25 HEA 4255/1—*gust.*: Gustav Regler.

26 HEA 4255/2—the Consul: der mexikanische Konsul in Stockholm—a very dear friend: verm. Ninnan Santesson—Santa Domingo: Santo Domingo, Hauptstadt der Dominik. Republik—St. Francisco: San Francisco—Yokohama: geplante Reise über Japan—the visa ... will back: die Eintragung der mex. Visa in Stockholm dauerte genau einen Monat -Johannes: Honorare aus Moskau, siehe Brief 24—MSS: Manuskripte—Lion: Feuchtwanger an Brecht, 13.1.1941: „Lieber Brecht, ... das mexikanische Visum für Grete Steffin ist nur eine Frage der Zeit, wenn es nicht schon bewilligt ist.“

27 HEA 4255/3 *Consulado Honorario*: Honorarkonsulat—H. Hays: Hoffman R. Hays, amerik. Schriftsteller, der Brecht und Ruth Berlau förderte—Gustav: Gustav Regler—Fritz K.: Fritz Kortner—Gerda: Gerda Goedhart—Vera Cruz: Veracruz, mexikanische Hafenstadt—SYMPHONIE: Hanns Eislers *Deutsche Sinfonie*.

28 HEA 4252/2—a tourist visa: am 12.5.1941 erhält Margarete Steffin ein Touristenvisum in die USA als Mitarbeiterin von Hella Wuolijoki, dafür wurden die Affidativs von W. Dieterle und L. Rainer von Lou Eisler, Lion Feuchtwanger und Elisabeth Hauptmann vermittelt.

29 HEA 4256/1—again possible to write—die Abfahrt hat sich wieder verzögert—the mexican foreign office: das mexikanische Außenministerium—the mexican home office: das mexikanische Innenministerium -Dieterle: William (Wilhelm) Dieterle—Luise R: Luise Rainer—Wetcheek: Pseudonym von Lion Feuchtwanger.

30 HEA 4362 *touristvisa possible*—für das Touristenvisum muss das Reiseticket garantiert werden—*defence fund*: über Spenden.

31 HEA 4256/2—the governor: Meister (wie Eisler Brecht nannte)—her farm: Hella Wuolijokis Gut Marleback—Dorothy: Dorothy Thompson—was to stay where he is: negative Stimmung gegen Brecht unter deutschen Emigranten, die seine Einreise unsicher machte, vermutlich durch E. Hauptmann übermittelt—use gustaves invitation: nach Mexiko fahren, nach der erfolgreichen Vermittlung Gustav Reglers für Brecht—our old maestro: unser alter Meister, Hanns Eisler.

32 HEA 4248/5—das telegramm aus washington: die Affidativgeber mussten ihre Erklärung an das State Department schicken, das den Konsul in Helsinki informierte—mit frau Wuolijoki ihr letztes stück übersetzt: Die junge Wirtin von Niskavuori von Hella Wuolijoki—zu hedi: in die Sowjetunion.

**Gespräch zwischen Hans Bunge,
Peter Hacks und Anna Elisabeth Wiede über
Brecht, 17.2.1958
(Bertolt-Brecht-Archiv 2153/54-79)***

bearbeitet von Bernadette Grubner

[Zur Übersetzung von *The Playboy of the Western World*:]

Hacks:...Eines Tages rief der Brecht bei uns an und sagte: Lieber Hacks, Sie können doch Englisch? Da sagte ich: Ich kann zur Not Englisch, und mein Weib kann sehr gut Englisch. Was gibt's denn? Da sagt er: Ja, wir haben da so'n Stück von dem Synge, hat er gesagt, das ist also wirklich ein ganz wunderbares Stück, aber das ist nicht gut übersetzt. Das muß poetisch übersetzt werden, und ob wir das nicht machen könnten... Da sagte ich, das geht also gar nicht, weil ich schreibe also ein Stück, und die Anna schreibt auch ein Stück. Da sagte er: Ach, das kostet Sie acht Tage. Das ist ganz leicht, und das muß bloß poetisch übersetzt werden. Nun gut, haben wir gesagt, machen wir das. Dann schickte er das Stück, und das ist also der ‚Westliche Held‘, der...

Bunge: ‚Held der westlichen Welt‘.

Hacks:...ob Sie die Sprachschwierigkeiten bei dem Stück jemals studiert haben?

Bunge: Nein.

Hacks: Nicht, das ist also ein Stück, das mit Recht als unübersetzbar gegolten hatte und...

Wiede: Was er uns hinterher gesagt hat!

Hacks: Was er uns hinterher gesagt hat...

Wiede:...als es fertig war.

Hacks:...und das also in einer nichtexistierenden Sprache geschrieben ist, nicht? In diesem Irisch; das ist also die Rache der Iren an den Engländern und ist keine Sprache der Welt, und es gibt also keine Analogie dafür auf der Welt. Na schön, und da haben wir also uns wirklich recht gequält und dann hatten wir den ersten Akt fertig und besuchten BB und sagten, jetzt sei der erste Akt fertig (das war nach 6 Wochen), und er sagte, wie weit wir seien. Wir sagten, wir hätten den ersten Akt fertig, und da sagte er: ‚Schon?‘ und war sehr erstaunt. Ja, er hat uns sehr betrogen.

Bunge: Aber zunächst nur mit der Zeit?

* Die Redaktion dankt Frau Gudrun Bunge und dem Eulenspiegel-Verlag vertreten durch Herrn Matthais Oehme für ihr Einverständnis mit dem Abdruck dieses Interviews. © Gudrun Bunge, Matthias Oehme (Eulenspiegel-Verlag)

Gestus-Musik-Text/Gestus-Music-Text

Friedemann Weidauer, ed., *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 33 (Storrs, CT: The International Brecht Society, 2008)

Hacks: Mit der Zeit. Na ja, was war beim ‚Westlichen Helden‘? Da sagte er, das sei also interessant, da legte er großen Wert auf die Übersetzung. Also nicht nur, weil er’s machen wollte und weil er seine Absichten damit hatte, sondern weil er sagte, daß das ein interessanter Gegenstand ist auf dem Wege zu einer künstlerischen Volkssprache oder einer volkstümlichen K..., nein, volkstümlichen Kunstsprache ist falsch, sondern eine poetische Volkssprache. Er sagte, der Strittmatter hätte das an gewissen Stellen seiner Sachen...geschafft, und diese ‚Held‘-Übersetzung, die sei also auch...Das war der Grund, warum ihn die sprachlich interessiert hat.

Wiede: Da man ja also praktisch eine neue Sprache erfinden mußte im Deutschen.

Hacks: Na ja, als ein deformiertes Schweykisch ist das geworden.

[Ab 57 werden dann „Konferenzen“ geschildert, einmal mit Brecht, einmal mit Eisler, über die Übersetzung und die Lieder.

Auf 58 erläutert Hacks, daß Wiede und er nie mit BB in irgendeiner verbindlichen Form zusammengearbeitet hätten.]

[Debatte über den Titel: *Der Held der westlichen Welt*]

Hacks: Da gab es eine große Debatte natürlich über den Titel, denn ‚Der Held der westlichen Welt‘, das ist doch bekanntermaßen eine falsche Übersetzung, sondern wir haben es also schlicht und bieder ‚Der Held des Abendlands‘ genannt, was es heißt. Also ‚Western World‘ heißt auf Irisch an sich vieles. Es heißt erstmal: Irland im Verhältnis zu England, es heißt zweitens: Westirland im Verhältnis zum übrigen Irland, es heißt aber vor allem und im landläufigen Gebrauch: Abendland im Gegensatz zum Morgenland. Und da das also die Art ist, in der es meistens verwendet wird, haben wir also ‚Held des Abendlands‘ geschrieben. Und Brecht, der also die Konzeption hatte, das Stück zu spielen auf den westlichen Heldenbegriff, schrieb also ‚Held der westlichen Welt‘. Da haben wir gezankt und haben gesagt, das könnte man nicht machen, das sei in einer frechen Weise unanständig. Und da hat er gesagt: Was heißt unanständig? Da schreiben wir einfach den englischen Text unter den deutschen. ‚The Playboy of the Western World‘, da schreiben wir drunter: ‚Der Held der westl...‘, na, also wenn das nicht in Ordnung ist, sagte er, und man kann Wort für Wort nachprüfen. Gut. Er hat natürlich argumentiert auf komische Weise, im Grunde stellte sich also heraus: Er hatte Recht. Seine Konzeption war wirklich das Einzige, was man mit diesem Stück machen konnte. Vermutlich hatte er also wirklich eine Sache, die beim Synge absolut drin war, rausgerochen...Natürlich hatte also Synge nicht das Heldenideal der westlichen Welt im heutigen Sinne schreiben wollen, die es damals nicht gab, aber er hat eben das Heldenideal seiner Zeit schreiben wollen, welches eben sich deckt mit dem, was heutzutage im Westen eben noch Heldenideal ist. Und dann ist ja diese große Shaw-Stelle gefunden worden, die genau dasselbe sagt, was

der Brecht lange vorher wußte. Natürlich ist der Titel ein viel besserer Titel; er hat völlig Recht gehabt.

Bunge: Ja, nur kein Titel für Besucher des Theaters.

Hacks: Na ja, einen guten und zugkräftigen Titel, das gibt's nicht. Da muß man sich entscheiden.

Ja, das war also wirklich, wenn ich mich recht entsinne, alles, was wir mit Brecht geschäftlich zu tun hatten, und ansonsten haben wir ihn also wirklich nur privat gesehen. Ah, noch...

Wiede: ‚Der Müller‘!

[*Der Müller von Sanssouci*]

Hacks: ‚Der Müller von Sanssouci‘, ja natürlich. Aber hängen wir den noch hier ‘ran? ‚Der Müller von Sanssouci‘, das war so. Ich ging mal zu Brecht und sagte also, ich will ein Stück schreiben. Ich weiß nicht genau, was ich machen soll, einfach deshalb, also für ein Zeitstück bin ich nicht lange genug da. Ich hab da eine Idee, ich wollte was bearbeiten, ein Stück von Raupach, ja? Ich hab ihm das erzählt, das ist eine Posse, worauf er abgeschaltet hat, weil Possen interessierten ihn nicht. Und da sagte er, na, also er würde sich das mal überlegen. Daraufhin hat er dann gekocht mit dem Eisler jetzt, was der Hacks für ein Stück schreiben soll, und da hatte er zwei Ideen. Ah ja, jetzt weiß ich endlich, was ich erzählen muß. Er hatte zwei Ideen: Das eine war der Stoff vom ‚Müller von Sanssouci‘, und das andere war der Puccini-Stoff. Kennen Sie den, das ist Ihnen doch ein Begriff, darüber muß es eine Konzeption geben.

Der Puccini-Stoff war eine große Idee. Große Themen von Brecht sind also die Deformationen natürlicher menschlicher Eigenschaften in der kapitalistischen Welt. Davon gibt es also einen Spezialfall, nämlich: Ein Mann, der zu einem Beruf befähigt ist und darin Großes leisten könnte, durch die Gesellschaft aber gezwungen wird, einen anderen Beruf zu ergreifen und Zeit seines Lebens also jetzt umhergeht mit der unglücklichen Liebe zu dem Beruf, zu dem er gut gewesen wäre. Die freie Entfaltung der Fähigkeiten. Na, schön. Und dafür fand er also ein großes Exempel in Puccini. Nämlich, Puccini war ein Mann, der liebend gern Koch geworden wäre und der also auch später noch immer ein großer Koch war, der aber hernach (...ich referiere Brecht) von seinem Vater gezwungen wurde, ein Kitschkomponist zu sein, und das zwar ja also auch schlecht und recht gekonnt hat, aber sein großer Drang war also der zur Kochkunst. Und aus diesem großen Widerspruch, sagte er, müßte man eine Oper schreiben, welche also sofort Eisler komponieren wollte, und zwar wollte Eisler also die negativen Stellen, Puccini als Komponist, mit Puccini-Musik unterlegen, und nur die Stellen, die die Kochkunst betrafen, wollte er also mit guter Musik, mit Eisler-Musik, behandeln.

Na, das war also die eine Idee, die sie gekocht hatten, die andere, die war die vom Müller von Sanssouci. Da gibt es also ein Blatt, wo der

Brecht das, was er von der Fabel sich ausgedacht hatte, aufgeschrieben hat, und das hat er mir vorgelesen. Und als er mir das vorgelesen hat, habe ich gesagt: Gut, das mache ich. Und dann haben wir nie wieder darüber reden können, dann wurde er krank, und dann ging ich weg, und da hat dann weiter nichts mehr stattgefunden.

Bunge: Na ja, er hat sich noch längere Zeit darum gekümmert, z.B. Bücher besorgen lassen.

Hacks: Ja. Doch, er hat an die Antiquariate 'rumschreiben lassen nach Friedrich-Material. Ja, aber wir sind also nie mehr zu einer Besprechung über die Sache gekommen. Ich habe ihm dann nochmal einen Brief geschrieben, der also noch nicht sehr intelligent war, weil ich da noch gar nicht genau 'rausgehabt hab. Und dann wollte er also auch folgendes: Er wollte also an sich was anderes, als ich dann gemacht hab, er wollte also ein deutsches National-Lustspiel. Der Brecht war ja also ein Deutschenhasser, was eine gute Eigenschaft von ihm war, aber was sich also angesichts der jetzigen Entwicklung in der Welt nicht aufrecht erhalten läßt; andere Länder sind ja noch viel schlimmer als unseres. Er wollte also wirklich den Ewigen Deutschen...ah, fällt mir was ein! Große Theorie von ihm, die sehr gut ist, war: Es gibt also zwei Helden in der deutschen Geschichte, die wirklich geeignet sind, die deutsche Historie zu repräsentieren. Da sagte er, das ist Friedrich von Preußen und Bismarck. Ja, das sagte er, sind die beiden Zentralfiguren der deutschen Misere. Und aus diesem Grunde hatte er also offenbar diesen Friedrich-Stoff gesucht und gefunden, und die Idee war ja, daß Bus[?] den Friedrich spielen sollte und Geschonnek den Müller, und die wollten's hier am Theater machen. Und dafür hab ich's denn auch geschrieben. Mich hat es an sich also nicht so rasend interessiert, erstmal weil ich schon ein Stück aus der gleichen Zeit geschrieben hatte gerade, und ich hatte damals ja die edle Absicht, was mehr Aufbauendes zu schreiben, also das ist ja wohl das Abbauendste, was man sich denken kann, aber andererseits also die Chance, das Stück auf diese Weise repräsentiert zu sehen, und außerdem, ich meine, wir waren Brecht zutiefst verpflichtet. Da hab ich das gemacht. Aber, wie gesagt: Die Sache mit dem National-Lustspiel hab ich dann nicht mehr gemacht, sondern ich hab das also dann auf eine sehr konkrete, historische Phase des Kleinbürgertums hin geschrieben und es also sehr viel wichtiger gefunden, die Kleinbürger speziell als die Deutschen im allgemeinen anzuschießen. Das ist, soweit ich mich erinnere, die gesamte Story vom 'Müller'.

Ja, aber inzwischen ist mir eingefallen: Beleg für Brechts großen Haß auf Luxus. Das sind zwei Storys, die sich begeben haben mit meinem Weibe. Damals die Sache mit dem Mantel...

Wiede: Ja. Er fragte mich, ich hab so einen Mantel, so aus Mohair, mit so langen Haaren, den ich anhab hier, diesen. Und er steht da so unten und faßt das so an, sagt er: Darf ich mal anfassen, und faßt das so ganz mißtrauisch an und sagt: Ist das Pelz? Nein, sage ich, das ist Stoff. Na ja, sagt er, geht gerade noch. Wenn eine Revolution kommt, werden Sie gerade noch nicht an die Laterne gehängt.

Hacks: Und dann war er bei uns zu Besuch, und wir haben hinter der Couch so ein ganz harmloses Stück chinesischen Brokat hängen, nur damit die Wand nicht dreckig wird. Da war er also auch zutiefst beleidigt über diesen Luxus, der da getrieben würde.

[63: Hier äußert sich Hacks kurz über die Misuk-Theorie]

[Die Joe Hill-Story]

Wiede: Die Joe Hill-Story!

Hacks: Die Joe Hill-Story, ja, das stimmt.

Wiede:...Jedenfalls haben wir also über Joe Hill geredet, weil Busch sich dafür interessierte und Brecht sich überlegte, ob man aus dem Stück etwas machen könne. Es war also klar, daß dieses Stück von Barrie Stavis umgearbeitet werden mußte, wenn man es macht, und er hatte uns das Buch geschickt, das englische, da war die deutsche Übersetzung des Buches, die jetzt 'raus ist, noch nicht 'raus, und er hatte uns das englische Buch geschickt und uns gebeten, das durchzulesen. Wir hatten's uns angeschaut, hatten den Stoff durchgeschaut. Dann haben wir geredet, und es zerschlug sich dann praktisch daran, daß man also, wenn man das anständig hätte machen wollen, das ganze Stück vollkommen neu hätte schreiben müssen und damit also dem Barrie Stavis seinen Stoff klauen hätte müssen, an dem er also unendlich lange gearbeitet hat und den er sehr mühselig zusammengetragen hat. Andererseits fanden eigentlich alle Leute, daß also das Stück, so wie es war, allein nicht ging.

Hacks: Ja, erzähl mal, da hatte er doch eine Konzeption gemacht?

Wiede:...Ja, die Konzeption, die er gemacht hatte, war die, daß also ein Revolutionär..., daß dies der Fall eines Revolutionärs war, der also einmal in seiner Laufbahn einen Fehler gemacht hat, weil er nämlich menschlich gewesen ist oder ein menschliches Bedürfnis gehabt hätte, er ist also zu einer Frau gegangen. Sie kennen die Geschichte, der Joe Hill geht also zu dieser Frau, die verheiratet ist, und wird von dem betrunkenen Ehemann angeschossen...

Hacks: Und kann daraufhin geframt werden, nicht?

Wiede:...und wird daraufhin mit diesem Frame-up da zu Tode gebracht. Brechts Theorie war also: Man müßte zeigen, daß sich ein Revolutionär im Klassenkampf nicht einmal leisten kann, ein Bedürfnis zu einer Frau zu haben, daß er nicht mal dahin gehen dürfte.

Hacks: Die also 'rauslaufen auf sein altes Thema, daß also eine einzige natürliche Regung in Zeiten des Klassenkampfes den Menschen ruiniert. Das war also die Konzeption, die ihn daran interessiert hat. Wir haben also versucht, die Sache da mehr auf den ‚Egmont‘-Stoff und leichtfertigen Glauben an die Gerechtigkeit hinzuschieben, das hat ihn also nicht interessiert, das war in dem Moment seine Theorie, was also nicht besagt, daß es seine einzige Theorie bei diesem Stück war.

Wiede: Nein, ich erinnere mich, er hatte einen Einwand, der mir also außerordentlich plausibel erschien. Ich sagte, daß der Joe Hill eine ‚Egmont‘-Story ist, daß der Joe Hill eine außerordentliche Personifizierung der Bewegung der IWW war, daß also seine Eigenschaften die Eigenschaften der Bewegung waren, daß da also sehr viel..., also ein bißchen Spontanität und Anarchismus usw. sind und was also auch in ihm drinsteckt und was also auch zu seinem Untergang dann geführt hat, und das wäre dann also die Geschichte der IWW geworden. Und da sagte er, er meint, das sei heute nicht interessant, diese Beweisführung brauchten wir jetzt nicht.

Hacks: Da hat er übrigens noch eine Anmerkung zu Formproblemen gemacht: Das Stück ist formal sehr schwierig, und zwar,...am Anfang hat es eine große Menge von gutem Material über Klassenkämpfe, über Streikkämpfe in Amerika usw., die der Stavis aus seinem Stück ’rausgeschmissen hat, wovon jeder Mensch gleich einsah, daß man das nicht ’rausschmeißen kann, das ist fast mit das Beste an der ganzen Sache, und dann kommt also diese lange, komplizierte Prozeßgeschichte. Und da sagte ich, das würde natürlich ein formales Ungeheuer werden, wenn man verschiedene, nicht zusammengehörige einzelne Szenen aus dem Klassenkampf am Anfang hat und am Ende dann plötzlich so eine prozeßstückartige Intrigensache. Da ist also vorne ein großer, breiter Komplex von locker verbundenen Sachen und hinten also ein kleiner, konzentrierter Komplex, aber eine ganz große Sache. Ich sagte, das würde formal sich sehr beißen, und da sagte er, das ist nicht an dem und formulierte: Keine Form ist auch eine Form, und fing also an, einen Vortrag zu halten gegen Leute, die jetzt in das Drama die Form einführen wollen, also wenn man etwas gut machte, dann stimmte das, und wenn das eben so war, daß hinten eine große, zusammenhängende Geschichte war und vorn eine kleine, dann muß man das eben so schreiben. Aber er sagte: Keine Form ist auch eine Form. Ja, und dann wurde also sofort überlegt (das ist vielleicht auch zur Technik ganz interessant), es wurde also sofort überlegt, wo man Material herbekommen kann, und sein Interesse ging also sofort auf bearbeitetes Material, d.h. also, er dachte an die amerikanischen linken Autoren, an Sinclair usw. und wußte noch ein paar andere, worin also gut Streiks beschrieben sind und sagte also, man müßte die Szenen nehmen, wo sie schon da seien und nicht versuchen, welche zu machen, wenn das ein anderer auch schon gut gemacht hätte. Ja, das war Joe Hill. Und sonst wurde immer bloß gequasselt, in welchem Zusammenhang mir nur einfiel, daß eine Nachricht im Radio kam, irgendwas über Mendès-France, und Brecht sagte: Dieser Mendès-France, das ist eine besonders windige Laus. War das so?

Wiede: Ja.

[Brechts Höflichkeit]

Wiede: Ja, aber da ist doch noch die Geschichte gewesen, die, ich finde, also so sehr typisch für ihn war: Da kam doch zur Sprache diese Sitte, daß man Kindern, also in der Zeit Friedrichs des Großen, Kindern, irgendeiner bestimmten Sorte von Kindern, die ich vergessen hab, da so ein Band um

den Hals band, wenn sie geboren wurden, und dann waren das zukünftige Soldaten.

Hacks: Ja. Ja, ja, natürlich, die als Soldaten geboren wurden.

Wiede: Die also als Soldaten geboren wurden. Und zwei Tage zuvor, als diese Sache zur Sprache kam, hatte Brecht eine Konferenz mit Hacks gemacht, diese erste Konferenz über das Stück [„Der Müller von Sanssouci“, B.G.]. Und sie hatten also auch darüber gesprochen. Hacks hatte mir aber nicht genau erzählt, und ich wußte also von dieser Bandsache nichts, hörte die zum ersten Mal und sagte: Ach, das ist ja fein. Dieser eine Knecht, der da vorkommt, den kann man doch einen solchen geborenen Soldaten sein lassen, das paßt sich doch ganz gut, ist der gleich mit dem Makel behaftet und muß sich also jetzt der Sache zu entziehen versuchen. Damals war die Konzeption da noch etwas anders. Und Brecht sagte, also das sei sehr gut, und lobte mich sehr für diese Idee, und als wir nach Hause gehen, sagt Hacks zu mir, dasselbe hat er gestern natürlich sofort gesagt. Aber das fand ich also...

Hacks: Er war immer unbeschreiblich höflich!

Wiede: Er war so höflich, daß er mich gelobt hat für eine Sache, die ihm schon natürlich auf den ersten Blick eingefallen ist. Aber das hat er doch überhaupt sehr gehabt: Wenn einer was gesagt hat, was ihm gefallen hat oder was er also für eine gescheite Sache hielt, hat er einen immer sehr gelobt dafür, ermutigt.

Hacks: Eine Tatsache ist: Er hat sogar gelobt, wenn Sie etwas gesagt haben, was er eine Viertelstunde vorher gesagt hatte. Und es gab also so unglückliche Leute, die im Moment, wo Brecht da war, hatten sie also eine solche Angst, daß sie nicht mehr fähig waren, einen Gedanken zu produzieren, und sagten dann also in völlig hilfloser Weise das, was er selber gesagt hatte, weil ihnen gar nichts anderes einfiel. Aber er war dann so unbeschreiblich höflich, daß er sofort...Also nicht etwa, weil er so stolz auf seine Gedanken war...

Wiede: Nein, sondern es war wirklich höflich. Sowie jemand irgend etwas sagte, was sinnvoll war, hat er also den gelobt und ermuntert, weiterzudenken und -zureden. Hat er sehr drauf geachtet, der Mann.

[Begriffsstreit zwischen Hacks und Brecht („plebejisch“ und „Ideologie“)]

Hacks: Gut. Dann gab es noch eine Sitzung, und zwar hatte ich einen Artikel geschrieben: ‚Einige Gemeinplätze über das Stückeschreiben‘. Und den hatte ich (da war Brecht schon irrsinnig krank), und ich hatte ihm den aber geschickt, und er hat ihn auch gelesen und ließ mich anrufen und sagte: Lieber Hacks, ich hab also mit dem, was ich geschrieben hab früher einen so fürchterlichen Ärger gehabt, daß man also ganz vorsichtig sein soll, wenn man auch nur eine Zeile Theorie schreibt, und vielleicht sollte man sich das doch überlegen und...Er fand also, man sollte das drucken, und daraufhin ließ er also bestellen, ich sollte doch mal zu ihm kommen und

wir würden ein paar Leute dazu einladen und hören, was die sagen, damit wir also wenigstens nicht von vornherein Sachen schreiben, wo man also gleich Ärger kriegen wird. Und wir überlegten, wen wir einladen sollten, und der Brecht schlug eigentlich vor den Harich und den Cwojdrak und den Hermlin, glaub ich. Da sagte ich, das seien also alles sehr gute Leute, und dann machten wir das. Er war wirklich ganz krank und hatte sich also wirklich angestrengt und konnte nur eine Stunde aufstehen.

Wiede: Sah sehr schlecht aus.

Hacks: Ja. Wir hatten dann sehr viel Ärger, weil der Harich das sehr unvollkommen gelesen hatte und der Cwojdrak nichts sagte. Es kam also gar nichts raus. Der einzige Mensch, der was sagte, war Brecht, und Brecht machte also einen wunderbaren Einwand, von dem ich erst viel später begriffen habe, wie wichtig das war. Ich hatte in diesem Artikel gebraucht den Begriff ‚plebejisch‘ und hatte also gesagt, ein – praktisch als Grundgedanken des ganzen Artikels – ein Theaterstück müßte plebejisch und rationalistisch sein. Und daraufhin insistierte also Brecht außerordentlich hartnäckig darauf, daß ‚plebejisch‘ ein völlig verwaschener Begriff sei, wenn man ihn nicht konkret-historisch anwendet. Und er persönlich, wenn er plebejisch hört, dann denkt er also einfach an eine Zeit, wo es eben auch Equites gibt, Ritter, und er fände also, Plebejer ohne Ritter hätten gar keinen Sinn. Na gut, sagte ich, es gibt auch Plebejer in der französischen Revolution. Da sagte er, also gut, er ist bereit einzusehen, daß also Diderot, das ist auch ein Plebejer, aber was hätte das mit heute zu tun, was ich damit meine, ob ich proletarisch meine. Na gut, ich hab ihm klar gemacht, was ich sagen wollte, nämlich ich brauchte einen allgemeinen Begriff für die Unteren, eben einen nicht klassenmäßig bedingten Begriff, weil ich sehr allgemeine Thesen formulieren wollte, Thesen, die für alle Leute aller Richtungen, sofern sie nur einigermaßen progressiv sind, brauchbar sind, was er natürlich sofort verstand, weil er sich lange darüber ausließ, daß man die Unteren, das könnte man also..., das ist eine biblische Sprache, das könnte man gerade mal in einem Gedicht machen, aber das sei an sich kein wissenschaftlicher Terminus. Darüber müßte man mal nachdenken. Nachdem er aber durch diese Einwände genau zu verstehen gegeben hatte, daß er wußte, worauf ich hinauswollte, fuhr er fort, sich so zu stellen, als verstünde er mich nicht, offenbar in der sehr vernünftigen Absicht, mich darauf zu bringen, daß man eben mit einem klassenmäßig nicht genau definierten Begriff nicht operieren kann, daß das albern ist. Ich hab es also wirklich nicht eingesehen, habe die Sache nur dahingehend ergänzt, daß ich wenigstens meine Definition mit reingeschrieben hab, was da noch nicht geschehen war, aber das hat mir nichts anderes eingetragen, als daß ich nach einem Jahr später einen Artikel schreiben mußte, in dem ich alles zurücknahm.

Ja. Hat er da sonst noch was gesagt? Ja, und dann war noch ein Punkt, dann störte ihn also sehr der Begriff Ideologie. Ich redete von marxistischer Ideologie, wie das alle Leute taten und was ich also, ich stehe nach wie vor auf dem Standpunkt, daß man das tun kann..., und er sagte, das sei ganz schlecht, man müßte das Wort Ideologie benützen so, wie es Marx und Engels in der deutschen Ideologie benutzt haben, also im ursprünglichen

Wortsinne. Ideologie ist also ein Lügengebäude, ja? Heilige Geschichte und so. Er fand also nicht, daß man Ideologie positiv benutzen könnte, sondern war der Meinung, daß man das nur gebrauchen kann für philosophische Systeme, die man kritisiert, die man entlarvt als klassengebunden und infolgedessen falsch, während ich der Meinung war, man kann es benutzen auch für ideologische Systeme, die zwar klassengebunden sind, aber gebunden an die richtige Klasse, also richtig. Das war also ein Streitpunkt. Da waren die beiden Punkte, die er auszusetzen hatte von Anfang an; darüber haben wir geredet.

Bunge: Solche Einschränkung der Bedeutung eines Wortes machte er ja ab und zu. Tendenz zum Beispiel, ein ganz allgemeiner Begriff, heißt einfach Neigung, glaube ich, genau übersetzt. Das war für ihn also diffamierend, Tendenz. Ist ‚Katzgraben‘ ein Tendenzstück? Nein, kann keins sein.

Hacks: Ja. Worin natürlich in jedem Falle und von vornherein steckt seine sagenhafte Fähigkeit, konkret zu sein, Worte präzise zu fassen, nicht? Das ist ja also...In dem Punkt war er ein halber Semantiker.

Hacks: Wobei ja also merkwürdigerweise der einzige Brief, den er jemals selber an mich geschrieben hat, ganz vor jeder beliebigen Bekanntschaft liegt, den haben Sie vermutlich auch da, wo ich also in ganz kindischer Weise an den Brecht einen Brief geschrieben habe, um ihn zu fragen, ob er mir denn empfähle, in die DDR umzusiedeln. Aus welcher schrecklichen Verlegenheit er sich also geschickt rausgezogen hat, denn er konnte beim besten Willen nicht jemand völlig Unbekanntem Ratschläge erteilen.

[Die Denke-Geschichte]

Wiede: Ja, so Kleinigkeiten, die Denke-Geschichte.

Hacks: Die Denke-Geschichte? Erzähl sie, die ist wirklich wichtig.

Wiede: Nein, ich kann nicht so gut erzählen wie du.

Hacks: Wann hat er uns das erzählt?

Wiede: Ach, das war irgendwann mal, an einem Abend. Da kam das Gespräch darauf, auf den Mörder, der...

Hacks: Das ist nämlich eine große Geschichte, deswegen, also ich meine, ich hoffe, Sie haben sie schon in irgendeiner Form, aber wenn nicht, das ist wirklich eine große Brecht-Geschichte, weil sie den Griff, der seine Stücke so wesentlich macht, ganz herrlich zeigt:

Wir redeten über den Denke, den Raubmörder. Das ist der Mann, der hatte eine Fleischerei...Nein, kein Raubmörder. Sondern der Mann, der hatte eine Fleischerei, und immer wenn stellungslose Fleischer kamen und wollten da angestellt werden bei ihm, stellte er sie ein, brachte sie um und machte sie zu Konserven oder zu Wurst. Zu Wurst machte er sie. Das war in der Krise. Und da sagte er, er hätte seinerzeit mal eine Berechnung angestellt, eine ökonomische Berechnung, ob es eine Lösung der Widersprüche des

Kapitalismus ist, wenn man die Esser zu Essen macht. Und er habe, sagt er, nachgewiesen, das sei keine Lösung, weil auf diese Weise die industrielle Reservearmee verlorenginge, und damit sei also der Kapitalismus ganz geschlagen. Aber also die Fragestellung, nicht? Eine so romantische, wirklich eine romantische Räubergeschichte wie also ein Fleischer, der Handwerksgelesen umbringt und zu Wurst verarbeitet, diese Geschichte also so zu fassen, ob man das Problem: Die Widersprüche des Kapitalismus lösen kann, indem man die Esser zu Essen macht! Das ist wirklich...Also auf komische Weise zeigt es einfach den Griff, der im Grunde auch seine ganz großen Stücke zu dem macht, was sie sind.

Bunge: Das habe ich zum Beispiel nirgendwo aufzeichnet gefunden.

[Brechts konkrete Denkart]

Hacks: Ja, jetzt fällt mir noch was ein. Ich hoffe, aber ich weiß nicht mehr, ob ich das präzise zusammenkriege. Und das ist...Insofern war das also wichtig, ich weiß nur noch die Moral daraus, ich weiß nicht mehr, ob ich die Story selber noch weiß...Es handelte sich nämlich darum: Der Brecht hatte eine Denkmethode, die mir deshalb so auffiel, weil sie so völlig anders war als meine. Weil ich also die Tendenz habe, die bis zum Fehler artet, abstrakt zu denken und zu formulieren, und der Brecht hatte also eine rasend..., eine Denkmethode, die ich nie in meinem Leben erlebt habe. Der hat nämlich immer konkret formuliert, also praktisch in Form von Anekdoten, aber auf eine solche Weise, daß einzig einem Menschen diese Anekdote nur einfallen konnte, wenn er also auf der äußersten Abstraktionsebene, auf der äußersten Hegelschen Abstraktionsebene, nachgedacht hatte, was der Brecht aber offenbar nicht tat. Denn das war also so, daß er nie...

Wiede: Ich hab mich darüber amüsiert. Ich konnte wetten: Ein Problem wurde erörtert, und dann kam prompt ein ganz abstrakter Satz von Hacks, der so abstrakt war, daß ihn keiner verstand, und eine Anekdote, genau dieselbe Sache, von Brecht, die so einfach und konkret war, daß sie auch kein Mensch verstand! Und ich hab schon immer gewettet: Wer kommt jetzt zuerst? Das war sehr ulkig.

Hacks: Es war also gar nicht so rasend leicht eigentlich, uns zu unterhalten aufgrund dieses völlig verschiedenen Stils. Aber ein solcher Fall, an den ich mich erinnere, war...Also wir quasselten mal auf die bekannte blöde Art über Fragen der Emanzipation, ja, ich weiß nicht, weil da irgendeine Dame besonders geschminkt war oder sowas, und machten also große Spekulationen darüber, was in der klassenlosen Gesellschaft..., wie die Leute sich da verhalten würden. Es war, glaube ich, so: Irgend jemand hatte seinem Weibe verboten, sich zu schminken, oder irgend jemand wollte es...Irgend so eine Frage. Wir kamen von daher.

Wiede: Ja, Brecht sagte, glaube ich, Lippenstift mag er nicht, verändert die Konturen der Lippen, sagte er.

Hacks: Ja. Ah, er mochte das nicht, natürlich, ja. Und wir kamen also dann wie gesagt auf Spekulationen über die Zukunft, und es kam also

ziemlich gleichzeitig, ich denke, daß das ähnlich ist jetzt dem wirklichen Geschehen, wie ich sage, daß ich also gerade dabei war, auf schwierige Weise zu formulieren, daß und inwiefern anzunehmen ist, daß also bei Abbau sämtlicher gesellschaftlicher Gründe und Einschränkungen eine große Gleichheit der Geschlechter eintreten würde, und wollte also wirklich fortfahren, daß man sich einigen müßte, ob nun also alle Leute in grauen Säcken oder Anzügen rumlaufen oder alle Leute bunt und geschminkt umhergehen, und in dem Moment sagte der Brecht: ‚Es wäre zu überlegen, ob sich die Männer dann auch schminken werden.‘ Ich hatte also wirklich den Gedanken zwar vor, aber nicht angeschnitten...

Wiede: Ja, es kam also fast gleichzeitig. Er fing also mit der Prämisse ganz abstrakt an, und der zog die Folgerung ganz konkret. Es war sehr lustig.

Hacks: Die Tatsache war, daß also beides in einem Stadium, wo so viele der Anwesenden überhaupt noch nicht kapiert hatten, worüber eigentlich geredet wird. Aber es war also wirklich erstaunlich, denn der Brecht...Man kann also einfach nicht sagen, er ist ein Empirist, oder er hat eine induktive Methode, weil...Unmöglich waren diese Gedanken zu finden für einen Mann, der einfach von der Wirklichkeit ausgeht, sondern er war also so wie ein Mann, der...In einem Fall, der gegeben ist, sieht er das Problem, und zwar das Problem also wirklich in der abstraktesten Form der Welt, und sucht dann für diese abstrakte Form, die er gefunden hat, ein Bild. Das ist etwa der Fall der angewandten Fabel bei Lessing. Die Tatsache, daß man ihn nie ertappt hat auf den abstrakten Gedanken, sondern was aus ihm herauskam, und zwar also eigentlich auch ganz schnell und eins nach dem anderen, waren also immer die konkreten Beispiele. Und was er gedacht hat, das war nie zu beobachten. Trotzdem muß er's gedacht haben, und zwar also von einer Schärfe, die nie ein anderer Mensch zustande gebracht hat, und die dann natürlich so großartig ist, weil sie eben immer konkret war. Wenn der Begriff der konkreten Wahrheit also einen Sinn hat, dann in Brechts Denkart.

[Die Geschichte mit den Kornfritzen („kapitalistische Anarchie“)]

Wiede: Ja, dann haben wir doch noch die schöne Geschichte...Da waren wir, ich weiß gar nicht, aus welchem Grund, mal ganz alleine hier, was ja sehr selten war, sonst war immer...Da waren wir aber ganz alleine hier, und ich weiß auch gar nicht mehr, was da besprochen wurde. Aber jedenfalls, Brecht erzählte ja also immer sehr gerne und kam dann also auf lauter schöne Geschichten, erzählte er uns doch die Geschichte mit dem Korn...

Hacks: Kornfritzen, aha. Gut, ich erzähle die Vorgeschichte, und du erzählst die Geschichte, ja?

Die Vorgeschichte war nämlich die, daß wir redeten über das, was sich die Kapitalisten bei ihren Handlungen denken im Vergleich zu dem, was sie sagen, und darüber, ob man Kapitalisten darstellen kann als Leute, die mit einer großen Einsicht in die Wirklichkeit, kühn ins Voraus rechnend, das

Volk betrügen. Und um diese Theorie, die also nicht aufgestellt worden war, aber die also..., auf die wir irgendwie gekommen waren, zu widerlegen, erzählte er uns seine Erfahrungen, die er gemacht hatte, als er also ein Stück über den Kapitalismus mal vorhatte, und das war dieses Josephs-Projekt, dieses Projekt ‚Joseph in Chikago‘ oder so, ich weiß nicht mehr, wie es heißen sollte. Darüber gibt’s ja sicher irgendwelche Skizzen?

Bunge: Ja, es gibt mehrere Skizzen darüber, und auch über andere Stücke mit demselben Inhalt.

Hacks: Ich erzähle also ganz kurz, wie es war. Ich meine, vielleicht gibt sich noch eine neue Chance. Das weiß ich ziemlich genau, wie es war. Joseph sollte also sein einer von den großen Getreidekönigen, also als ein Mann, der den Brotpreis der Welt macht und im Begriff ist, eine ungeheure Spekulation zu machen, die darauf beruhte, daß der Getreidepreis ganz hoch war. Ankam Josephs Familie, um ihn zu bitten, daß er den Brotpreis senkt, weil die also so gehungert haben. Er tat das natürlich nicht, aber er überlegte, ob er es tun sollte. Die ganz kurze Zeit, die er überlegte, war schon zu lang, und seine Sachen waren geplatzt. Verstehen Sie, worauf’s hinausläuft? Da fällt mir also ein analoges Beispiel ein: Der Brecht legte also ungeheuren Wert auf solche Fragen des Zeitmoments, weil das also einfach zur Dialektik gehört. Es ist eben ein Unterschied, ob man eine Sache sofort tut oder eine halbe Stunde später. Da kann sich die Situation geändert haben. Und er war also so ungeheuer begeistert über einen Satz in ‚Coriolan‘. Er wollte den ganzen ‚Coriolan‘ auf diesen Satz hin bearbeiten. Nämlich kommt doch die Mutter von Coriolan, um ihn zu bitten, daß er Rom nicht angreift, und er redet auch mit ihr, nicht etwa in der Absicht, Rom nicht anzugreifen, aber immerhin, weil es seine Mutter ist, und es steht bei Shakespeare der Satz: Ich habe schon zu lang gewartet. Das läßt sich leicht nachlesen, wie der Satz also wörtlich heißt. Und das war eine Stelle, die dem Brecht ungeheuer imponiert hatte, daß also... Dieser große Realismus bei Shakespeare, die Tatsache, daß er also auch nur geredet hat mit ihr und nur eine Viertelstunde fähig war, eine Situation zu ändern. Aber vielleicht fällt uns nachher noch über ‚Coriolan‘ was ein.

Jedenfalls im Zusammenhang mit dieser Josephs- und Getreidegeschichte erzählte er uns, wie es also wirklich ist mit dem Verhalten von großen Kapitalisten und großen Monopolisten, also kurzum von Leuten, die eigentlich so eine gottähnliche Funktion haben und wie eben nicht gottähnlich sie sich benehmen.

Wiede: Und das war so: Also er erzählte uns, daß er an diesem Stoff arbeitete, hier in Berlin saß und zu hören bekam, daß einer der einflußreichsten Kornspekulanten Amerikas, also praktisch einer der ganz wenigen Männer, die den Brotpreis der Welt machen, in Wien sei. Die Hauptmann hat ihm also Flugzeugkarten besorgt, und er ist also hingeflogen dort, und das war dann schwierig, aber es wurde also arrangiert, daß er ein Interview mit diesem Mann bekam...

Hacks: Um zu hören, wie man den Brotpreis der Welt...

Wiede: Wie man den Brotpreis der Welt macht, und hat da große Mühe

aufgewendet und kam dann hin und hat nun diesen Mann gefragt, und der konnte ihm überhaupt nichts sagen. Brecht hat uns das vorgespielt – leider weiß ich nicht mehr so ganz genau, ich erinnere mich jedenfalls, es war schrecklich komisch – er erzählte uns, er setzte dem nun mit immer präziseren Fragen zu, um endlich also was herauszubekommen, und der Mann war unfähig, überhaupt irgend etwas zu erklären und sprang also... Und je genauer der Brecht ihn fragte, desto mehr fehlten dem die Worte, weil ihm die Begriffe fehlten, fehlten ihm auch die Worte. Schließlich sprang er dann auf, dieser Kornmensch, sprang dann also auf und sagte: Naja, *you know, the price gets nervous and then you either buy or sell... The price gets nervous...* und machte immer solche Bewegungen. Und er konnte also aus ihm in einem längeren Gespräch absolut nicht mehr herauskriegen, als daß man den Brotpreis der Welt so macht, daß also *the price gets nervous and then you either buy or sell*. Und dazu also merkwürdige Gesten, um das zu verdeutlichen.

Hacks: Ich glaube also, dieses Erlebnis war eines der entscheidenden, das Brecht hat begreifen lassen den Begriff der kapitalistischen Anarchie. Er hat nämlich herausgefunden, daß er gar nichts festgestellt hat, sondern er hat eben festgestellt, daß diese Leute aufgrund ihrer gesellschaftlichen Umstände eben nicht wissen, was sie tun, eben nicht planmäßig vorgehen, sondern ganz ausgeliefert sind dem auch für die Allergrößten völlig unkontrollierbaren, unüberschaubaren Markt, aus diesem Grunde also in einen ganz fürchtlichen Irrationalismus eben und Praktizismus verfallen. Da gibt's eine andere Geschichte von Brecht. Er hat dasselbe nochmal an einem anderen Beispiel exekutiert. Wir redeten darüber, ob der Adenauer dumm ist. Und er sagte, daß es nicht wichtig ist, ob Adenauer dumm ist, weil also auch eine kapitalistische Regierung nicht fähig ist, planmäßig vorzugehen, sondern er sagte, wenn also eine Entscheidung getroffen werden soll, dann denkt man nicht nach: Welche Entscheidung ist also die beste oder gar politisch die beste, sondern das ist eben so: Da ruft das Öl an und sagt: Hören Sie zu, das ist völlig unmöglich, daß das und das gemacht wird, das schädigt also absolut unsere Interessen in dort und dort, also das machen Sie mal nicht. Und dann ruft also die Kohle an, und die Kohle sagt: Also wir sind sehr interessiert daran, daß das gemacht wird, also machen Sie das mal. Und dann ruft also noch irgend jemand an, und dann macht man das, was also in diesem Widerstreit der Interessen sozusagen sich als Vektor ergibt, und dieses erläuternd machte Brecht folgende Pantomime: Er sagte, es ist wie ein Mann, der sitzt auf einem Stuhl, und irgendwas drückt ihn unterm Hintern. Da ist irgendwas, das drückt ihn. Jetzt denkt der Mann nicht nach und zieht einen Schluß: Also ich habe eine Sensation im Hintern, da muß eine Ursache sein, und wie beseitige ich diese Ursache, sondern der rutscht auf dem Stuhl hin und her. Und dann fing also Brecht an, auf dem Stuhl hin- und herzurutschen usw. und dann sagte er, dann setzt er sich eben mal auf ihn so. Und dann setzte er sich also mal so und sagte, nun also, drückt, wenn es nicht mehr drückt, ist gut, und wenn's noch drückt, na, dann setzte man sich eben dann so, und rutschte also an die Kante. Und auf diese Weise, also einfach nachgebend jedem Einfluß, der kommt, werden seiner Meinung nach in kapitalistischen Regierungen Entschlüsse

gefällt. Das war einer der sehr wichtigen Punkte, die wir von ihm auch dann wirklich gleich abgeschaut haben über die Frage der Planung unter Bedingungen der anarchischen Produktion.

[Darstellbarkeit der Klassen im Drama]

Wiede: Ja, in einem etwas weiteren Zusammenhang mit diesem Gedanken steht also doch auch die Sache, die ihn sehr beschäftigt hat, mit der Anonymität der Gegner im Kapitalismus oder überhaupt in der modernen Welt und der Schwierigkeit für das Drama. Ich weiß nicht, das kennen Sie ja sicher; ich glaube also, davon hat er ziemlich oft gesprochen.

Bunge: Ja, und das macht gar nichts, wenn ich das nochmal erzählen höre.

Wiede: Na, ich meine, ich weiß nur, das war, als er über die Einstein-Geschichte sprach, über sein Einstein-Projekt sprach, und er sagte, die sind also nie zusammengekommen, der Einstein und der Truman, und...

Hacks: Ja, zumal es sich eben nicht um das Problem handelt: Einstein und Truman, sondern Truman ist ja selber wieder nur ein Funktionär...

Wiede: Eben. Also praktisch Einstein und das Öl und die Kohle, deswegen kam ich darauf.

Hacks: So ist es. Die entscheidenden Mächte unserer Zeit kommen nicht zusammen...

Wiede: Die sich nie wirklich sehen...

Hacks: Ja, zumal eben auch wieder Einstein nicht die entscheidende Macht ist, sondern im Grunde sind es eben die Klassen. Das ist keine Geschichte von Personen, sondern eine Geschichte von Klassen unter den Bedingungen der Nichtüberschaubarkeit im Kapitalismus. Bei den feudalen Klassen, da war das noch anders. Und er sagte also, es ist eine große Schwierigkeit im Drama. Er kam also, wie gesagt, durch die Einstein-Fabel darauf, die ihm also auch immer sehr große Schwierigkeiten bereitete, und er hatte da sogar Ideen von formalen Neuerungen, also eine Simultantechnik. Ich weiß wirklich nicht genau, worauf er hinaus wollte, ich weiß einfach, daß er gesagt hat, daß man da eine Simultantechnik erwägen müßte.

Wiede: Und war da nicht auch mal in diesem Zusammenhang...tauchte da nicht auch mal wieder der Gedanke des Chors auf?

Hacks: Der Gedanke des Chors tauchte auf. Wir haben uns da also sogar noch ein bißchen gestritten, weil wir zunächst mal ganz schlicht und bieder die Theorie vertraten, daß man in Gottes Namen durch einen typischen Proletarier das Proletariat eben irgendwie hineinbringen kann. Und er hielt also nichts von dem typischen Proletarier, deshalb, weil er sagte: Das Bürgertum, das seiner Natur nach individualistisch ist, weil es eben den freien Unternehmer herausstellt, gehört zum Proletariat unter allen Umständen die Menge. Wobei er gar nicht also nur an Massenaktionen dachte, sondern er sagte, das Wesen des Proletariats sei eben die Kollektivität. Ich kann nicht beschwören, ob, was ich jetzt sage, noch Brecht-Formulierungen sind oder

was ich mir dazu überlegt habe, aber es ging dann um solche Probleme, daß eben der einzelne Proletarier keineswegs unbedingt ein sehr intelligenter Mann sein muß, und auf jeden Fall kann man nicht von ihm erwarten, daß er auf dem Gipfel der menschlichen Bildung und Wissenschaft steht. Aber das Proletariat als Klasse steht eben auf dem Gipfel der menschlichen Wissenschaft und Bildung.

Book Reviews

Matthew S. Buckley. *Tragedy Walks the Streets: The French Revolution and the Making of Modern Drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. ix + 191 pages.

Susan Maslan. *Revolutionary Acts: Theater, Democracy, and the French Revolution*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005. xii + 275 pages.

The theater of the French Revolution has generally been of greater interest to historians than to literary critics, who often dismiss it as tendentious and programmatic, more propaganda than literature. In the past few years, however, several literary scholars have turned their attention to the revolutionary stage and attempted to reexamine both its politics and aesthetic codes: most notably, Susan Maslan in her ground-breaking *Revolutionary Acts: Theater, Democracy, and the French Revolution*, and Matthew Buckley in a slim volume titled *Tragedy Walks the Streets: The French Revolution and the Making of Modern Drama*. Their studies join a growing bibliography on late eighteenth-century and revolutionary theater, which includes Paul Friedland's *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution* and Jeffrey Ravel's *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*.

The stated goal of Buckley's book is to understand the relation of the French Revolution to the development of modern drama. Traditionally, critics have understood this rapport in two different ways. In one account the Revolution represents a regression or hiatus in the "formal evolution" of the theater. The plays of the 1790s were generally less innovative in technique than those of the 1780s. From a formal point of view the Revolution seemed to represent a ten-year parenthesis in the development of modern theater. Other critics, however, have argued that the Revolution had an effect on modern literature but have seen this impact as an abstract, epistemological shift rather than a direct influence of the politics of the period. Buckley attempts to show a more immediate connection between the politics of the Revolution and the development of modernist drama. He argues that it is not the theater of the period but rather the Revolution itself with its theatricalized political culture that is the missing link in the evolution of modern theater.

As is evident from this brief summary, Buckley's work is predicated on a teleological vision of literary history. This view tends to subordinate the relation between a text and its specific context to a largely decontextualized literary historiographical narrative. Buckley is interested in the history of the French Revolution not for the light it sheds on the interpretation of individual

works (the volume includes very little close reading or textual analysis) but rather for its potential role in the evolutionary narrative that he seeks to project on the history of modern drama. The underlying assumption is that literature progresses toward a higher formal goal.

Chapter 1 traces the emergence of “collective acts of violence” such as gang conflicts or fashion violence at the end of the *ancien régime* and attempts to show their “theatrical logic.” Buckley draws almost all of his examples from the descriptions of Rétif de la Bretonne but fails to distinguish the episode from its representation. Was the theatricality a quality of these incidents or rather a lens through which Rétif viewed and interpreted them? It is difficult to accept that cases of petty theft or sexual harassment “enacted not simply disorder but the organized, public, deliberately theatrical defiance of absolutism’s rule” (23). Similarly, is the prankster schoolboy who cuts a woman’s shoe really committing “a violent, concretized act of unmasking” that anticipates the fall of the Bastille? Throughout the study, Buckley’s examples are often unconvincing and forced, and his writing and argumentation tend to be unclear.

Chapter 2 examines the transformation of theater and political theatricality during the late eighteenth century. The first section draws on Paul Friedland’s discussion of the movement away from elaborate costume, a declamatory style, and a blatantly fictive stage and toward a “realist-illusionist theater” and “unfeigned, expressive gesture” (37-38). Buckley aligns this observation with the “shift from history understood as a collection of exempla”—a foreseeable movement with a stable “horizon of expectations”—to “history understood as difference,” characterized by its speed and unpredictability (43). To capture this new historical experience, playwrights veered away from established genres such as tragedy and comedy—anachronistic models—and cultivated instead the bourgeois *drame*, which brought theater closer to life and contemporary reality by dealing with social and family conflict.

The second part of the chapter examines how these competing forms acquired political importance during the 1790s as commentators attempted to understand the Revolution by refiguring it along various generic models. Like Lynn Hunt, Buckley argues that the dominant paradigm of the early years of the uprising was comedy, which suggested a possible reconciliation of the king with his people. The flight to Varennes, however, undermined public confidence in the monarch and invalidated the comic model. For Buckley, the period between the downfall of the monarchy and the *journée* of September 5, 1793, is marked by an anti-theatrical discourse, which he associates with Marat. But with the advent of the Terror, Robespierre and his cohorts began to draw increasingly on tragedy, which became the dominant model of both political speeches and theater. After 9 Thermidor this paradigm would be replaced by that of melodrama, which in its emphasis on muteness expressed the “Revolution’s dramatic collapse” (67), the inability of existing theatrical forms to provide a viable narrative for understanding these events.

Chapter 2, which relies heavily on the work of Paul Friedland and Reinhardt Koselleck, attempts to set up a series of homologues among different spheres (e.g., eighteenth-century views of history and conceptions of theater). The correspondences, however, tend to be unclear or too broad and general to be meaningful or convincing. Even more farfetched is Buckley's understanding of the relation between literary genre and politics. Lynn Hunt and others have convincingly shown how forms such as comedy and romance informed the way commentators narrated and interpreted the events of the Revolution. Buckley, however, goes a step further and argues that Louis XVI consciously modeled his political strategy on the genre of comedy. In his eagerness to make the Revolution "the nightmarish, originary drama of modernism," Buckley converts historical figures into puppets and politics into a theater of marionettes.

Chapter 3 turns from France to England and traces three main trends in responses to the Revolution. The first is Burke's reaction against the uprising in his *Reflections on the Revolution in France* (1790), which represents the fall of the French monarchy as a tragedy. Thomas Paine famously rejected Burke's theatrical diction in the *Rights of Man* (1791): "Mr. Burke should recollect that he is writing History, and not Plays." Buckley, however, cautions against associating the pro-revolutionary stance with anti-theatricality and points to a third current, exemplified by two plays by Sheridan from the 1790s, which draw on the civic rhetoric of the French Revolution and move toward a more popular political theater.

This is one of the most disjointed and unconvincing chapters in the book. Its thesis is that "the Revolution changed British drama" (71), but it turns to the plays of the period only in its last seven pages, and it is difficult to see the lasting effect of these trends on the development of the English stage. Many of Buckley's smaller claims also seem forced, more associative than logical. At one point, for example, he observes that Thomas Sheridan linked the ideal of the Elocutionary Movement to the codes of ancient chivalry. He then points out that Burke used chivalric language in discussing Marie Antoinette. Therefore, he concludes, Burke structures his tragic reading of the October Days within the "rhetorical framework" of the Elocutionary Movement (85). Buckley's argumentation depends too often on such casual and hazy logic.

Chapter 4 argues more convincingly that the British experience of the Revolution was mediated by press reports. While some newspapers (such as the *Times*) developed quick and efficient international coverage, the events of 9 Thermidor (July 27, 1794) did not reach the English public until August 16, 1794, and were initially reported erroneously. Buckley traces how the false information and idealized portrait of Robespierre in the *Times* influenced the first act (by Samuel Taylor Coleridge) of *The Fall of Robespierre*, a joint project between Coleridge and Robert Southey. As the two authors received more accurate reports, their treatment of the event veered away from the romanticizing tragic model of the first act. The final scenes represent Thermidor as a series of news briefings to the National Convention, an echo of the mediated British experience of the Revolution.

This is one of the book's more suggestive chapters, but once again, Buckley privileges context over text: the actual analysis of the play occupies a paragraph on p. 117 and two on pp. 103-104. Moreover, fascinating as the anecdote may be, it is difficult to see how it had the far-reaching implications on the development of modern drama that Buckley claims for it.

The final chapter of the study turns to Georg Büchner's play about the fall of the Dantonists, *Dantons Tod* (1835). Buckley argues that the work is the missing link between the Revolution and modern drama. Unlike most of the playwrights of the post-revolutionary period, Büchner avoids the romantic interpretation of the Revolution as sublime or tragic. Instead, his play focuses on the material and grotesque aspects of revolutionary reality and attempts to capture its polyphony, the proliferating discourses and tropes of the period and their often dire consequences in real life. Looking back on the French Revolution in the wake of the failed Hessian revolt of 1834 and 1835, Büchner did not celebrate the grandeur of the earlier uprising but rather dissected the causes of its failure. Buckley claims that Büchner, in moving away from the tragic model, introduced a series of formal innovations, which anticipate those of modern drama.

While this analysis is at times insightful, Buckley again overstates both the influence and importance of his example: *Dantons Tod* was not performed until 1902 and had little direct impact on the development of contemporary theater outside of Germany. More troubling still is Buckley's failure to establish a convincing connection between the German work and the analysis of the earlier chapters. Büchner's sources were not the plays of the 1790s but rather prose histories of the French Revolution (from which he drew over one fifth of the dialogue). It is difficult to see how Büchner's work or Buckley's discussion of it emerge out of the patterns examined in the first four chapters.

Unlike Buckley's study, Susan Maslan's new book examines the revolutionary stage not for its contribution to theatrical history but rather for its role in creating a new type of political culture, in encouraging a form of direct democracy that resisted political representation. The first chapter of the study boldly challenges the assumptions of two dominant approaches to the cultural history of the French Revolution. The first, which Maslan calls the "theatricalist" interpretation and which she identifies with the work of Marie-Hélène Huet and Scott S. Bryson among others, emphasizes the theatricalization of both politics and everyday life during the period and argues that this dramatization served as a control mechanism, a tool for ideological indoctrination and a way of turning the people into a passive audience (Buckley's and Friedland's works share many of the presuppositions of this school). The second approach, which she associates with the work of Jürgen Habermas and Roger Chartier, privileges reading and written culture as the origin of the modern public sphere: because books circulated independently, separated from their authors, the ideas within them could be judged, at least theoretically, on their own merits. The public sphere in this reading was not the forum but the *cabinet de lecture*, the private world of readers and writers. For Maslan, both of these accounts are problematic

because they neglect popular agency. Huet's interpretation presents the people-audience as a passive subject determined by the representations on stage, and the Habermasian emphasis on written culture overlooks what Maslan refers to as the "plebeian public sphere." *Revolutionary Acts* seeks to recuperate popular agency by showing how audiences resisted imposed representations and insisted on an ethos of direct democracy in the theaters. Her arguments throughout are pristine and compelling.

The first part of Chapter 1 traces the controversy over the play *Charles IX ou l'école des rois* by Marie-Joseph Chénier, an important advocate of the freedom of the theater (which Maslan carefully distinguishes from freedom of the press). In contrast to the Habermasian reading, Chénier privileged the theater over books and praised it as a new public sphere in which citizens could be educated in the values of the republic and share their views. The reception of the play demonstrated this possibility: when the municipal government attempted to suppress the work, the public insisted raucously on its performance and on its own right to determine the repertoire of the theater. The second part of the chapter traces how this type of conflict between official representatives and popular participation became the subject of a subgenre of revolutionary plays: the "drama of popular judgment." Maslan situates both this genre and the conflict over *Charles IX* in a larger political debate between supporters of legislative representation and advocates of direct democracy. The theaters, Maslan argues, became an important locus of and model for the latter ideal. Unlike the National Assembly, where deputies constantly sought to rein in the galleries and prevent audience interference, the theaters were a space in which the people could participate directly, without intermediaries, in the political life of the nation.

Although Maslan contrasts the assembly and the theater, her argument is predicated on an analogy between them: on the similarity between theatrical and political representation. By attempting to control and intervene in the former, she argues, audiences resisted and challenged the latter. Maslan's recognition of the difference between these spaces, however, could suggest another (and somewhat opposite) possibility: the theaters may have become a venue toward which the participatory aspirations of the populace could be channeled and contained. Nevertheless, she makes abundantly clear that participatory democracy was thematized and debated in the theaters (as it was outside of them).

Chapter 2 continues the rebuttal of the theatricalist school by pointing to the "profound anxiety about theatricality" in revolutionary culture inherited in large part from the work of Rousseau. The focus of the chapter is Fabre d'Eglantine's *Le Philinte de Molière, ou la suite du misanthrope* (1790), a revision of Molière's *Le Misanthrope*, and an elaboration of the ideas of Rousseau's *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* (1758). The *Lettre* had attacked Molière for ridiculing the title character, the brusque but honest Alceste, and praising the socially conventional Philinte, whom Rousseau considered hypocritical and insincere. Rousseau criticized not only Molière but also contemporary theater, which encouraged spectators "to think of

themselves and others as spectacles" (79), and which blinded them to the suffering around them. Fabre d'Eglantine sought to overcome this alienating form of theater and the theatricality of Philinte by revising Molière's play. In his version Alceste is a forthright republican and model citizen, while Philinte represents the artificiality and acting of the *ancien régime*, the masked, hypocritical world of the aristocracy. Fabre d'Eglantine's solution to the anxieties about representation, Maslan argues, was to detheatricalize, to create a new form of drama in which citizens "open[ed] their hearts fully to one another" (79). Maslan calls this ideal "a theater of sympathy" and analyzes Fabre d'Eglantine's use of the *tableau*, which provokes empathy and tears in the audience. Remarkably, the play never represents the suffering of the characters directly but rather represents "scenes of pure sympathizing" (119) in which Alceste imagines and feels compassion for the suffering of an absent victim. In so doing, Alceste becomes "the model for a new form of spectatorship" (120), one which emphasizes identification and solidarity between the audience and the characters rather than spectacle and the distance between them. This chapter is full of subtle and insightful analysis and is one of the most brilliant parts of the book.

Chapters 3 and 4 turn from sympathy to surveillance, another strategy used to counter the danger of theatricality. Once again, Maslan daringly challenges a dominant theoretical model: Michel Foucault's *Discipline and Punish*, which traced the shift from the *ancien régime*'s society of spectacle, where authority was identified with the object of vision, the lavish self-presentation of the king, to a society of surveillance in the nineteenth century, where the subject of the gaze (the prison warden of the panopticon) wielded power. Maslan argues that the French Revolution represents a transitional moment in this process and that its form of surveillance should be carefully distinguished from the panoptic model. Revolutionary surveillance was unique in two ways: in its reciprocity (each citizen was at once a *surveillant* and an object of surveillance) and in its universality (surveillance was the responsibility of all citizens). Maslan shows that this model of surveillance was understood not as a repressive or disciplinary measure but rather as a democratic and participatory act. It was a direct consequence of the "widespread distrust of representation" and suspicion of theatricality discussed in the first two chapters. To guarantee that political representation would not fall into theatricality, it was necessary for the people to watch over their representatives. Chapter 3 traces this logic in the speeches of Robespierre and other politicians (and makes intriguing digressions into the iconography of the *œil de la surveillance* and Adam Smith's notion of the "man within the breast"). Chapter 4 explores theatrical representations of this type of surveillance and identifies another subgenre of revolutionary plays, the "drama of domestic surveillance," in which republicans unmask and expel traitors from the home. The chapter concludes with a compelling analysis of the controversy over the vaudeville *La Chaste Suzanne*, a work that challenged this model of surveillance and was denounced by hard-core republicans.

In its bold and compelling arguments and its subtle textual analyses, Maslan's study is, in my view, one of the most important and innovative books on revolutionary theater published in recent years. It makes an important contribution not only to the study of literature but also to the understanding of the history and political culture of the period.

Elizabeth Amann
Columbia University

Timothy Scheie. *Performance Degree Zero: Roland Barthes and Theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. 225 pages.

Tim Scheie's beautifully written intellectual biography of Roland Barthes's ideas about theater is a useful reminder that Barthes's engagement with Brecht and Saussure gave late twentieth-century American theater theorists a way of thinking about theater as a system of signs that add up to politically and ideologically inflected effects. Scheie takes the reader through the various stages of Barthes's relationship to theater, offering a rich reading of his lesser known theater criticism and then tracing how his work remained influenced by the study of signs he in some ways began at the theater, even though he largely stopped writing about it directly.

Scheie methodically traces Barthes's writing thematically and chronologically, fluidly explicating some of Barthes's denser prose with elegance and care. Much as Barthes turned to Brecht to enable his thoughts about theater as a revolutionary practice, Scheie's own commitment to the politics of art is clear throughout this meticulous study.

Scheie notes that "Barthes's semiologically inflected appropriation of Brecht is arguably no less selective than his earlier borrowings from Sartre and Marx. A critic has remarked that 'if Brecht had not existed, Barthes would surely have had to invent him.' Even without the condition, one could contend that Barthes, ever the theoretical *bricoleur*, did indeed create his own Brecht, selecting aspects that appealed to him and reworking them into an idiosyncratic notion of 'epic' theater as an exemplary instance of a committed semiosis" (53). He also looks closely at Barthes's reviews to note how by "1956 the hope and passion of Barthes's earlier writings cedes to a somewhat repetitive explication of Brecht punctuated by fatigued impatience with French theatres" (55). Moreover, he traces Barthes's irritation with his country's artists, detailing how Barthes first finds hope for a non-bourgeois theater in the new dramaturgy of Jean Vilar, Roger Blin, and Roger Planchon, before looking to Brecht for a more perfect form of anti-culinary mediocrity he believed riddled the late-capitalist French scene in the 1950s, when he wrote the bulk of his theater criticism.

In the process of explicating Barthes's response to the petit-bourgeois sensibility he finds in French theater, Scheie also provides a

useful history of the very movement Barthes deplors. Scheie treats this narrative with a light touch, informing readers less conversant with the art practices of 1950s France while keeping his eye on Barthes and his gradual conversion to the methods and ideological persuasiveness Barthes finds in Brecht. Scheie himself here writes cultural criticism that locates his subject within the mise-en-scene of the historical moment, offering a rich narrative of French theater and cultural history and Barthes's contributions to both.

In Barthes's earliest theater criticism, Scheie finds harbingers of Barthes's affinity for Brecht, noting in the reviews from 1953-54 a belief that the "task of designers and directors is...analogous to that of writers and literary critics: to situate theatricality in a historic moment that demands responsible choices" (37). Barthes reads the performer as a sign and looks for models of theater audiences in spectators at sporting events, just as does Brecht. Scheie combs through *Roland Barthes by Roland Barthes*, along with *Writing Degree Zero* and *Mythologies*, teasing out Barthes's predilection for Brechtian ideas even before he connects with the man himself as the perfect practical utterance of his theories. Scheie suggests that "readers familiar with Barthes will recognize familiar topoi to which he returns time and again... throughout his long and prolific career: a reluctant subject constrained to 'be' in a particular way; a desiring body palpable beneath an ideological mask; language and voice severed from their expressive function; and, finally, a utopian dream of liberation from this predicament forever deferred by the inability...to remove the imposed masks of meaning and subjectivity" (22).

If Barthes's eventual affiliation with Brecht's ideas gives him what Scheie describes as a "resistant performance practice that reveals and possibly subverts the exigencies of the prevailing system" (22), perhaps what Barthes adds to our understanding of Brechtian theory in application is just that palpable, desiring body, the flesh of performance that Brecht is too often accused of abnegating. Scheie lucidly describes how an "eroticized textuality that 'cruises' the reader" runs throughout Barthes (18), but at the same time, he locates in Barthes "a live and present body at the heart of his profound ambivalence" and notes that "performance constitutes a theoretical impasse for Barthes" (19).

Just this contrast of the yin and yang of these two important twentieth-century theorists makes Scheie's book both important and exciting to read. Through their influence on Barthes, Scheie addresses not only Brecht but Artaud and their conjuncture: "His vision of an ideal theatre is, in effect, where Brecht and Artaud meet, where history, ideology, and writing reach their utopian outer limit beyond which there is nothing more to alienate, nothing more to say, where one can only affirm: the zero degree of performance, a body not of writing, but of 'style.'" (85) Scheie illustrates his kinship with the complexities of Barthesian thought and style; Scheie's own prose often evokes the rhapsodic theoretical effusions of his subject's, doing justice, in his own (only sometimes repetitive) explications, to Barthes's influential, highly complex style.

After engaging most directly with Barthes's theater criticism and his writing on Brecht, Scheie continues to trace the influence of performance (as both theory and practice) in Barthes's later writing. He considers theatrical metaphors and traces of the performing body in what he calls Barthes's "theoretical stagings," which he notes "often feature a provocative corporeality. A castrato, Bunraku puppetry, a Kabuki actor, and a surprising drag performance inspire euphoric transport in a reader-cum-spectator identified to some degree as Barthes himself" (98). He discusses Barthes's critical relationship to French post-structuralist thinkers like Derrida and Kristeva; offers an inspired reading of *S/Z*; considers how contemporary queer theorists have addressed Barthes's homosexuality; explicates writing as a utopian form and a faint gay inflection in *Empire of the Signs* (119); notes that in *Sade, Fourier, Loyola* Barthes proposes "hysteria as the diagnosis of theatre's illnesses" (127); and believes that when Barthes "banish[es] live performance practice from the ideal text...and even the jouissance of *The Pleasure of the Text*, Barthes paradoxically invests it with a singular power" (135).

Scheie continues to think through Brecht, Artaud, and other theater theorists and practices in his final chapter on presence, and ends with a discussion of Barthes's last work, *Camera Lucida*, suggesting he "mourns a body's singular presence that within the terms of discourse is manifest as nothingness, loss, absence, and death" (182). Although Scheie and his subject might seem to bring theater and the performing body to a negative apotheosis, he succeeds in celebrating, through careful consideration and a theoretical/poetical style that both mirrors and pays tribute to Barthes's own, how much his subject has contributed to contemporary thinking about theater and performance. He reminds us of how much is left to mine in the elegant, aesthetic contours of Barthes's performance of writing itself.

Jill Dolan
University of Texas at Austin

Laura Bradley. *Brecht and Political Theatre: "The Mother" on Stage*. Oxford: The Clarendon Press, 2006. 261 pages.

Considering the sheer bulk and weight of criticism published since Brecht's death, it is curious that relatively little work has been done in an area that this playwright and director would surely have deemed "useful": performance history in the form of a systematic overview of stagings of individual plays. Thanks to Laura Bradley we now have such an overview in respect to *Die Mutter*. While this play has not been staged as frequently as, say, *Die Dreigroschenoper* (a favorite of European and American audiences) or *Mutter Courage* (also favored world-wide), it lends itself especially well to a performance study for reasons enumerated in Bradley's introduction: the

challenge of its “confrontational politics and distinctive aesthetic” and its transfer to “new contexts and audiences” (1); its uniqueness as the only play staged by Brecht in the Weimar Republic (1932), in exile (1935), and in the GDR (1951), stagings that document adjustments in his theory and practice over these years; its subsequent German and international performances that veered more or less from the Brechtian models to accommodate “new purposes and audiences” (2); finally, its “wide variety of theatrical interpretations” that “shed new perspectives on the text, showing it to be far more subtle and sophisticated than many critical accounts suggest” (3).

Bradley's book, a revised version of a doctoral thesis submitted to the University of Oxford in 2003, is organized into five chapters, each with subsections, and framed by an 18-page introduction and 12-page conclusion. The back of the book contains a list of archives consulted; a short glossary of German and English terms; a 16-page bibliography of audio and video recordings and internet resources in addition to the body of printed sources; and an index of works by Brecht as well as another of names and subjects. To my mind the arbitrarily hewn “Glossary” could have been relinquished in favor of a chronological listing of at least the major performances of *Die Mutter* world-wide, the kind of list this reviewer would have liked to consult more than once while reading the book.

While Bradley aims to account for all performances of *Die Mutter* since 1932 so far as her research allows (this includes interviews with theater practitioners as well as archival work), she does not give equal time to each and every notable production, nor is this possible in a study that seeks to examine in depth as well as breadth. As indicated by its title, the book is not conceived as a positivistic survey, but evaluates the performance history of *Die Mutter* against the theoretical and practical framework of political theater as understood by Brecht, his collaborators, and his later interpreters. For methodological and other reasons such evaluation requires special attention to the model stagings of 1932 and 1951, and Bradley has made the shrewd decision to devote solely to these her first two chapters, which together make up nearly a quarter of the book's text.

Here we are offered a veritable archeology of new findings, and of these many regarding the years 1931-32 contradict previously held assumptions: the number of collaborators and nature of their participation (e.g., Elisabeth Hauptmann's involvement proves to have been minimal); number of playscripts (five in all) and stages of revision by Brecht and the rest of the collaborative team; performances on the legitimate stage and in working-class venues (Bradley validates Brecht's claim that 15,000 working-class women saw the 1932 production); details of blocking, costumes, and set; variations in Eisler's musical score and orchestration; Brecht's responses to divergences in the reception; and much else. Unlike conventional treatments of *Die Mutter*, or similar undertakings such as Peter Thomson's on stagings of *Mutter Courage* (1997), Bradley does not foreground the performance of the lead actress, however “legendary” (e.g., Helene Weigel in 1932/1951, Therese Giehse in 1970), at the expense of what she understands as the collaborative process underlying Brechtian theater and political theater *per se*.

The remaining chapters evaluate productions against the grain of the earlier models and within historical contexts that raise specific political and aesthetic concerns. Chapter III compares Ruth Berghaus's 1974 Berliner Ensemble staging during the short-lived era of GDR liberalization with the first major West German production of *Die Mutter* in 1970, directed by Peter Stein at the Schaubühne am Halleschen Ufer. Here Bradley establishes two new paradigms to show how directors after Brecht moved "ahead of their spectators' expectations: Stein politically, Berghaus aesthetically" (93), paradigms with which later stagings would also have to contend. Chapter IV reaches beyond the German scene to consider international productions. The first subsection provides a cursory overview since the 1930s, focusing on East and West European stagings during the Cold War as well as in Asia (e.g., Tokyo, 1972; New Delhi, 1978) and especially Latin America (most recently Rio de Janeiro, 1997). Subsequent sections treat, among others, the New York Theater Union project of 1935, the French staging at Lille (1979), productions in London (1986) and New York (1997), and "radical English and Irish rewrites" of the 1970s and 1980s. Finally, Chapter V considers the viability of *Die Mutter* within the political context of German unification, from Manfred Wekwerth's lackluster production at the Berliner Ensemble in 1988 to Claus Peymann's "more populist, accessible approach to drama" (213) in his acclaimed Berliner Ensemble production of 2003, leading Bradley to conclude: "*Die Mutter* has, against the odds, survived the demise of the political system that it came to uphold." (177)

This meticulously researched and informative book will be a boon for theater practitioners. It should also serve as a model for performance histories of other Brecht plays. Let's hope many more of them will be coming.

Helen Fehervary
The Ohio State University

Joachim Lang. *Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. 407 Seiten.

Das epische Theater setzt in ästhetischer Hinsicht nicht auf das Abbilden, sondern auf das Präsentieren oder Zeigen. Dies geschieht in Form von Modellen, in denen die Wirklichkeit in ihrem gesellschaftlichen Prozesscharakter erfasst und dargestellt wird. In seiner 1974 unter dem Titel *Theater und Wissenschaft* erschienenen Dissertation hat Manfred Wekwerth dies dahingehend erläutert, dass das epische Theater dem Zuschauer nicht als objektives Bild, sondern als künstliche Welt entgetrete, die zugleich den Charakter einer Aneignung und einer Neuschöpfung von Wirklichkeit besitze. Auf dem Weg spielerischen Zeigens geht das epische Theater gegenüber

der Wirklichkeit auf Distanz und bringt die ihr als gesellschaftlichem Produkt innewohnenden Möglichkeiten der Veränderung zum Vorschein. "Für die Dauer einiger Dutzend Minuten verlagert sich auf die Fläche, der Plätze zum Sitzen oder Stehen konfrontiert sind, ein Vorgang, der sich sonst nur in seinem Kopf abspielen kann: Der Mensch kann sich planen. Seine Möglichkeiten werden für kurze Dauer zur Wirklichkeit... In jener Vorführung, die sich Theater nennt, tritt sich der Mensch selbst gegenüber, er schaut sich in einer von ihm geschaffenen Welt an, bestätigt sich und verwirft sich. Er kann ein anderer sein und doch er selber. Er kann etwas tun und es doch lassen, kurz: Er beginnt zu *spielen*." (Wekwerth, *Theater und Wissenschaft. Überlegungen für das Theater von heute und morgen*. München: Hanser, 1974, S. 96) Der Weg des Theaters zur Wirklichkeit führt also über das Spiel, womit nicht allein das Bühnengeschehen gemeint ist, denn dieses dient, wie Wekwerth betont, allein dazu, das Spiel der Zuschauer hervorzurufen. "Das Spiel auf der Bühne wird erst zum Spiel des Theaters, wenn es den Zuschauer zum Spielen *veranlasst*. Die Realität des Theaters besteht eben darin, durch die Realisierung *anderer* Möglichkeiten die eigene Realität zu *überschreiten*. Die Produkte des Theaters sind nicht Theateraufführungen, sondern produzierende Menschen." (105)

Wenn die Realität des epischen Theaters also nicht auf das sichtbare Bühnengeschehen beschränkt ist, sondern notwendigerweise das Spiel der Zuschauer mit einschließt, muss seine Adaption durch den Film vor großen Schwierigkeiten stehen. Die 2005 an der Universität Stuttgart eingereichte und 2006 bei Königshausen & Neumann erschienene germanistische Dissertation *Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien* von Joachim Lang fragt dementsprechend danach, inwieweit sich Brechts Theater überhaupt ins Kino und ins Fernsehen übertragen lässt. Sie tut dies in Form einer Bestandsaufnahme der wichtigsten Adaptionsversuche, die zwischen 1931 (der Verfilmung der *Dreigroschenoper* durch Georg Wilhelm Pabst) und 1969 (Volker Schlöndorffs Fernsehbearbeitung des *Baal*) unternommen wurden. Dabei geht es dem Verfasser sowohl um einen historischen Überblick als auch um einen systematischen Querschnitt. Bedauerlich ist, dass in dieser "Verfilmungsgeschichte des Brecht-Theaters" (77) nur solche Projekte berücksichtigt wurden, die von einem Drama Brechts oder dessen Inszenierung ausgehen. Das hat zur Folge, dass weder Jean-Marie Straubs und Danièle Huillet's *Geschichtsunterricht* von 1972 noch Harun Farockis *Arbeiter verlassen die Fabrik* von 1995 Erwähnung finden und der medienästhetische Erkenntnisgewinn des Buches damit von vornherein deutlich eingeengt wird. Es beginnt mit drei einleitenden theoretischen Kapiteln, die sich stark an Brechts eigenen Reflexionen orientieren und weitgehend auf eine Verortung des Vorhabens im Rahmen der theater- und medienwissenschaftlichen Diskussionen der vergangenen Jahre verzichten. In erster Linie knüpft Lang an die bekannte Formulierung Brechts aus dem *Dreigroschenprozeß* an, eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG sei nicht in der Lage zu zeigen, was eine Fabrik wirklich ist, denn die "eigentliche Realität" sei im hochtechnischen und kapitalistischen Alltag der Moderne "in die Funktionale gerutscht." Der 300 Seiten umfassende Hauptteil besteht aus sechs Einzelstudien, die neben Pabsts

Dreigroschenoper und Schlöndorffs *Baal* noch Alberto Cavalcantis *Puntilla*-Film umfassen, der 1955 in Zusammenarbeit mit Brecht entstand; außerdem das Live-Fernsehspiel *Der kaukasische Kreidekreis* von Franz Peter Wirth (ARD, 1958), die Verfilmung von Brechts Berliner Inszenierung der *Mutter Courage* durch Manfred Wekwerth und Peter Palitzsch (DEFA, 1961) sowie den Fernsehfilm *Leben des Galilei* von Egon Monk (NDR, 1962). Die Qualität dieser Analysen liegt in der Informiertheit und Genauigkeit, mit der sie sich ihrem Material zuwenden. Hinsichtlich der leitenden Frage, ob "Brechts ästhetische Konzeption ... mit den audiovisuellen Medien zu vereinbaren" sei, konzentriert sich Lang allerdings zu sehr auf "antiillusionistische Konzepte" (365). Am Ende lautet sein Resümee: "Es hat sich also erwiesen, dass wesentliche Elemente von Brechts Bühnenstücken und auch seine Ästhetik im Kino und im Fernsehen darstellbar sind. Voraussetzung dafür sind mediale Veränderungen. Im Bruch mit audiovisuellen Konventionen lassen sich nicht nur epische Wirkungen erzielen, auch Brechts Gegenposition zum eigenen Medium kann mitverfilmt werden. Brechts Theater ist eine Polemik gegen das bürgerliche Illusionstheater, die Verfilmung seiner Stücke eine Polemik gegen den illusionistischen Film." (357) Der Diagnose, dass im kommerziellen Kino und Fernsehen das "höchste Ziel der Apparatur ... ihr eigenes Verschwinden" (367) sei, ist vorbehaltlos zuzustimmen. Die daraus abgeleitete medienästhetische Forderung, im Sinne Brechts gelte es, "durch epische Gestaltungsmittel ... die Materialität des Mediums" (357) zu betonen, hätte dann aber statt im Sinne einer bloßen Illusionskritik als Akzentuierung der Dimension des Spiels als einer "wirklichen Künstlichkeit" entfaltet werden sollen. "Der radikalste Entwurf, das Spiel als Spiel zu zeigen, stammt von Brecht selbst," (350) schreibt Lang im Blick auf das unter dem Titel "Die Beule" verfasste, von den Produzenten aber abgelehnte Treatment für die Verfilmung der *Dreigroschenoper*. Genauer müsste man wohl sagen: Die Radikalität des epischen Theaters liegt darin, seinen Zuschauern anstelle des Übergangs von Illusion zu Wirklichkeit die Wirklichkeit des Spiels zugemutet zu haben.

Hans-Christian von Herrmann
Berlin

Beata Paškevica. *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*. Essen: Klartext Verlag, 2006. 336 Seiten.

"Asja Lacis. Wer mag das gewesen sein?" fragt Hans Mayer dreißig Jahre später, nachdem die lettische Schauspielerin, Regisseurin, Kritikerin und Bolschewistin im Rahmen einer heftigen Kontroverse um die Rezeption des Werks von Walter Benjamin erstmals in den Fokus der Öffentlichkeit rückte. Wurde ihr Name und mit ihm ihr Einfluß auf Benjamin in den von Theodor W. Adorno besorgten *Schriften* (1955) noch übergangen, so avancierte sie in den sechziger Jahren zur Gewährsfrau einer engagierten Literaturwissenschaft,

die eine politische Lesart von Benjamins Texten forderte. Erst Mitte der neunziger Jahre nimmt die Forschung Lacis selbst genauer in den Blick. Ihr Leben und Arbeiten bleiben auch da noch zweitrangig, sie treten hinter der ihr zugeschriebenen Funktion einer kulturpolitischen Mittlerin Benjamins und Bertolt Brechts zurück.

Beata Paškevica versucht nun in ihrer "Werkbiographie"—einer leicht überarbeiteten Dissertation an der Universität Mainz –, dieser Einseitigkeit zu begegnen und auch Lacis' eigenes, ebenso vielfältiges wie sprachen- und gattungsübergreifendes Schaffen in den Blick zu nehmen. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der publizistischen Arbeit, den zahlreichen Kritiken und Aufsätzen, in denen Lacis die deutsche Kultur- und Theaterlandschaft kommentiert. Gestützt auf Recherchen in lettischen und deutschen Archiven, weiß die Autorin ihre Ausführungen mit bisher unbekanntem Material zu bereichern. Werden in der ersten Hälfte detailliert biographische Zusammenhänge, das kulturelle Umfeld der russischen Avantgarde und die sich daraus entwickelnden ästhetischen Positionen von Asja Lacis beschrieben, so sucht die Studie daran anschließend ihre direkte wie indirekte Mitwirkung an Arbeiten Benjamins und Brechts herauszustellen. Benjamins Neuorientierung an avantgardistischen Themen und Techniken des Schreibens, seine "materialistische Wende" stehen im Zentrum des dritten Kapitels; am Beispiel des "Neapel"-Aufsatzes und der *Einbahnstraße* werden sie als wesentlich von Asja Lacis beeinflusst gedeutet. Das abschließende vierte Kapitel ist Bertolt Brecht gewidmet—den Stationen der Zusammenarbeit mit Lacis und ihrer Rolle als erster Brecht-Vermittlerin und -Kritikerin in der Sowjetunion. Im Anhang finden sich, tabellarisch gebündelt, Lacis' Biographie, eine Auflistung ihrer Theaterarbeiten und eine nach Sprachen und Medien geordnete Bibliographie zu Lacis und Bernhard Reich.

Eine werkbiographische Untersuchung ist zweifellos ein Konstrukt, ein Suchen nach den als werkbiographische Zusammenhänge zu bezeichnenden Modi der Person von Asja Lacis. Zur vermeintlichen Rekonstruktion dieser Zusammenhänge wurden Briefe, Erinnerungen, Archivdokumente recherchiert. Sie bilden das Faktenmaterial der Arbeit, die als erste wissenschaftliche Monographie über Asja Lacis konzipiert ist. Dieses Material, geprägt durch die Zufälligkeit der Auffindbarkeit und durch die subjektive Sicht des jeweiligen Verfassers..., ist einer Lesart ausgeliefert, die ihrerseits wieder zeit- und personengebunden ist. (9)

Dieses Paškevicas Arbeit vorangestellte Programm zeigt im Kern ihren hohen Anspruch—aber auch ihr Scheitern daran. Die sprachliche Unklarheit der Formulierung ist leider kennzeichnend für die gesamte Arbeit. Damit einher gehen gedankliche und logische Defizite: Ist die Arbeit nun Konstrukt oder Suche, wirkliche oder vermeintliche Rekonstruktion? Ist nicht eher die

Überlieferung des Materials als seine Auffindbarkeit von Zufälligkeit geprägt? Ist die Arbeit nun wissenschaftlich konzipiert oder wird das Material von der Autorin einer zeit- und personengebundenen Subjektivität unterworfen?

Die Unklarheiten im Anspruch reproduzieren sich auf der Ebene des methodischen Ansatzes: Der Aufbau und die Gliederung der Kapitel sind nicht stringent, Themen und Fragestellungen springen auseinander, eine lineare Argumentation ist nicht erkennbar. Die Überschriften der einzelnen Kapitel stimmen mit den Inhalten nicht immer überein. Oft sind die Ausführungen weitschweifig und von Lacis wegführend, rückt etwa das Verhältnis Benjamins zu Brecht oder Bernhard Reichs zu Brecht in den Vordergrund. Hinzu treten Widersprüche in der Darstellung und logische Fallgruben: "Die meisten Briefe [Brechts, U.M.] wurden vermutlich bei der Durchsuchung der Wohnung von Asja Lacis beschlagnahmt. Erhalten sind nur Briefe Brechts an andere Personen, vor allem an Margarete Steffin und Helene Weigel, woraus zu schlussfolgern ist, dass es einen ständigen Briefwechsel und Kontakt zu Asja Lacis gab". (258f.) Der Arbeit fehlt eine kritische Distanz zu den zitierten Quellen- und Forschungstexten: sie werden gleichwertig als (biographische) Belege benutzt, kaum einmal hinterfragt oder kritisch gewichtet. Nicht selten stützt die Autorin ihre Annahmen nicht durch Belege, sondern durch Wiederholung der Ausgangsbehauptung oder Folgerungen aus dieser (cf. 180-194).

Zu diesen grundlegenden Mängeln der Arbeit gesellen sich Ungenauigkeiten und Fehler sowohl inhaltlicher wie formaler Art. Sie können hier nur exemplarisch beschrieben werden. Dass das Interview mit Benjamin in der Moskauer Abendzeitung *Vešernjaja Moskva* tatsächlich erschienen ist, hätte ein Blick in Band VII der *Gesammelten Schriften* Walter Benjamins geklärt: der Drucknachweis und die deutsche Übersetzung finden sich dort verzeichnet (vgl. GS VII, 879-881). Zitate aus Quellen und Transkriptionen sind vielfach unzulänglich und ungenau; sie bergen Lesefehler, Auslassungen und Hinzufügungen der Autorin (u.a. 130f., 199, 203, 242f.); in vielen Fällen ist ihr Nachweis unvollständig oder fehlerhaft (u.a. 95, Anm. 56; 223, Anm. 243; 246, Anm. 35). Schließlich ist die Angabe von Signaturen uneinheitlich formalisiert oder schlicht falsch (u.a. 252, 258), Titel- und Namensschreibungen variieren (u.a. 165 und 247).

Unklar bleiben die Kriterien der Auswertung des gesichteten Materials. Angesichts der raumfüllenden Darstellung von Bernhard Reichs Verhältnis zu Bertolt Brecht im vierten Kapitel verwundert es, dass die "besonders für die Brecht-Rezeption relevante Herausgebertätigkeit von Asja Lacis... nicht dargestellt worden" (309) ist. Dass Lacis' eigener Theaterarbeit nur "eine illustrative Rolle" (10) zukommt, wird nicht begründet, erstaunt jedoch anlässlich einer als Werkbiographie angekündigten Arbeit. Warum aber wichtige Quellen, wie etwa die im Brecht-Archiv zugänglichen Interviews mit Lacis und Bernhard Reich (1962 / 1972) und die von der Autorin mit der Enkelin von Asja Lacis geführten Gespräche (2001 / 2004) zwar benannt, nicht aber umfassend ausgewertet wurden, ist unverständlich. Sie bleiben ebenso wie die detaillierte Untersuchung der verschiedenen autobiographischen Aufzeichnungen der Lacis ein Desiderat.

Paškevica betrachtet die Stadtbeschreibungen in den Texten Walter Benjamins—im “Neapel”-Aufsatz, in der *Einbahnstraße* und dem *Moskauer Tagebuch*—als “verschlüsselte seelische Erfahrung” (229) seiner Beziehung zu Asja Lacis. Mit dem Scheitern dieser Beziehung korrespondiere zugleich ein Abklingen ihres ästhetischen Einflusses. Während Neapel und Riga für Benjamins Denken und Schreiben noch prägend gewesen seien, so repräsentiere Moskau “die Station einer schon erschöpften und erstarrenden Beziehung, wenn man die schöpferische Beeinflussung Walter Benjamins durch Asja Lacis untersucht” (ebd.). Paškevicas Nachweis dieses Einflusses zeugt jedoch allzu deutlich von der “subjektiven Sicht” der Autorin und der von ihr zitierten Quellen- und Forschungstexte. So übernimmt sie Lacis’ Selbstaussage aus *Revolutionär im Beruf*, laut der diese den für den “Neapel”-Aufsatz zentralen Begriff “Porösität” geprägt habe. Was genau er beinhaltet, welche Deutungsebenen er vereint, wird weder von Lacis selbst noch von der Autorin eingehender erläutert. Stattdessen werden weitere Indizien für Lacis’ Mitarbeit benannt: die “Sensibilität für die Armut der Stadtbewohner, insbesondere der Kinder,” der “Eindruck der bühnenbildnerisch dargestellten Szenerie des Stadtlebens” (176) sowie eine “ähnliche Stimmung” (179), die Paškevica in den brieflichen Stadtbeschreibungen der Lacis aus dieser Zeit wahrzunehmen glaubt.

Im vierten Kapitel wird die extrem punktuelle Zusammenarbeit zwischen Lacis und Brecht unverhältnismäßig stark gewertet, ja geradezu aufgebauscht. So entpuppt sich Lacis’ Beteiligung an der “Umarbeitung” (12) der von Brecht bearbeiteten *Kameliendame* als Übernahme einer kleinen Nebenrolle in dem von Bernhard Reich (!) inszenierten Stück. Die von John Fuegi entlehnte These, Lacis habe mit ihrer an Meyerhold orientierten Arbeit an den Soldatenszenen in *Leben Eduards des Zweiten von England* den “erste[n] konzeptionelle[n] Schritt in die Richtung des Brecht-Theaters” (12) getan, wird von Paškevica selbst quellenreich widerlegt. Problematisch sind die Ausführungen im Kapitel “Lacis’ Replik im ‘Fatzer-Kommentar’”. Am Beispiel des—unvollständig zitierten—Textfragments C 18, das im Dialog zwischen der Masse und der Lehre die Legitimation revolutionärer Gewalt diskutiert, sucht die Autorin einen Beleg für Lacis’ Beteiligung an der Entstehung des *Fatzer* zu geben. In der Tat hat Brecht dem Text die Bemerkung “(Lacis: nur der organisierte Teil!?)” eingefügt (vgl. BFA 10/1, 522). Paškevica löst diese Stelle aus dem Kontext heraus und liefert sie—ohne die Parenthese, in der sie steht—im Autortext nach. Im Original ist die Einfügung mit Abstand nach oben und unten zu den zitierten Wortwechseln auch graphisch deutlich abgesetzt, also keine “Replik.” Nimmt man hinzu, dass es sich um einen Nachlaßentwurf und keinen von Brecht autorisierten, zur Veröffentlichung bestimmten Text handelt, ist die These, er habe “die Aussage ausgerechnet aus Lacis’ Mund erklingen...lassen” (243) wollen, wenig einleuchtend; es handelt sich vielmehr um einen Selbstkommentar Brechts während der Arbeit, in dem er Lacis’ Äußerung zur Frage der Gewaltanwendung in der Revolution als eine zu erwägende notiert.

Asja Lacis aus dem Schattendasein der Forschung herausgelöst und ins Zentrum der Betrachtungen gerückt zu haben, ist das Verdienst

der vorliegenden Arbeit. Der Autorin ist es zu danken, deren umfangreiche publizistische Tätigkeit erstmals aufgearbeitet und die russischen und lettischen Quellen—wenn auch nur auszugsweise—berücksichtigt und der deutschen Forschung in Übersetzung zugänglich gemacht zu haben. Dem eingangs formulierten Anspruch von Wissenschaftlichkeit wird die Studie jedoch nicht gerecht; zuweilen verläuft sie sich in einer lose zusammengehaltenen Montage aus Vermutungen und Spekulationen. Lacis' ästhetischer Einfluß auf Benjamin und Brecht kann nicht überzeugend dargestellt werden. Was die Lektüre des Buches aber insgesamt mühsam macht, sind zahlreiche stilistische wie sprachliche Ungereimtheiten: Ein Verlag, der sich "klartext" nennt, hätte sich ihrer annehmen müssen.

Ursula Marx
Akademie der Künste, Berlin

Peter Thomson and Glendyr Sacks, eds. *The Cambridge Companion to Brecht*. Second edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. xxviii + 333 pp.

The first edition of the *Cambridge Companion* appeared in 1994, at a time when the fall of the Berlin Wall and the subsequent changes in the political landscape of Germany and Eastern Europe had raised the question as to the legitimacy and appropriateness of the theater theory and practice of one of the proponents of societal change who had also served as the GDR regime's cultural icon. More than ten years later, it is fair to say, the debates and controversies about Brecht's stature have largely vanished, and he is generally acknowledged as a playwright and theater practitioner of the first rank whose substantial production, which over the decades has generated a considerable body of comment and exegesis, is deserving of further attention and study. Although intended primarily as a handbook and reference guide rather than an attempt to chart a new course in Brecht studies, the present volume does reflect to some extent the changes in the perception of Brecht during the last decade or so. This shift of emphasis in the second edition of the *Cambridge Companion* (hereafter referred to as *Companion*) is perhaps most noticeable in the omission of John Fuegi's article on Brecht and Elisabeth Hauptmann, a misguided, and ultimately unsuccessful, attempt to dismantle Brecht's importance as a playwright and poet by casting him in the role of an unprincipled exploiter and villain (see my review of the first edition in *Brecht Yearbook* 20 / 1995, 383-87). True, the editors profess not to have engaged in any attempt "to make the *Companion* a homage to Brecht"; at the same time, they seek to take a constructive approach after Fuegi's attempted "assault and battery" by making amends via a "replevin" (xxvii) intended to give Brecht his due among English-speaking readers, the target audience of the present volume.

In general, as even a cursory glance at the table of contents reveals, the second edition does not *substantially* differ from its predecessor, as attested by the fact that the majority of essays have been reprinted virtually unchanged—even to the extent that irritatingly elementary blunders such as *Der* [!] *Dreigroschenoper* (83) or *Berlin illustrierte* (sic, xvii; recte: *Berliner Illustrierte*) have been reprinted. The division of the main body of the text into three parts that deal with (1) “Context and Life,” (2) “The Plays,” and (3) “Theories and Practices,” respectively, has been retained, and, although the total number of pages has slightly increased, the sum of articles remains at nineteen. Inasmuch as the first edition of the *Companion* has been reviewed previously (see above), it may suffice to draw attention to the new contributions that, in part, are indicative of endeavors to cover a broader spectrum of Brecht’s activities. For instance, Oliver Double and Michael Wilson posit in their essay on “Brecht and Cabaret” in Part 1 that the playwright discovered in cabaret the element he found sorely missing in the conventional theater of “emotion and empathy” (59), that is, fun—an element that the authors somewhat debatably deem more important than “instruction” (60).

Part 2 has clearly undergone the most noticeable changes without, however, radically altering what may be perceived as the canon of Brecht plays adhered to in the *Companion*. Apart from the aforementioned excision of Fuegi’s essay, the previously included essay on *Saint Joan of the Stockyards* by Christopher McCullough is, somewhat inexplicably, missing; furthermore, the contributions on *The Good Person of Szechwan* (McCullough) and *Life of Galileo* (Cathy Turner) have been penned by different contributors. McCullough provides a fairly systematic overview of the play in which he also addresses the problems arising from the translation of “Mensch” in *Der gute Mensch von Sezuan* as “Woman” and reemphasizes the central “dilemma” articulated in the play: “how can Shen Te be possibly good in this world?” (130) Turner discusses the Danish, American, and Berlin versions of *Life of Galileo* in some detail and draws attention to the topical relevance of the play. In particular, she credits especially the first and the last versions with articulating questions related to the acquisition of knowledge, how and by whom it is controlled, who benefits from this knowledge, and how it is disseminated and/or restricted. These questions, Turner suggests, have assumed major significance particularly in the “current climate” of prevalent, militant fundamentalism and, conversely, the “‘war against terror’” that often serves as an “excuse” to give preference to “‘security’ over ‘freedom’” (149). Even if, Turner argues, Brecht did not “solve the problem of the need for action,” Galileo “keeps questioning” (158)—a stance, we may infer, that is a prerequisite for more incisive action.

There has been a slight expansion of Part 3 by virtue of adding Mary Luckhurst’s “Revolutionising Theatre: Brecht’s Reinvention of the Dramaturg,” an essay in which she emphasizes the often overlooked but significant role of the dramaturg not only in Brecht’s theatrical practice at the Berliner Ensemble but also in *The Messingkauf Dialogues*, “an attempt to find a dramatic form for the demonstration of applied theory” to which John

Willet's translation does not do justice (196). Michael Patterson's concluding article in the first edition of the *Companion*, appropriately entitled "Brecht's Legacy," emphasized Brecht's merits as a theater practitioner rather than an ideologue; it has been replaced by an essay on "Brecht and Film" (Martin Brady). Brady devotes comparatively little space to a discussion of Brecht's film projects (e.g., Brecht's collaboration with Fritz Lang on *Hangmen also Die* is dismissed in a few words, 307) but contends, in citing critic and dramaturg Hans-Joachim Ruckhäberle, that Brecht conceivably has "exerted a greater influence on cinema...than on theatre" (297) primarily via Jean-Luc Godard and the New German Cinema. It remains to be seen whether such assumption will prove to be correct.

In sum, the second edition of the *Companion* continues to provide a fairly comprehensive guide and reference work penned by mostly English scholars—a work that, needless to say, cannot be compared to the nearly all-inclusive coverage of Brecht's works in the encyclopedic multi-volume *Brecht Handbuch* (2001-2003), edited by Jan Knopf. Owing to the potential readership the *Companion* seeks to address, the updated, selective bibliography almost exclusively lists primary and secondary sources that are available in English. Even the bibliography appears to reflect past controversies: curiously, Fuegi's notorious biography *Brecht & Co.* (1994), which was listed as forthcoming in the first edition, has not been included in the bibliography of the present publication—an omission, one may assume, that will hardly detract from the usefulness of the *Companion*.

Siegfried Mews
University of North Carolina
at Chapel Hill

Ulrike Garde. *Brecht and Co.: German-speaking Playwrights on the Australian Stage*. Berne: Peter Lang, 2007. 426 pages.

Sixty years ago "European influences" played only a minor role in the formation of Australian theater. Aboriginal performance, where it survived, lived on in pre-settler forms of dance and storytelling, but was remote from and largely unknown to the mainstream, predominantly Anglo-Celtic culture. Australian theater was white, imported, and had incorporated British models of Shakespeare, naturalism, realism, and farce as its own. Today, however, Bertolt Brecht is considered a pervasive influence, and German playwrights are regularly found in the repertoire of the major theater companies. This pro-Europe about-face parallels the processes of cosmopolitanism that saw the former British colony transformed into a modern democratic society shaped by diverse cultural influences. Without overstating Brecht's role in this process, the Australian encounter with Brechtian theater offers an intriguing insight, at the micro level, of the dynamics of this cultural shift.

German-born, Australian-based scholar Ulrike Garde's book, *Brecht and Co.: German-speaking Playwrights on the Australian Stage*, is the first to research the history of the Australian reception of Bertolt Brecht's theater and, more broadly, of German theater. Its achievement is to show how a foreign influence first meets a tentative reception, is misread but gradually adapted, is incorporated and finally becomes so pervasive that practitioners of all political persuasions use (and abuse) the techniques, mixing them with other influences ranging from grotesquerie to the postmodern. Garde analyzes the Brechtian influence on the Australian stage by concentrating, as she indicates, on two aspects: firstly, the Australian reception of Brecht's plays and dramatic theory and secondly, the reception of the plays of other German-speaking playwrights, including Max Frisch, Rolf Hochhuth, Peter Handke, and Franz Xaver Kroetz. The time frame is the period between 1945 and 1996, although Garde includes references to the Brecht centenary year of 1998. The central thesis is that the Brechtian influence is deeply interwoven in the Australian performing arts today and moreover that the history of its reception helps articulate developments in Australia's cultural identity.

The primary data for Garde's study are the extant press reviews of the various play productions that appeared in daily and weekly newspapers and specialist theater magazines. She analyzes the way critics, who saw themselves as mediators, informers, and judges, represented the other to local audiences by means of reviewing practices that were steeped in local socio-historical and aesthetic frames of reference. The critics' reception of the other, that is to say, the foreign and the strange, is shown to reflect the horizon of expectations of a mono-cultural island nation, isolated from what it considered to be the center of art and learning and yet remaining suspicious of its modernity. As Garde writes, the critic "relies on a more or less conscious preference for aesthetic and social ideals or on a deliberate choice of criteria for assessing performance" (27) and so reveals as much about the local as it does about the imported play. Her methodology then is deconstructive: she reads for the expectations and criteria "embedded" in reviewing practices and thereby reads the nation for which they are written. She then proposes that through the logic of *argumentum a contrario*, "Brecht and Co." contributed to the nation's developing self-identity. Brecht was the unfamiliar drama that helped local drama define itself.

Garde sets the scene for Australia's initial reception of Brecht by sketching the characteristic mindsets of the postwar decades: these are, broadly, the anti-communist fifties, the transitional sixties, the alternative seventies, when Brecht's influence reaches its peak, the neo-liberal eighties when the interest wanes, and the market-driven, economic-rationalist nineties. For each decade Garde selects a number of key productions, which she presents as "case studies." These include: the first production of *Mother Courage* in German by the German Department at the University of Melbourne in 1958 and Wal Cherry's first English production in 1959 of *The Threepenny Opera* at the same university; Richard Wherrett's 1996 production of *Galileo*, in a new English translation by David Hare, for

the Sydney Theatre Company; and Michael Kantor's 1998 revisioning of *The Caucasian Chalk Circle*. Garde also includes the centenary year song performance with renowned interpreter of the Brecht/Weill repertoire, Robyn Archer, accompanied by academic and musician, Michael Morley, who also assisted with the reception of the work in his program notes. Of the other German playwrights, Max Frisch and Friedrich Dürrenmatt are the most often performed, with the first production of *The Fire Raisers* in 1963 only five years after its German premiere. Barrie Kosky's production of *Faust* in 1993 is highlighted as a new approach by a more worldly generation of directors. The increasing sophistication of the reception of German theater in Australia is linked to broader developments in intellectual and aesthetic debate within the postcolonial nation and the effects of cultural globalization.

But it would be misleading to represent this book as a chronology or a history. Before analyzing the case studies that make up the bulk of this meticulously researched book, Garde sets out the local conditions that made Brecht's Australian reception initially so muted. As she points out, the cultural dominance of naturalism initially affected the Australian reception of Brecht and of German-speaking playwrights in general. The local investment in naturalism, she argues, catered to a number of interests, but chiefly to the expectation that the stage would be a mirror to a newly emerging nation. As she astutely observes, naturalism in Australian theater refers not so much to a literary movement, though its playwrights do predominantly write in that mode, but to "a production style, including an acting style and a stage design, which attempt to create the illusion of real life on stage" (38). With the 1960s and the rebellion against official British-in-origin culture, the "new wave" insisted on a more "truthful" representational likeness, including the Australian vernacular and accent. These aural signifiers were received as truthful, "authentic" representations of nation against the more obvious artifices of "art." Brecht's anti-mimetic, quotational style was set to clash with the expectation that theater should hold a mirror to society. The early solution was for local productions to adapt Brecht's plays to the prevailing naturalistic norms, then to use them as a means of injecting the political into the mainstream and finally to subject them to the bolder, less self-validating approaches of the postmodern generation of directors, critics, and scholars.

Garde's final case study shifts the focus to contemporary German-Australian relations through her analysis of the Mudrooroo/Müller-Project that created a performance for the 1996 Sydney Festival, followed by a tour to the *Kunstfest Weimar* and the *Festival der Kulturen* in Munich. As the title suggests, the performance was a collaboration between Aboriginal and German playwrights and practitioners that incorporated pre-settler modes of dance and story-telling and that also offered an Aboriginal response to, in the form of the rejection of, the German play. The full title— *The Aboriginal Protesters Confront the Proclamation of the Australian Republic on 26 January 2001 with the Production of "The Commission" by Heiner Müller*—gives a good indication of the piece's multi-layered construction,

the key element of which was the refusal to perform *The Commission* for reasons that Garde deftly outlines in her account. The project was initiated by Gerhard Fischer, who also acted as dramaturge and whose documentation of the creative process was published in 1993. It was “written” by Mudrooroo, who identifies himself as a Nyoongah man from Western Australia, the performers were professional Aboriginal actors and dancers, and to further highlight the intercultural basis of the work, it was directed by Noel Tovey, an Aboriginal director who had worked in Europe for 29 years. Garde retraces the making of the piece that she then compares with its reception by German and Australian critics, who both stumbled in different ways across its intriguing aesthetic and cultural terrain. Her analysis not only contributes to our appreciation of the project but reminds us how much more work can to be done in this area.

Brecht and Co. is a major research work that not only historicizes Brecht within a distant theater tradition, but opens up a new archival vein for scholars and practitioners alike. Brecht would have liked the light touch of this original and quietly observed research, which also makes an important contribution to Australian theater history. It shows how the reception of Brecht, along with those of more contemporary German-speaking playwrights, reveals important aspects of a nation's encounter with inter-culturalism or cross-cultural exchange. Garde's conclusion is subtle. She makes the case for the “complex web of contributions from many cultural backgrounds” (373) that make up Australian theater history and, while recognizing the continuing importance of the local, looks forward to future cross-cultural exchanges supported by appropriate funding.

Denise Varney
University of Melbourne

Silvija Jestrovic. *Theatre of Estrangement: Theatre, Practice, Ideology*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. 181 pages.

One of the main objectives of Silvija Jestrovic's book *Theatre of Estrangement: Theatre, Practice, Ideology* is to establish the preeminence of the Russian formalist Victor Shklovsky as a theorist of estrangement. Even though Shklovsky's *ostranenie* is clearly recognized as a major concept of modern aesthetics, it is usually overshadowed by Brecht's *Verfremdung* as the more widely acknowledged methodology of defamiliarization, particularly in drama and theater. Both *ostranenie* and *Verfremdung* “render the familiar strange,” but with different emphases. Shklovsky aims at the disruption of a habitualized perception that prevents the unconstrained perceptibility of aesthetic forms, whereas Brecht's plays distance the audience from the socio-political realities depicted on stage to invite critical reflection on those realities. According to Jestrovic, the relative neglect of Shklovsky in

comparison to Brecht can be traced back to the early reception of both writers in the Soviet Union as well as in the West, when critics identified *ostranenie* with “art for art’s sake,” ahistoricity, and disinterest in extra-artistic reality, as opposed to the political commitment, critical potential, and Marxist world view of *Verfremdung*.

Jestrovic demonstrates that the opposition of “decadent” *ostranenie* and politically progressive *Verfremdung* presupposes an undialectical dichotomy of form and content that rests on the assumption of a fixed relationship between ideology and specific artistic forms. Adopting Shklovsky’s own claim that form is content, she argues that the ideological or political meaning of an artwork is not external but intrinsic to its formal structure. She then concludes that “the choice to defamiliarize reality and art through aesthetic means is a political position in itself” (127). Shklovsky’s attempt to defamiliarize a habitualization of perception that “devours objects, clothes, furniture, one’s wife and the fear of war” (Shklovsky, qtd. 126) should, therefore, be interpreted as an aesthetic choice that is at the same time political or ideological. Furthermore, if *ostranenie*—beyond its clichéd reception as an aestheticist concept of self-indulgent art—really implies a political dimension, Brecht’s *Verfremdung* can no longer be regarded as the only “set of aesthetic strategies that bring about politically committed and ideologically charged works” (41). This ideological charge of an artwork, however, should not be understood as a stable content but rather as “a mediating force between production and reception, between the text and the social context, as well as between literary form and social content” (Patrice Pavis, qtd. 135)—a mediating force that constantly adjusts to changing societal parameters. Jestrovic suggests that Brecht’s *Verfremdung* may be a less flexible strategy than Shklovsky’s *ostranenie* to respond to changing social or political contexts. She argues not only that Brecht’s work is limited to a more or less realist framework, which is then strategically estranged, but also that the different estrangement effects themselves are not treated as flexible devices but fixtures of a political dramaturgy. She concludes from this that “Brecht’s notion embodies just one aspect of distancing the familiar in theatre and drama, while Shklovsky’s concept could be used to encompass those aspects of the phenomenon that Brecht’s *Verfremdung* only partially covers, or does not include at all” (38).

Jestrovic develops most of her argument through comparative analyses of varying pairs of dual opponents: the central antagonists, of course, are Shklovsky and Brecht, but the book also includes a number of sections that pitch Brecht against Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator, and Georg Lukács respectively. Most of these comparisons serve the objective of elevating the critical, aesthetic, and political standing of Shklovsky’s *ostranenie* against Brecht’s *Verfremdung* by either pointing to the derivativeness of Brecht’s ideas or by downplaying the political efficacy of his work. That Brecht owed the word *Verfremdung* to Sergei Tretiakov’s attempted translation of *ostranenie* (18); that his estrangement methodology was foreshadowed by Meyerhold’s theatrical strategies (15) and communicated to him through the productions of Nikolai Okhlopkov, a disciple of Meyerhold (15f.); that he appropriated

the term "epic theater" from Piscator (95), etc. are all well-known facts that only confirm Brecht's openly flaunted laissez-faire attitude towards the appropriation of intellectual property without diminishing his brilliance in reshaping those borrowings into something distinctly "Brechtian." However, Jestrovic also questions the potential of Brecht's plays to stir his audiences into critical reflection and political action by maintaining that his theater of estrangement, despite its anti-illusionist claims, is still mired in mere make-belief. She argues that, instead of critically engaging and politically empowering his audiences, Brecht's plays rather provide them with the questionable pleasure that "lies in the illusion of breaking the illusion and in the unreal sense of power...to alter social realities" (117).

Jestrovic follows a similar line of thought in contrasting Piscator's and Brecht's estrangement strategies. She asserts that *Verfremdung* in Piscator's work turned the theater into a "truthful document" (97) by no longer fictionalizing but directly signifying factuality on stage, whereas Brecht, seemingly more the traditionalist, still used *Verfremdung* as a device to aestheticize socio-political reality. Jestrovic surmises that Brecht was more interested in the development of theater aesthetics, whereas "Piscator was in the first place concerned with theatre's political role... It could be said that Piscator politicized theatre through *Verfremdung*, while Brecht, applying the same concept, aestheticized politics." (98) Jestrovic construes a false dichotomy here between the aesthetic and political dimensions of theater by suggesting that one can only be achieved to the detriment of the other. She also implies—outrageously, but perhaps unintentionally—that Brecht's aesthetics are fascist: the claim that Brecht "aestheticized politics" appears in a chapter with the title "Epic Theatre in the Age of Mechanical Reproduction," which is an obvious reference to the renowned essay by Walter Benjamin that defines the aesthetics of fascism as the aestheticization of politics (in opposition to the politicization of the arts associated with communism). Jestrovic's tendency to construe differences between thinkers and artists as binary oppositions leads her to completely misrepresent the rationale behind Brecht's aesthetic concerns. Brecht was certainly as interested as Piscator in the political function of theater and its role in society, but precisely because he tried to prevent his audiences from confusing a theatrical representation of reality with that very reality (as in Piscator's unmediated "factuality on stage"), he foregrounded the artistry and artificiality of the event. To insist on artistic achievement and aesthetic standards in the dramatic or theatrical defamiliarization of political realities is a far cry from the aestheticization or theatricalization of politics practiced by fascism.

In other parts of her book Jestrovic provides a less polemical discussion of the development and wide range of estrangement devices in Brecht's work. Despite the fact that the term *Verfremdung* only appears in Brecht's writings for the first time in 1936, estrangement devices already occur in his early plays (for example, in *Drums in the Night*), where they are used to subvert bourgeois theater conventions by simultaneously distancing and merging the theatrical and the real, comedy and drama, the inside

world of the bourgeoisie and the outside world of politico-historical events. "This kind of *Verfremdung* does not fully break the theatrical illusion, but rather points to the ambiguity between reality and make-believe by showing the world as *theatrum mundi*." (100) Brecht's didactic plays (*Lehrstücke*), by contrast, employ *Verfremdung* devices in a more calculated manner. Jestrovic maintains that these devices are used not to differentiate but to polarize issues in such a way that only one, univocal solution can be drawn from the play. She criticizes the *Lehrstücke* because they demonstrate dialectics on the level of content rather than "create a real dialectical tension among various aspects of the presentation and its meaning" (102). Countering Jestrovic, it could be argued that the extreme polarization of issues and the dogmatic insistence on unacceptably inhuman solutions open up a space for dialectics—by provoking the audience into articulating their own, possibly dissenting positions.

According to Jestrovic, it is only in Brecht's later plays that "estrangement devices are used in a variety of playful combinations" (102), allowing for "multiple perspectives that replace didacticism...with a dialogical and even at times dialectical quality" (103). Overall, Brecht's arsenal of estrangement strategies includes traditional epic devices that break the stage illusion, strategies for baring the theatrical apparatus, and—perhaps closest to Shklovsky's *ostranenie*—"perspectival estrangement" (104) that aims to break the routine of habitualized perception. Jestrovic also subdivides Brecht's distancing devices by linking them to different aspects of the *mise en scène*: design, music, and acting. The *Verfremdung* of Caspar Neher's sets for Brecht's early productions results from balancing reality with theatricality, carefully selected props and furniture with iconic representations, the three-dimensionality of realist space with two-dimensional elements (projections, etc). In Brecht's collaborations with composer Kurt Weill, *Verfremdung* results from the contrast between what is seen and what is heard, between cruel and violent lyrics and the bittersweet nostalgia and sentimentality of the music. One of Jestrovic's strongest insights into Brecht's work is her observation that it is the notion of social *gestus* that makes Brecht's theater political and distinguishes it from other theater forms also based on defamiliarization. "The notion of *gestus* is the key element that grants the aesthetic device of *Verfremdung* a political dimension... Through the notion of *gestic Verfremdung* the overall political and ideological attitude of the play is asserted and suggested to the audience. In other words, *gestus* determines the meaning that comes out of the process of making the familiar strange" (113). Interestingly, and ironically, this passage undermines Jestrovic's claim that any use of aesthetic defamiliarization by itself implies a political position. If only a supplementary element (such as *gestus*) can establish and sustain the political dimension of Brecht's *Verfremdung*, how can Shklovsky's *ostranenie* and the estrangement strategies of Ionesco, Piscator, Meyerhold, etc. be construed as political without such a supplement?

Jestrovic also addresses the question of Brecht's relevance today. If the ideological level of an artwork is never stable but depends on ever-shifting social and political contexts, the paradigms of Brecht's *Verfremdung* and epic theater consequently need "to be reestablished and renegotiated with every new interpretation, and within every new context" (135), even if that implies a "betrayal" of Brecht's work. In her discussion of Robert Wilson's production of Brecht's *The Ocean Flight* (*Der Ozeanflug*) at the Berliner Ensemble in 1998, she argues that Wilson was able to stay true to the spirit of Brecht's theater by "defamiliarizing Brecht's concept of defamiliarization" (135) and thereby treating it dialectically. "Interweaving Müller's [*Landscape with Argonauts*] and Brecht's text, Wilson confronts the preholocaust theatre of Brecht with the postholocaust one, showing that both the aesthetics of *Verfremdung* and Marxist ideology assume a different shape at the end of the century." (134f.)

In addition to her exhaustive discussion of *Verfremdung* and *ostranenie*, Jestrovic surveys a wide spectrum of other strategies of defamiliarization: from Schiller's notion of naivety to Gogol's grotesque, from Russian Formalism to the Prague School, from Asian theater to cinematic montage, from metatheater to stylization, from theatricality to transtheatricality. In a few cases, she even practices "defamiliarization" herself by providing surprising re-definitions of established theoretical concepts. She characterizes intertextuality, for example, "as an estrangement device since the presence of other texts in the new one provides conventions and aesthetic devices to be mechanized (parody), problematized (palimpsest), quoted and rearranged (pastiche), and so on" (61). In the fourth and final chapter of her book, Jestrovic problematizes the fascination of the historical avant-gardes with "reverse mimesis" (i.e., the notion that life should imitate art). In the Soviet Union, for example, this fascination led to precursors of environmental performance that often employed estrangement techniques (*The Storming of the Winter Palace* and other spectacular enactments of key events of the October Revolution) but were soon appropriated by the state apparatus and turned into propaganda events. Jestrovic argues that when totalitarian regimes appropriate the concept of estrangement from the avant-garde and turn "defamiliarization ... into a fact of life it no longer evokes perceptibility; rather it blurs the perception of reality. When the theatricalization of life becomes a device of political manipulation, it no longer encourages our 'will to play': rather, it becomes deadly" (153).

Despite Jestrovic's profound insights into the appropriation of estrangement methodologies under Stalin and Hitler, she demonstrates a rather vague understanding of historical context and chronology. At three points in her book (12, 13, 147), the reader comes across the assertion that both Russia and Germany were already under totalitarian rule in the 1920s, which may apply to Russia, but certainly not to Germany before 1933. The book is also an example of sloppy proofreading with numerous German (and occasionally French) names and expressions misspelled. Overall, it provides a good introduction to the wide panorama of theories and practices of estrangement that have informed the historical theater avant-gardes in

Russia and Germany. A reader primarily interested in Brecht will find astute observations, new theoretical perspectives, and informative discussions of various aspects of *Verfremdung* that are, however, occasionally marred by what appears to be an anti-Brechtian bias.

Markus Wessendorf
University of Hawai'i at Manoa

Bertolt Brecht. *Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Trans. and ed. Steve Giles. London: Methuen Drama and A&C Black, 2007. xxxiv +136 pages.

Steve Giles has given Brecht scholars, readers, interpreters, performers, and audiences something remarkable and important. His new volume in the "Methuen Drama—Modern Plays" series offers a vivid and effective English rendering of Brecht's previously untranslated 1930/31 revised version of *Rise and Fall of the City of Mahagonny*. This translation is in itself a superb achievement and can serve successfully both as a text for reading and as an evocative English-language libretto for an opera that increasingly commands a central place in the operatic repertory. Moreover, the deceptively small and handy volume contains a wealth of material that enriches its usefulness for all potential readers, including a concise, well-grounded, and innovative scholarly rereading of the significance of the contested *Mahagonny* opera in Brecht's work. To further enrich the volume for scholars Giles could have more clearly contextualized the extensive Weill-oriented scholarship that focuses on the musical and operatic aspects of the work rather than on Brecht's spectrum of textual revisions and interventions. Nonetheless the volume stands clearly on its own, and both Brecht and Weill scholars will be able to use it to clarify their own interpretive stances. In fact, anyone studying the *Mahagonny* opera can and should begin with Giles's text and materials.

Giles has organized the material in the volume clearly and logically. A tightly written 27-page introduction discusses the complex early textual and production history of the *Mahagonny* opera. Giles emphasizes that his own recent scholarship, along with that of others, has conclusively demonstrated that Brecht had produced a full text of the opera libretto in 1927, before the composition of the *Threepenny Opera*. There are therefore at least three full-scale versions of the text: the first 1927 libretto, the 1929 version (lightly revised and expurgated in 1930) that went into the musical scores published by Universal-Edition and in use for operatic productions ever since, and Brecht's 1930/31 version that became part of the *Versuche*. Giles then provides a clear and concise new interpretation of the significance of Brecht's own work on and analyses of the *Mahagonny* text within his political trajectory toward Marxism. He argues that the later versions of the work represent less a turn toward socialist orthodoxy than an exploration

of the many conflicting moral and social consequences of modernity. With brevity and vigor Giles discusses Freud, Nietzsche's *Zarathustra*, biblical passages, and Ferdinand Tönnies's sociology of *Gemeinschaft* and *Gesellschaft* as intertexts in Brecht's protean exploration of political and "biophysical" materialism. Without jargon or obscurity Giles demonstrates how these many valences give the *Mahagonny* text its layered richness and power as a critique of modernity that is at once both utopian and dystopian, one that retains its energy in the postmodern world.

Giles's translation of the text hews closely and successfully to Brecht's poetic forms. It also shows care and subtlety with the syllabic and vocalic structures that make the text singable as opera. Brecht's characteristic admixture of colloquialisms, poetic registers, and allusions is preserved without recourse to histrionic or stilted idiom. A very few times the British character of Giles's English comes through, but never interrupts the rendering of Brecht's historically and spatially indeterminate and overdetermined language. Giles states in his translator's note at the beginning of the text that he had two goals in his work: a reliable English version of the "standard" *Versuche* text, and a "fit" with Weill's music. There is, of course, a certain conflict here—one raised by Giles himself—in worrying at all about the singability of the version of the dramatic text that Brecht modified specifically to free it from any perception of "culinary" subservience to Weill's music. Nonetheless Brecht's *Versuche* text retains the designation *Oper*, and Brecht emphasizes in his "Notes to the Opera *Rise and Fall of the City of Mahagonny*" that the text attempts to do "justice to the irrationality of opera in a deliberate manner." Theatrical and musical directors will therefore welcome the opportunity to explore Brecht's independent revision as another source for their interpretations of the text and music of the standard published scores. Giles has not—perhaps quite consciously—chosen to make any reference to the now-standard critical edition of the Universal-Edition vocal score, the version revised, edited, and commented from numerous sources by David Drew in 1969 (but which contains only a German text). This is no weakness, but rather a challenge to scholars, interpreters, and performers to see the vocal score and Giles's text as coequal critical editions of a fascinating and ever-shifting textual and operatic project, and as definitive interpretive projects themselves.

The fifty-six pages of dramatic text are followed by seventy-three well-chosen pages of further primary materials and original interpretations of which any scholarly commentator could be proud. Giles first provides new translations of Brecht's "Notes" and of a short commentary by Brecht that accompanied the widely reviewed and popular 1931 Berlin production of the opera. Then come twenty-five superb pages dedicated to "Editorial Notes and Variants," in which Giles closely compares and translates the differences between the 1927 manuscript of the libretto (first published in the *Berliner und Frankfurter Ausgabe* of Brecht's works in 2000), the 1929 Universal-Edition libretto (along with its light 1930 revision), and Brecht's *Versuche* text as found in the main body of the book. The main text contains helpful but unobtrusive asterisks that indicate the position of different

readings from the 1927 and 1929/1930 texts. This textual comparison is done efficiently and clearly, with a minimum of typographical apparatus. A very few tiny editorial errors in italicization and the like appear, but they never impact clarity. Again it remains for scholars and interpreters to cross-reference these variants with the sometimes quite different editorial choices made by David Drew in 1969 (many of which are drawn from sources relating to the 1931 Berlin production), but Giles's presentation makes that task a rewarding and transparent one.

Giles continues with a beautifully succinct essay that coherently interprets the reception of the 1930 Leipzig premiere and the 1931 Berlin production by dozens of major contemporary critics including Alfred Einstein, Klaus Pringsheim, Alfred Polgar, H. H. Stuckenschmidt, and many others, all of whom are carefully enumerated and introduced in the bibliography. The volume closes with the juxtaposition of two further major documents. The first is Adorno's classic essay "Mahagonny." Giles again does a substantial scholarly and critical service by providing a translation that highlights the differences between Adorno's original 1930 text and the better known and less overtly Marxist 1964 revision that went into *Moments Musicaux*. Giles interprets Adorno's revisions as an ironic and dialectical reversal of Brecht's own trajectory toward a more potentially utopian politics. The final document is a translation of the attack on the opera that appeared in the *Nationalsozialistische Monatshefte* in March of 1931.

One final addition that could have further enriched the volume for a scholarly audience would have been a selected bibliography of recent criticism that has helped to ground Giles's arguments. Nonetheless a scholarly audience will know where to look for such references—especially in the *Brecht Yearbook* 29, in which some of Giles's own ideas that went into this volume first appeared—and nowhere did this reviewer perceive any lack of scholarly grounding or reference. Thus, Giles's achievement can be justly celebrated by all twenty-first century readers and audiences who still feel the draw of Brecht's timeless "Network City."

Kevin S. Amidon
Iowa State University, Ames

Michael D. Richardson. *Revolutionary Theater and the Classical Heritage: Inheritance and Appropriation from Weimar to the GDR*. Bern: Peter Lang, 2007. 257 pages.

As stated both in his introduction and in his conclusion, the central thesis of Michael Richardson's book is that much of German revolutionary theater's effectiveness depended upon the ability of its audience to understand references to the classical theatrical repertoire. Without this audience sophistication, most of the work would lose its point. In the process of

developing this idea, he presents selective analyses of the work of three Weimar-era playwrights (Bertolt Brecht, Friedrich Wolf, and Gustav von Wangenheim), whose careers extended into the GDR. He discusses both their plays and theoretical writings. His final chapter, "The Legacy of Proletarian-Revolutionary Theater in the GDR," extends the investigation to the works of Ulrich Plenzdorf and Heiner Müller. This is certainly a worthwhile project. Wolf and von Wangenheim are, sadly, far less known than their talents merit. It is also important to note that in several places Richardson has some very interesting insights into the work of his selected playwrights. For example, his presentation of Müller's *Hamletmaschine* presents an extended discussion of Hamlet as "a Marxist intellectual/artist in crisis. Standing with 'Die Ruinen Europas' in back of him, a Marxist artist, like Shakespeare's Hamlet, teeters at the brink of indecision" (202). Nevertheless, on the whole, the work is rather disappointing.

The book contains a number of tangents that do not lead to any particular resolution. For example, Richardson briefly discusses the Weimar-era debate of whether proletarian art was born into a cultural vacuum (8-9). This could have sparked a commentary on the degree to which radical playwrights of the 1920s and 1930s claimed the "classical inheritance" as their own. Instead it peters out quickly into a retelling of the story of how students at Berlin's Karl-Marx-Schule rejected Brecht's *Der Jasager*. Although it is certainly an interesting story, reminding us of how Brecht came to write *Der Neinsager*, repeating it does not further our knowledge in any particular way. It could have provided Richardson the opportunity to posit that the audience was too unsophisticated to appreciate the first play, or, in contradistinction, to consider how their knowledge of classical motifs led to a sophisticated rejection. Either argument, sufficiently developed, might have tied this into the work's larger concerns. Unfortunately, readers see neither.

Often it is difficult to distinguish between the book's handling of primary and secondary sources. For example, in a discussion of tradition versus *Erbe*, Richardson throws out a series of names on the question of tradition and inheritance, ultimately leading to a comparison of Marx, Engels, and Lenin on the question (their particular importance to such a question is never explained). Readers are never informed who the participants in the discussion are, or why their opinions are of any particular weight. Richardson frequently leads his audience in directions that might prove to be quite interesting, but then does not follow through. In his presentation of Friedrich Wolf's *Die Matrosen von Cattaro*, he tells the readers that the play is based on a failed mutiny of an Austrian ship during the First World War. He then briefly compares it to Wolf's *Tai Yang erwacht*, a tale of Chinese revolution. Richardson comments on Wolf's interest in China as an advantageous setting. It was foreign enough to forestall police cancellations of performances. Nevertheless, it made a fine stand-in to explore issues of proper proletarian behavior (108-109). At the point that Richardson introduces the *Matrosen*, he has the perfect opportunity to explore the question of a play that portrays an event much closer to the world of the

German proletariat. This opportunity is let slip. Finally, his comments on Wolf are full of unproven assumptions. For example, he claims that, "[in] adopting the more agitprop form of the revue and the *Laienspiel*, he was responding to particular political constraints; but in using such forms to offer a more didactic and simplified representation, he undermined his efforts to give his work aesthetic legitimacy" (130). Richardson might feel that agitprop forces a move from interesting aesthetics. He might even be correct. Nevertheless, readers need to be convinced.

Richardson also makes several strange observations on his third playwright, Gustav von Wangenheim. Commenting on the paucity of Wangenheim's theoretical writings, he first sees this as odd, "given his lifelong career in the theater, but its explanation—as well as the juxtaposition in his work of traditional theater and agitprop style—lay in his biography" (131). The only biographical details then given are that his father was the prominent actor, Eduard von Winterstein, and that Wangenheim was well known for a series of film roles, including that of Thomas Hutter in Murnau's *Nosferatu*. Again, one wonders what is particularly peculiar about a playwright not writing theoretical statements. Most do not. Even if one sees it as odd, the foundations for the explanation do not add up to much.

Revolutionary Theater and the Classical Heritage does not live up to its promise. If the author wants to prove that an audience appreciation of classics is politically important, he needs to show how Weimar audiences (certainly working-class audiences) really were more sophisticated than are German audiences today. At the very least he needs to broach the topic. Assuming so does not make it true. Stating a thesis at the beginning, and restating it in the conclusion, without addressing it in any detail in the work's body, does not do the idea justice. In those places where Richardson applies his critical intelligence to the material at hand, the book shines. Unfortunately, those passages are too few and far between.

Richard H. Bodek
College of Charleston

Rainer Nitsche, Hrsg. *Regie Egon Monk. Von Puntila zu den Bertinis. Erinnerungen*. Berlin: Transit, 2007. 237 Seiten.

"Brecht sagte 'Brecht', ich sagte 'Monk'. Ein vorsichtiger Händedruck." Damit begann, im Februar 1949, eine dreieinhalb Jahre währende Zusammenarbeit zwischen dem 22-jährigen Egon Monk und dem remigierten Bertolt Brecht. Es waren Lehrjahre für Monk am Berliner Ensemble, die—wie er immer betont hat—prägend waren für seinen weiteren Weg als Theater-, Hörfunk- und vor allem Fernsehfilmregisseur, der mit Produktionen wie *Ein Tag* (1965), *Geschwister Oppermann* (1983) oder *Die Bertinis* (1988) Fernsehgeschichte gemacht hat. "Von Puntila zu den Bertinis" lautet der Untertitel der von

Rainer Nitsche herausgegebenen Erinnerungen Egon Monks. Und damit ist auch der Zeitraum markiert, dem diese Erinnerungen im Wesentlichen gelten: von seiner Mitarbeit als Regieassistent an der Aufführung von Brechts "Volksstück" *Herr Puntila und sein Knecht* bis zur Inszenierung des Romans von Ralph Giordano als fünfteiligen Fernsehfilms, seiner letzten großen Arbeit. Doch vielleicht ließe sich treffender von Erinnerungssequenzen sprechen. Denn was Rainer Nitsche sorgfältig ediert hat, setzt sich aus Disparatem zusammen: Monks Erinnerungen an jene dreieinhalb Jahre mit Brecht, die schon aufgrund ihres Umfangs den Schwerpunkt des Buches markieren und zudem durch redigierte Gesprächsprotokolle ergänzt wurden, ferner Erinnerungen an den Neuanfang im Westen, eher knappe Beschreibungen seiner Fernseharbeiten, ergänzt durch Kritiken von Walter Jens oder einer Reportage zu den Dreharbeiten der *Bertinis* von Karl Prümm. Monk, der jedes Recht gehabt hätte, vor allem auf sein Werk zu verweisen, spielt es eher in den Hintergrund, um noch einmal die Jahre am Berliner Ensemble lebendig werden zu lassen.

"Filmregisseur wollte ich werden." Das stand für den ehemaligen Schauspielschüler, der gerade anfang, bei der DEFA Regie zu lernen, fest. Theater fand Egon Monk eher "altmodisch." Bis er im Januar 1949 die Generalprobe zu Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* erlebte, jenes Stückes aus dem Dreißigjährigen Krieg, das dennoch die Erfahrungen aus dem jüngst überstandenen Krieg zu spiegeln schien. "Wie in einem Brennpunkt waren Zeit, Stück und eigene Erfahrungen zusammengetroffen," so Monk. Der Weg führte zu Brecht. Und schon bei der nächsten Inszenierung, eben des *Puntila*, war Monk mit dabei. Anschaulich schildert Monk die Arbeitsweise Brechts, aber auch Erich Engels, die sich das Regiepult teilten. Der Leser erfährt manches über Rangordnungen in der Theaterwelt, große und kleine Auseinandersetzungen, Kostüm- und technische Proben oder die Bühnenbilder Caspar Neher: Um die Aufführung des *Puntila* entsteht ein anekdotisch gefärbtes, aber gleichwohl instruktives Panorama der Atmosphäre, der Produktionsbedingungen und der Arbeitsweisen am Berliner Ensemble. Selbstverständlich spielen die Zigarre Brechts ebenso eine Rolle wie das Autofahren, zumal sich Monk wiederholt mit Brecht auf Reisen begibt: nach Ahrenshoop zum Arbeitsurlaub oder nach München zu einer Neuinszenierung der *Mutter Courage* an den Kammerspielen mit Therese Giehse in der Hauptrolle. Wieder beschreibt Monk ausführlich die Arbeitsweise Brechts, der zwei "Modellbücher" der Berliner Aufführung mitbrachte als Dokumentation des bereits Durchdachten, das unter neuen Bedingungen jedoch erneut durchdacht werden musste. Wovon ein hundertelf Seiten langes Konvolut mit Szenenbeschreibungen zeugt, auf das Monk, der fleißig notierende Regieassistent, seine Erinnerungen stützt, um an Beispielszenen etwa die Spielweise Therese Gieses zu charakterisieren.

Drei Kapitel, nach Gesprächsprotokollen entstanden, thematisieren das nicht immer einfache Verhältnis zur Sozialistischen Einheitspartei, die sich zunächst nicht direkt in die Belange des Berliner Ensembles mischte, deren Doktrin und Kunstvorstellungen dennoch auf die eine oder andere Weise spürbar wurden. Es gab dezidierte Anhänger der Partei vor allem unter

den jüngeren Mitgliedern des Ensembles, in dem ohnehin ein erhebliches Gefälle herrschte: zwischen den "Ausländern," die über einen Pass verfügten, mit dem sie jederzeit nach West-Berlin konnten (Brecht und Helene Weigel gehörten per Sonderstatus zu dieser Kategorie); den in West-Berlin lebenden Mitgliedern des Ensembles, die einen Großteil ihrer Gage in "harter" Währung erhielten; und jenen, die im "demokratischen Sektor" wohnten und damit unter den gleichen Versorgungsproblemen litten wie der Rest der dortigen Bevölkerung. Von den Spannungen zwischen den beiden Teilen Berlins bzw. Deutschlands blieb auch das Berliner Ensemble nicht unberührt. Und zunehmend machte sich auch der direkte Einfluss von Kulturfunktionären geltend: bei der Boykottierung der Aufführung des *Herrnburger Berichts*, der der FDJ-Führung zu nüchtern geraten war, und später bei der umstrittenen Aufführung des *Urfaust* im Deutschen Theater, für die Monk als Regisseur verantwortlich zeichnete. Die Formalismus-Realismus-Debatte war nicht neu, aber Anfang 1953 verschärften sich die Töne. Schon im Vorfeld drohte die Technik des Deutschen Theaters, die Aufführung zu sabotieren. Nach der Premiere am 15. März 1953 setzte heftige Kritik ein, die sich gegen das "Negative" und "Dekadente" der Inszenierung wandte und für die "unverfälschte Wiedergabe unserer Klassiker" plädierte. Selbst Walter Ulbricht schaltete sich ein, indem er in einer Rede am 27. April akklamierte, man werde nicht zulassen, "dass eines der bedeutendsten Werke unseres großen deutschen Dichters Goethe formalistisch verunstaltet wird, dass man die großen Ideen in Goethes 'Faust' zu einer Karikatur macht." Anlass zu solcher Kritik boten eher harmlos anmutende Regieeinfälle. In Monks Inszenierung demolieren die Studenten in Auerbachs Keller das Mobiliar, während sie rhythmisch ein Lied intonieren: "Der Mai ist gekommen, die Bäume schlagen aus." Der heiligste Tag der Arbeiterklasse werde verhöhnt, argwöhnten die Apologeten des sozialistischen Realismus und witterten Verrat am klassischen Erbe. All dies waren Momente, die Monk bewogen, in den Westen zu wechseln. Zudem attestiert er Brecht wie Helene Weigel, der "Chefin" des Berliner Ensembles, auf ihrer "Insel" des Theaters zunehmend "am realen Leben der DDR-Bevölkerung vorbeinszeniert" zu haben. Ein Befund, der die Bewunderung für den "genialen Regisseur" Brecht keineswegs schmälert ebenso wenig wie jene für die Schauspielerin Therese Giehse, der ein erinnerndes Portrait gewidmet ist.

Der Neuanfang im Westen für den nunmehr 25jährigen war nicht leicht. Den dort unbekannten Egon Monk grüßten die Regeln der Aufmerksamkeitsökonomie, während die Theaterpraxis in fataler Weise dem glich, was man drüben unter "Bewahrung des nationalen Erbes" verstand. Leider sind die nun folgenden Stationen nur mehr knapp erzählt. Mehr Monk wünschte sich der film- und fernsehinteressierte Zeitgenosse, doch Selbstinszenierung scheint diesem bedeutenden Regisseur zeit seines Lebens fremd geblieben zu sein. Es folgen Erinnerungen an frühe Fernseharbeiten: jenen *Wilhelmsburger Freitag* etwa, in dem Monk 1963/64 für den NDR die Ereignisse an einem Zahltag im Hamburger Arbeiterviertel Wilhelmsburg erzählte, wobei die Außenaufnahmen der fiktiven Handlung um einen Arbeiter und seine Frau mit versteckter Kamera gedreht wurden. Ein Abschnitt ist auch Monks *Ein Tag* gewidmet, jener Inszenierung eines

Tages in einem deutschen Konzentrationslager im Januar 1939, die gerade in der monströsen Normalität der geschilderten Abläufe beklemmend wirkt. Aber dies ist wahrlich nur ein kleiner Ausschnitt aus Monks Arbeit als Regisseur und Leiter des Fernsehspiels des NDR, in der er—an Brecht geschult—jenseits jeder Sentimentalität die ungelösten Probleme der Gesellschaft thematisierte.

Erwähnt wird auch Monks Zwischenspiel als Intendant des Deutschen Schauspielhauses Hamburg im Jahre 1968, ein Engagement, das mit einem Eklat endete. Sein Versuch, politisches Theater zu machen, gesellschaftliche Zusammenhänge zu zeigen, stieß auf heftigen Widerstand sowohl der Kulturbehörden wie der Presse. Schillers *Räuber* nicht melodramatisch auszuspielen, sondern von zeitgenössischen Machtverhältnissen zu handeln, beunruhigte. Zumal Monk verdächtigt wurde, mit der Studentenbewegung zu sympathisieren, wurden die Widerstände so groß, dass er noch im Oktober 1968 um die Auflösung seines Vertrages bat.

Ein letztes Kapitel ist den "großen Fernsehspielen" gewidmet, seiner Arbeit als freier Autor und Regisseur seit 1969. *Bauern, Bonzen und Bomben* nach Hans Fallada (1973), *Die Geschwister Oppermann* nach Lion Feuchtwanger (1983) und *Die Bertinis* nach Ralph Giordano (1988) werden besprochen, drei Filme, in denen jeweils die nationalsozialistische Vergangenheit und die Entrechtung und Verfolgung des jüdischen Teils der deutschen Bevölkerung thematisiert wurden. "An der Vergangenheit interessiert mich allein das Noch-Gegenwärtige," bekräftigt Monk die Maxime seiner Arbeit als Regisseur und formuliert noch einmal sein Realismus-Verständnis: "Die in der Wirklichkeit verdeckten oder versteckten Zusammenhänge, das, was Brecht die soziale Kausalität nannte, im Film erkennbar und begreiflich zu machen." Dem Anspruch aufzuklären, Erzählung und Analyse miteinander zu verbinden, ist Monk in seiner Arbeit stets treu geblieben. "Brechts Chance," so Monk rückblickend, "wäre das Fernsehen der sechziger Jahre gewesen: Als das Fernsehen noch neu war, die Zuschauerzahlen noch nicht groß genug, um interessant für die Politiker zu werden." Eine Chance, die Brecht nicht mehr, dafür aber Monk nutzen konnte. Die Blütezeit des deutschen Fernsehspiels in den 60er Jahren war auch eine große Zeit des Egon Monk.

Manuel Köppen
Humboldt Universität zu Berlin

Reinhold Grimm. *Die Erweiterung des Kontinents: Brechts "Dreigroschenoper" in Nigeria und der Türkei*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007. 116 Seiten.

Edward Said has characterized "late style" as a renascent creativity that resists the obligations of its time. In some ways this definition holds true for

the venerable Brecht scholar Grimm, whose style in this recent admixture of personal memoir, influence-study, and Brecht-hagiography—a precise generic classification of the volume seems difficult—is challenging. Challenging in a compelling way, because of Grimm’s appropriately autobiographical “late style” in this untimely critic’s journey, but also in a disturbing way, due to his repeated adoption of an offensively patronizing tone towards critics such as Mews (6-7) and particularly Richards (85-96), who dared to ask: “Wasn’t Brecht an African Writer?” (85) Grimm’s book deals with Brecht’s influence in Nigeria and Turkey, which the author repeatedly locates at the center or the margin of the “Third World” (e.g., 6, 8, 16, 95, 114)—a wording and a placement outrageously outdated and politically incorrect. In his Turkish examples, Grimm reports about Ankara and Istanbul exclusively; the former is the modern capital, while the latter spans both sides of the Bosphorus, and as such is the world’s only city to bi-directionally “expand the continent(s)” as it were—the first Bosphorus Bridge was well in place when Grimm traveled there in the late 1970s. I must add a small autobiographical note. While teaching at Bilkent University in Ankara, I listened to Ambassador Eckart Cuntz in early 2007 (the year Grimm’s book appeared), when he emphasized that “Turkey is and has been a part of Europe,” while Grimm refers to Haldun Taner’s homeland as “türkisches Erdreich” (44).

Grimm’s travelogue is based on a few Brecht lectures he was sent to deliver by the Goethe Institute in Ankara and West Africa in the 1970s and 1980s, where his interest in those whom he calls Brecht’s “exotische Schüler” (60) really began. While it has no table of contents, no index, no bibliography, and neither chapters nor titles, his book is remarkably well endowed with footnotes, which once again proves Grimm’s dedication to Brecht scholarship: there are 108 notes on 116 pages, and they list about 90 (self)-references, presenting an international wealth of research, made of texts whose concerns range from European theater, adaptation, slang, and proverbs to Marxist criticism, Asian dramaturgy, and the African stage. And yet, one wonders why Grimm says nothing about Haydar Cilasan or Mehmet Türkkân, not to mention Nazım Hikmet, whose plays Brecht sought to stage. One also wonders what it adds to one’s understanding of the rich ambivalences of Wole Soyinka’s *Opera Wonyosi* to know that Grimm was eye-witnessing the presence of such lace madams (one possible meaning of Yoruba *wonyosi*, 49) at a Nigerian university reception in his honor in the 1980s (15), what it adds to our appreciation of Taner’s ingenious satirical style to know that Grimm actually met Istanbul’s second mayor, who seemed unoffended by Taner’s piece (25). An incorporation of Taner’s work into a Turkish context would have been a nice asset to a study in which critics such as Metin And, Talat Halman, or Albert Nekimken would have fared so well.

Before turning to Taner (1915-1986) and his *Keşanlı Ali Destanı* of 1964 (18-46) and Soyinka (born 1934) and his *Opera Wonyosi* of 1977/1981 (46-100), about whose themes and structure he presents close comparative readings, Grimm presents a fine introduction (5-18), which to me is the most

convincing part of his book. Here he shares his remembrances of seeing Zeliha Berksoy and Genco Erkal perform a "Brecht Kabare" (the correct title is *I Berthold Brecht*, and, incidentally, Erkal also directed productions of Taner's play) in Ankara's Küçük Tiyatro (sic). According to Grimm, Berksoy and Erkal were more Brechtian than Tabori (17). It is crucial to note that Berksoy admired Brecht's work almost unconditionally, particularly his rebellious presentation of beggars and prostitutes, to whom he gave the most beautiful lines. She also frequently visited the Berliner Ensemble, and gladly accepted Weigel's permission to watch the rehearsals of famous directors.

It seems to me that Brecht-Berksoy is the best of all influence cases for someone with Grimm's vantage point, since the famous actress explicitly supports Brecht, while Taner and Soyinka are unequivocally reticent in this regard, stating that Brecht was neither the inventor of *Verfremdung* in the history of world theater, nor the one and only influence for them. In this context Taner refers to the *karagöz*, whose *perde gazelleri*, by the way, preceded Brecht's *Verfremdung* by centuries, as well as to the traditional non-illusionistic quality of *orta oyunu* and other open forms (17, 18, 20), while mentioning two crucial things to Grimm: Brecht did not know Turkish culture, and Turkey's traditional theater already knew what Brecht supposedly invented. Soyinka, too, unambiguously states that he was mainly schooled by the combination of dance, music, and action of Yoruba total theater, and that Brecht was just one of many Western influences for him (96ff.).

While H. L. Gates Jr. calls Soyinka "truly a Renaissance man," Grimm praises "den Nigerianer" (50, 65) by referring to his *Ehrendoktorhüte* (7) from ivy-league institutions, adding yet another anecdote: when in 1967 the Stockholm Academy asked Grimm to propose the name of a Black African candidate, he suggested Soyinka, who was dismissed as a "Commie" and thus out of the question at *that* time (7). The Nobel Prize went to Guatemala that year, while Soyinka became a prisoner in Nigeria. In any case the absence of enthusiasm for Brecht only (in favor of a world literature perspective) on the part of the two playwrights, clarifies, in my mind, Grimm's emphatic conclusion (100-116), which in stark contrast to his introduction, loosely assembles a variety of African artists (e.g., Femi Osofisan, Ngugi wa Thiong'o, Alioum Fantouré, and Athol Fugard) into a textual orchestration of Brecht rewrites, and does so under the aegis of Nobel Laureate Gordimer. There is no doubt that Grimm falls prey to what he likely intended to escape. In this vein his Eurocentrism (as well as his misogyny, e.g., 33) is reminiscent of Karl Kraus's assessment of psychoanalysis as the disease that it set out to cure.

Die Erweiterung des Kontinents is a title as mysterious as the book's subtitle is misleading. While Grimm's deliberations on the "extension of the continent" (which continent?) could have led to an *expansion* of our Western horizons, I feel as if the dated sense of Europe's *terra firma* drowned out the continent in its current meaning as a part of the earth. Here, I believe, we return to the problem of Grimm's "Third World," as opposed to daring a new beginning with Soyinka's *Open Sore of a Continent*. Grimm's subtitled countries, Nigeria and Turkey, appear as synecdoches. Turkey means Ankara

and Istanbul, means one cabaret, two actors, one author, and of that author, who is one of Turkey's best writers, one out of over 20 plays. Diametrically opposed to this *reductio*, Soyinka means Nigeria, with Brecht's scope being expanded more greatly and more generally to African writing. Even Brecht himself is reduced to his most famous work, which Grimm describes as "Symbol für seinen unwiderleglichen, wahrhaft globalen Rang und Ruhm" in the last sentence of his book (116)—but "ein Haifisch ist kein Haifisch, wenn man's nicht beweisen kann," so Brecht in a postwar revision of the last stanza of the first song.

The Threepenny Opera is a work riddled with questions of authorship and originality, collaboration and appropriation, predecessors and successors, and as such is a case of influence *par excellence*. Here more than anywhere else, Brecht is not Brecht, but from today's standpoint anything ranging from Havel and Armstrong to Britten and Gay—via Lenya, Weill, Feuchtwanger, Kammer, Villon, and Hauptmann. "Be the author who he will, we push his play as far as it will go," says the player at the beginning of Gay's *Beggar's Opera*. In this context one would have hoped for Grimm to venture further into the thoughts of Ihekweazu's *Two Leaders* (89), whom he otherwise enthusiastically champions and quotes at great length, especially when she claims that "die Nigerianisierung macht die Verfremdung rückgängig," (80) Gugelberger's *Solidarity, Not Influence* (107), and Purkey's *Productive Misreadings* (111). After all, Brecht refashioned Gay no more than Soyinka did Gay and Brecht, and instead of setting out with a tone of indebtedness, an interest in the actual exchange between the world's literatures would have been a *propos*, since Brecht in a world literature context is compelling indeed. Looking at how Brecht deployed world theater (which he did as profoundly as world theater has deployed Brecht) is the bi-directional road by Grimm not taken.

In his 2006 retrospect on Brecht, in which Herr Keuner plays a critical role, Peter Bürger aptly reconfirms Brecht's *Verfremdungstheorie* as an aesthetic dedicated to the devices of production as well as of reception. To him, however, Brecht is quite literally *history*, that is to say: *distant*. Bürger's sense of history seems to chip away at the pillars of Aristotle's famous dichotomy of fiction and historiography, and should, perhaps, serve as an indicator of a new beginning of Brecht Studies. Grimm is no Keuner, and *Die Erweiterung des Kontinents* does away with historical distance, reaffirming instead its author's pledge of fidelity to Bertolt Efendi's exclusive mastery, whom on another occasion Grimm calls "übermächtiger Schatten" and "weltliterarisches Phänomen."

Martina Kolb
Pennsylvania State University

Thorsten Preuß. *Brechts 'Lukullus' und seine Vertonungen durch Paul Dessau und Roger Sessions: Werk und Ideologie*. Würzburg: Ergon, 2007. 532 Seiten, 106 Notenbeispiele.

Brechts "Lukullus"-Werkkomplex, bestehend aus Erzählung, Hörspiel und zwei von Roger Sessions und Paul Dessau komponierten Opern, gehört zu den interessantesten Phänomenen der Forschung, und zwar deshalb, weil sich der Gegenstand *sui generis* zu einem multiperspektivischen Panoramablick weitet. Herausfordernd zugleich, weil eine singuläre fachwissenschaftliche Betrachtungsweise (also der literatur- oder musikwissenschaftliche Zugang) leicht in Gefahr geraten kann, dem Gegenstand als nicht angemessen qualifiziert zu werden. Hinzu kamen Entwicklungen, die von Wirkungsweisen der Werke in ihren geschichtlichen Kontexten ausgingen, genannt sei nur die Voraufführung der Oper *Das Verhör des Lukullus* im März 1951 mit ihrer sich quer durch die konträren Gesellschaftsfronten des Kalten Krieges entfachenden "Lukullus-Debatte," die die gesamte nachfolgende Rezeption –auch die wissenschaftliche–stark und langfristig beeinflusste. Es nimmt auch nicht wunder, dass erst nach 1990 Wissenschaftler in Ost und West erneut daran gingen, sich dem kontrovers diskutierten, unter Ideologieverdacht stehenden Gegenstand zu nähern.

Thorsten Preuß legt mit seiner veröffentlichten Dissertation eine Studie vor, in welcher der Autor multiperspektivisch, von literatur- und musikwissenschaftlichen Positionen aus, die Untersuchung durchführt. Herausgekommen ist ein in mehrfacher Hinsicht beeindruckendes Buch. Erstmals untersucht er gründlich die weitgehend unbekannte, kaum aufgeführte Oper Roger Sessions, gelangt aufgrund detaillierter Analysen einzelner Werkfassungen der Dessau-Oper zu neuen Einsichten und widerlegt damit eine Reihe von hartnäckig sich haltenden Legenden und Fehlteilen.

In elf Kapitel gliedert der Autor seine Arbeit: er beginnt mit einem Überblickskapitel über den bisherigen Forschungsstand (Kap. 1) und resümiert gleich zu Beginn: "Selten ist ein Werkkomplex über Jahrzehnte hinweg, auch in der Forschung, so hartnäckig kontrovers diskutiert worden wie Bertolt Brechts 'Lukullus', selten haben unterschiedliche Fassungen desselben Werkkomplexes so erstaunlich konträre Urteile provoziert wie das Hörspiel 'Das Verhör des Lukullus' und die darauf basierende Oper 'Die Verurteilung des Lukullus', und selten ist die Verflechtung der Wissenschaftsgeschichte in zeitgenössische politische, gesellschaftliche und ideologische Diskurse derart offensichtlich geworden wie im Fall der 'Lukullus'-Forschung im geteilten und wiedervereinigten Deutschland" (19). Im Folgenden widmet sich Preuß der Entstehungsgeschichte der Werke und ihrer zeitgenössischen Rezeption einschließlich der "Lukullus"-Debatte 1951 (Kap. 2), der historischen Stoffvorlage und Quellenfragen (Kap. 3), der Erzählung "Die Trophäen des Lukullus" (Kap. 4), der Brechtschen "Radiotheorie" und der Frühgeschichte des Rundfunks (Kap. 5), dem Brechtschen Radiostück (Kap. 6), der Oper Roger Sessions (Kap. 7), Brechts 1951 veröffentlichtem

Hörspieltext (Kap. 8), der von Brecht und Paul Dessau erarbeiteten Oper *Die Verurteilung des Lukullus* (Kap. 9) und der Rezeption von Brechts *Lukullus* im 20. Jahrhundert (Kap. 10). Es folgen die Schlussbemerkungen zu Werk und Ideologie sowie vier Anhänge. An diesem Kapitelauftritt mag sich andeuten, dass der Autor auf über 500 Seiten (mit zahlreichen Fußnoten wie Notenbeispielen versehen) ein *opus magnum* der Lukullus-Forschung geschaffen hat und mit alten (und neueren) Urteilen, Vorurteilen und Spekulationen ins Gericht geht. Ein Beispiel: Während in der westlichen Forschung (aber auch im journalistischen Medienbereich) gern darauf verwiesen wurde, dass der 1951 von Brecht verfasste neue Operschluss (die Verurteilung des Lukullus) als politischer Kniefall gegenüber Partei und Regierung der DDR zu werten sei und das Kunstwerk beschädige, gelangt Preuß zu einer ganz anderen Lesart. Der praktische Wunsch Dessaus nach einem wirkungsvollen Opernfinale und Brechts politische Befürchtungen sind Anlass der Änderungen: sie "tragen offensichtlich der—nach Brechts Auffassung—verminderten Einsicht und moralischen Urteilsfähigkeit der Deutschen nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches Rechnung" (308).

Neue Erkenntnisse bringt auch die Analyse der Oper Roger Sessions, die Preuß nach Aspekten der Textvertonung, Motivik und musikalischen Form hin untersucht. Aufgrund seiner detail- wie aufschlussreichen musikalischen und textlichen Analyse (also der Übersetzung von Hays) kommt Preuß zu der Feststellung, dass der Komponist in seinem Werk die "Brüche und Widersprüche der Vorlage" einebnet und einen "offenbar wenig reflektierten Umgang mit dem Libretto" aufweist (295). Damit zeige Sessions "kaum Anzeichen für eine bewusste Auseinandersetzung ... mit der Brechtschen Ästhetik" (ebd.). Doch wie konnte er dies? So plausibel Preuß das Fehlen einer produktiven Spannung zwischen Sessions Vertonung und Brechts übersetzter Vorlage begründen mag, so sehr fehlt seiner Einschätzung der relativierende (und entscheidende) Hinweis darauf, dass Brechts Theaterauffassungen in den USA der 1940er Jahre praktisch unbekannt waren und sich dessen Ästhetik meist nur *in persona*, also in der unmittelbaren Zusammenarbeit mit dem Komponisten produktiv entfalten konnte. Wie bekannt, hatten Sessions und Brecht nie unmittelbaren Kontakt zueinander gehabt.

Auch an anderer Stelle kommt Preuß zu der punktuell zwar richtigen, im Gesamtkontext aber falschen Feststellung, dass der Umarbeitungsprozess vom Hörspiel zur Dessau-Oper "die Forschung über Jahrzehnte [sic] hinweg zu höchst spekulativen Erklärungsversuchen angeregt" habe, denn: "Zahlreiche Veränderungen wurden der 'Lukullus-Debatte' von 1951 angelastet, ohne dass die Stichhaltigkeit der Argumentation auf der Basis der erhaltenen Text- und Partitur-Quellen überprüft worden wäre" (390). Der Autor übersieht oder ignoriert auch hier geschichtliche Zusammenhänge (oder Abhängigkeiten) der Wissenschaften in Gesellschaftssystemen, wie sie beispielsweise auch in Brechts *Galilei* benannt sind. Die spärlichen Textquellen zur "Lukullus-Debatte," die bis 1990 der Forschung verfügbar waren, konnten erst "nach Öffnung der Archive" (wie der Autor auf S. 23

richtig bemerkt) und als "Spitze des Eisbergs" zusammen mit einer weitaus größeren Zahl bislang unpublizierter Dokumente in neue Forschungsansätze überführt werden und das wenige bislang bekannte Material ergänzen, differenzieren und korrigieren. Ähnlich bestellt war es um die Dessau-Materialien, die in wesentlichen Teilen im Privatbesitz verblieben waren und die der Forschung erst in den 1990er Jahren über das Paul-Dessau-Archiv der Berliner Akademie der Künste zugänglich gemacht wurden. Nicht zufällig entstanden wesentliche Publikationen zu Paul Dessau und seinem Werk vor allem in diesem Zeitraum. Dass es unter den Forschungsbedingungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und aufgrund versperrter Quellen zu Fehlurteilen, ja Spekulationen kam, ist kaum verwunderlich. Insofern ist die 2006 abgeschlossene Dissertation von Preuß das Resultat eines erst in historisch kurzer Zeit veränderten, also offenen Zugangs zu den Quellen des gesamten *Lukullus*-Werkkomplexes sowie von wesentlicher, die Untersuchung stützender Forschungsliteratur jüngerer Datums.

Doch ungeachtet dieser Einwände ist die Studie mit ihrer klaren Sprachdiktion, ihrer Detailgenauigkeit, der argumentativen Schärfe, der souveränen Beherrschung sowohl von literatur- als auch musikwissenschaftlichen Analysemethoden und der Auflösung von Desideraten ein Markstein innerhalb der jüngeren *Lukullus*-Forschung.

Joachim Lucchesi
Arbeitsstelle Bertolt Brecht—
Universität Karlsruhe

Hiltrud Häntzschel, *Marieluise Fleißer: Eine Biographie*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel, 2007. 375 Seiten.

This new biography of Marieluise Fleißer offers a comprehensive, rigorously researched study of her life. In contrast to an earlier generation of feminist scholars, who were faced primarily with the challenges of forgotten authors, buried records, and a dearth of sources, Hiltrud Häntzschel confronts as her main obstacle the extant mytho-biography crafted by the subject herself. In her book, which is written with both empathetic fascination and critical distance, the literary scholar scrutinizes, debunks, and corrects some of the legends Fleißer created about herself, which earlier biographical essays and monographs had either unquestioningly adopted, or upon which they had even embroidered.

Häntzschel interrogates Fleißer's autobiographical fictions, and unravels them as dense but still-traceable compounds of "Erlebtes, Erlesenes und Erdichtetes" that poetically generate a "neue[n] eigene[n] Wirklichkeit" (71). Her interests in this process are: to uncover the internal logic governing this fabricated reality, "Gründe aufzuspüren, die den freien, widerspruchsvollen, keineswegs beliebigen Umgang mit den Fakten

plausibel machen" (65); and to search for the "Faktoren, die Ereignisse,... die Bedingungen in ihrem Leben, die gerade diese Lebenserzählung nötig machten" (15). A partial answer to that question can be found in Fleißer's personality—her acute intelligence, analytically dissecting mind, fine sense of language, her deep sensuality and hunger for men both rough and tender, but also her extreme shyness and lack of social graces—rubbing against the religious hypocrisy, sexual repressiveness, and profound conservatism of her hometown Ingolstadt, and later the coldness, fast pace, and competitiveness of literary life in Berlin.

The autobiographical essay Fleißer wrote for the *Gesammelte Werke* edited by Günther Rühle and published by Suhrkamp in 1972 furnished some of this information. In addition, some well-known literary texts, like the play *Tiefseefisch* and the novella "Avantgarde," helped establish autobiography as the lens through which her work as a whole was to be read, and Häntzschel shows that Fleißer herself accepted her own fictions, some written decades after the events they narrate, as biographical truth (196).

The main story she tells in them is that of the gifted but inexperienced and impressionable young woman from the provinces manipulated, dominated, and destroyed by men: her father, her mentors Lion Feuchtwanger and Bert Brecht, and her lovers Alexander (Jappes) Weicker and Hellmut Draws-Tychsen, and husband Bepi Haindl. Against this story of victimization, Häntzschel "möchte Marieluse Fleißer als Handelnde ausfindig machen, nicht nur als eine (zumeist schlecht) Behandelte" (14). Through archival research, careful comparison of contemporary documents, and attention to the multiple revisions to which Fleißer subjected all her work, Häntzschel arrives at a much more differentiated picture of the difficulties this critically acclaimed woman writer encountered in the Weimar Republic's literary market, during the "inner exile" of the Nazi years, and decades of obscurity before her rediscovery by the radical playwrights of the late 1960s, who saw themselves as her poetic progeny: Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz, and Rainer Werner Fassbinder.

Her father, we find out, did not forbid her to enter his house after the scandal roused by the Berlin production of *Pioniere in Ingolstadt*, as she later claimed; he also did not force her into domestic drudgery after his wife's death, but, to the contrary, supported her in her education and her career. Contrary to legend, Brecht had not masterminded a campaign against Fleißer's breakthrough play, *Pioniere in Ingolstadt*, but was in part responsible for its overwhelming critical success. Nor did he undertake any legal steps to block the production of *Tiefseefisch*. The argumentative climax of the biography arrives in Häntzschel's careful re-reading of "Avantgarde," a key text in feminist scholars' critique of the historical avant-garde in Berlin, and of Brecht and his circle in particular (Chapter IX). Its protagonist Cilly Ostermeier, a young provincial author who freezes in the "frosty freedom" prevailing in the capital's literary scene, has long been read as the author's alter ego, and her cruel and exploitive lover as a thinly disguised portrait of Brecht. This text has until now served as a crown witness to women artists' marginalization, along with Sylvia Plath's *The Bell Jar*, Ingeborg Bachmann's

Malina, and Elfriede Jelinek's *Die Klavierspielerin*. After a painful assessment of Fleißer's five-year long, distinctly masochistic and destructive love affair with right-wing nationalist Hellmut Draws-Tychsen, a journalist, which alienated her from all her left-leaning artist friends and left her utterly isolated, and a probing evaluation of the personal and ideological compromises Fleißer made during the Third Reich, which nearly squelched her creative process, Häntzschel persuasively interprets "Avantgarde" as a cover fantasy. Not Brecht is at the heart of Fleißer's trauma, but Draws-Tychsen, "an seiner Seite lief sie in den 'Abgrund', litt sie die 'Fröste', nicht die der Freiheit, sondern der Hörigkeit" (337). At the core of Fleißer's life and writing, then, the book poses the unanswerable riddle of why she would choose to make herself so utterly vulnerable to a sadistic, psychologically unstable, and deeply envious man who deliberately tried to break her as a sexual woman and as an author.

Häntzschel's reassessment of Fleißer's narration of her life is thus most intriguing as a new, critical appreciation of masochistic mythologies in relation to women artists (see above). However, the crucial function of masochism as deep cause of Fleißer's suffering, trials, and tribulations, owes more to Freud's sense of masochism as women's anatomical destiny, than to his colleague Joan Riviere's more canny readings of feminine masquerade as a compensation for professional women's competitive relationship with men. One senses that Häntzschel wants to argue for such a deliberate construction of masochistic mythologies in Fleißer's literature, but is ultimately unsure whether by creating Cilly Ostermeier, the author didn't rather "kunstvoll umschiff, verdrängt, übertragen" her own part in the tragic drama of the gifted woman writer.

In sum, Häntzschel's biography makes an original and provocative contribution to the study of the historical avant-garde and the role of women within it; it is eloquent and persuasive, and ought to prompt other probing reassessments of autobiographical fictions of the kind Fleißer has written.

Katrin Sieg
Georgetown University

Monika Buschey. *Wege zu Brecht: Wie Katharina Thalbach, Benno Besson, Sabine Thalbach, Regine Lutz, Manfred Wekwerth, Käthe Reichel, Egon Monk und Barbara Brecht-Schall zum Berliner Ensemble fanden*. Berlin: Dittrich Verlag, 2007. 192 Seiten

The book's title is as ambitious as it is promising, and so is the list of names on the cover, all of them former Berliner Ensemble members whose lives Monika Buschey portrays in her eight chapters. They include three directors who were once assistants to Brecht (and soon became directors in their own right) as well as five of the company's young actresses. Buschey interviewed

seven of the book's subjects, and all offered generous information about their vastly different trajectories, from childhood and youth to the particular circumstances that brought them into the circle of Brecht's collaborators. One of the eight, Sabine Thalbach, died at an early age, but Buschey has carefully reconstructed her life through numerous interviews with family and friends in what amounts to the book's longest chapter. The other members of the Ensemble during Brecht's lifetime provide some illuminating details about their work with the playwright/director, who so eminently shaped their growth as theater artists, and they frequently comment also on private aspects of life with the company. Buschey has an attractive mode of retelling their stories with a firm and discerning grasp of personal detail and a keen sense of humor. Her fondness of the anecdotal often yields lively peeks into the peculiar manner in which a theatrical company functions like an extended family—as certainly the Berliner Ensemble did. Occasionally her approach veers close to mere gossip, but her writing rarely fails to amuse the reader.

Nevertheless, the contemporary reader has reasons to be disappointed. The book certainly fulfills the title's promise of "Ways to" but falls somewhat short in its attention to "Brecht." Buschey appears to assume that readers are familiar with Brecht's life after his return from American exile as much as with the history, repertory, and artistic practices of the Berliner Ensemble. With the exception of Brecht scholars and theater artists who lived and worked in Berlin during the short seven years before death ended Brecht's effort to create a new model of performance and who had the good fortune to work with him at the Ensemble, as I did, one will today scarcely find a reader who commands sufficient knowledge to perceive the interviewees' recollection of working with Brecht in the appropriate context.

For instance, we read in the chapter on the actress Regine Lutz fifteen pages about her childhood and adolescence and also about her life after she left the Berliner Ensemble, while only five pages focus on the period during which she worked with Brecht. The interview with the important director Manfred Wekwerth, who was among Brecht's closest collaborators from 1952 to 1956, presents a similar disparity of ten versus four pages. Such a pattern is repeated in each chapter of the book that is dedicated to a Berliner Ensemble actor or director who still collaborated with Brecht. The interview with Katharina Thalbach, of course, is not affected; she was born only two years before Brecht died, daughter of Sabine Thalbach, who is subject of the probably most touching chapter of the book.

Furthermore, it becomes evident that Buschey often neglected to check her facts. For instance, the "Probabühne" of the Ensemble, i.e., a rehearsal space that replicated the stage measurements of Deutsches Theater where the company performed as guest for its first five years, was not in Luisenstrasse, as she states, but in Max-Reinhardt-Strasse. (During those years the company offices occupied several floors at Luisenstrasse, as is mentioned correctly elsewhere in the book.) Describing Regine Lutz's career at the Berliner Ensemble, Buschey fails to mention the two most prominent

parts the actress played: Eve in Kleist's *Der Zerbrochene Krug* and Victoria in *Pauken und Trompeten*, the adaptation of Farquhar's Restoration comedy *The Recruiting Officer*. She also seems to be unaware that for most years during the long run of *Herr Puntila und sein Knecht Matti* the leading role of Eva was performed by Lutz; even her photo shows Lutz as "Eva" and not "Telefonistin," as Buschey identifies the picture (a much smaller part and one that Lutz never played, by the way.)

The chapter on Käthe Reichel claims that Brecht included Goethe's *Urfaust* in the Ensemble's repertoire only to offer her an opportunity to play Margarete. It may well be that Reichel told this to Buschey, however, she was mainly cast in the role because there was no other actress in the company who would have been equally right for the part. Brecht's motive for the play's choice was unquestionably his intention to revisit the literature of late eighteenth-century *Sturm und Drang*, in his view the most vital, socially critical, and unspoiled period of German drama. He began to explore *Sturm und Drang* texts with the adaptation of Jakob Michael Reinhold Lenz's *Der Hofmeister* (1774), which he staged in 1950 in collaboration with Caspar Neher. The *Urfaust* production of early 1952 (not 1953, as Buschey later writes, though the photo of the performance she selected is dated correctly) presented the earliest version from 1775 of Goethe's lifelong treatment of the Faust legend, and it was definitely conceived as a continuation of Brecht's *Sturm und Drang* project. The performance was fiercely attacked by several East Berlin critics who accused Brecht of lacking the respect that ought to be paid to the "Classical Heritage" of German culture. The second major part Reichel performed at the Ensemble during Brecht's lifetime is not even mentioned by Buschey: the heroine of *Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431*, a text Brecht had adapted in 1952 from the radio play by Anna Seghers.

The production was directed, under Brecht's guidance, by Benno Besson. It is one of several Besson stagings for the Berliner Ensemble, all of which Buschey fails to name. In addition, there were Moliere's *Don Juan* (in an adaptation by Brecht and Besson), *Pauken und Trompeten*, and *Der gute Mensch von Sezuan*, the last briefly cited elsewhere but then only as Reichel's favorite role. In the book's 25-page chapter on Benno Besson, Buschey devotes two paragraphs to the director's nine years with the company while extensively retelling childhood stories, school reminiscences, and the theater work Besson accomplished before he joined Brecht in Berlin. She also completely passes over his spectacular productions during the 1960s and 1970s in East Berlin, when he was the leading director at Deutsches Theater and later the Volksbühne.

Regarding Egon Monk, the third former assistant of Brecht who was interviewed by Buschey, we are provided with plenty of details about his life before he met Brecht, as well as many from his successful career after he had left the Ensemble in 1953. We learn what he accomplished at West Berlin's RIAS radio station and later, in Hamburg, at NDR or North German Television Broadcasting, where he rose to be head of television drama. But what Monk actually accomplished while at the Ensemble is barely sketched

out. There are some striking reminiscences of Brecht in rehearsal, such as the description of his penchant to demonstrate for actors in rehearsal by jumping on stage and enacting the desirable *gestus* of a particular character or interaction. And Monk's spouse, Ulla, emphasizes the blessing of having experienced Brecht's aesthetics, his mastery of language, and his kindness in dealing with his collaborators. But we read not one hint that Monk was in his second year as an assistant already entrusted with the staging of *Biberpelz und Roter Hahn*, an adaptation by Brecht that combined two Gerhart Hauptmann comedies. Nor does Buschey explain that the *Urfaust* production, which she so emphatically mentions in her chapter on Reichel, was directed by Monk, as well as later in the same year 1952 *Die Gewehre der Frau Carrar*, remarkable proof of the confidence Brecht had in his young assistant. We are told that Monk's later work in Hamburg, in television as well as on stage, strongly reflected Brecht's aesthetics and the socially critical attitude that marked the productions at the Berliner Ensemble. But one is compelled to regret that this chapter—as the others in the book—fails to acquaint today's reader more explicitly with at least some of the aesthetic aspects that made Brecht's theater so unique in its time and, eventually, established it as a trendsetting model for world theater during the second half of the last century.

The book's final chapter consists of two interviews with Barbara Brecht-Schall; it includes also a theatrical "entrance," as Buschey puts it, of Barbara's husband Ekkehard Schall, who for many decades was the star actor of the Ensemble, where he performed roles from Eilif in *Mutter Courage*, Arturo Ui and Coriolanus to Puntila, Azdak, and Galileo. Here Buschey is in her most gossipy mood and mode, and the narrative makes for an amusing read. In its own way the chapter seems to be the appropriate conclusion to Buschey's collection of interviews. She offers us quite a close glimpse at the Brecht family's private life, their traits, and personal idiosyncrasies. Throughout the volume those aspects appear to have been of much greater interest to her than questions concerning Brechtian aesthetics or the performance history of the interviewees. This probably will make her book attractive in an age when the public more avidly consumes gossip about the entertainment industry's stars than an assessment of their artistic accomplishments. Indeed, we are invited to examine numerous ways and detours towards, away from, and around Brecht, but not truly where those trajectories were leading and why it had been so eminently worthwhile to embark upon them.

Carl Weber
Stanford University

Books Received

Ehrhard Bahr. *Weimar on the Pacific: German Exile Culture in Los Angeles and the Crisis of Modernism*. Berkeley: University of California Press, 2007.

Roger Bechtel. *Past Performance: American Theatre and the Historical Imagination*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2007.

Uwe Böker, Ines Detmers, and Anna-Christina Giovanopoulos, eds. *John Gay's "The Beggar's Opera" 1728-2004: Adaptations and Re-Writings*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006.

Bertolt Brecht. *The Caucasian Chalk Circle*. Trans. Frank McGuinness. London: A&C Black / Methuen Drama, 2007.

Bertolt Brecht. *Mother Courage and Her Children*. Trans. Michael Hofmann, songs John Willett. London: A&C Black / Methuen Drama, 2006.

Bertolt Brecht. *Mother Courage and Her Children*. Ed. and trans. John Willett, foreward Olympia Dukakis, introduction Norman Roessler. New York: Penguin, 2007.

Bertolt Brecht. *Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Ed. and trans. Steven Giles. London: A&C Black / Methuen Drama, 2007.

Bertolt Brecht. *The Threepenny Opera*. Ed. and trans. Ralph Manheim and John Willett, foreward Nadime Gordimer, introduction Norman Roessler. New York: Penguin, 2007.

Bertolt Brecht und der Kommunismus. Marxistische Blätter, Jg. 2007, Nr. 1. Essen: Neue Impulse Verlag, 2007.

Matthew S. Buckley. *Tragedy Walks the Streets: The French Revolution in the Making of Modern Drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

Monika Buschy. *Wege zu Brecht: Wie Katharina Thalbach, Benno Besson, Sabine Thalbach, Regine Lutz, Manfred Wekwerth, Käthe Reichel, Egon Monk und Barbara Brecht-Schall zum Berliner Ensemble fanden*. Berlin: Dittrich Verlag, 2007.

Wendula Dahle, Hrsg. *Die Geschäfte mit dem armen B.B.: Vom geschmähten Kommunisten zum Dichter "deutscher Spitzenklasse"*. Hamburg: VSA-Verlag, 2007.

Götz Dapp. *Mediaclash in Political Theatre. Building on and Continuing Brecht*. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag, 2006.

Daniel Frey. *Bertolt Brecht en Suisse Romande. Représentations des oeuvres théâtrales de Bertolt Brecht dans le miroir de la presse 1954-1969*. Yverdon-les-Bains: Editions de la Thièle, 2007.

Dan Friedman. ed. *The Cultural Politics of Heiner Müller*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

Reinhold Grimm. *Die Erweiterung des Kontinents. Brechts "Dreigroschenoper" in Nigeria und der Türkei*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007.

Hiltrud Häntzschel. *Marieluise Fleißer: Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Insel, 2007.

Werner Hecht. *Brechts Leben in schwierigen Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Werner Hecht. *Chronik: Ergänzungen 1997-2006*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Theresa Hörnigk und Sebastian Kleinschmidt, Hrsg. *Die Zukunft der Nachgeborenen: Von der Notwendigkeit, über die Gegenwart hinauszudenken. Brecht-Tage 2007*. Berlin: Theater der Zeit, 2007.

Silvija Jestrovic. *Theatre of Estrangement: Theatre, Practice, Ideology*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

Barbara Konietzny-Rüssel. *Der Medienpraktiker Bertolt Brecht: Interviews, Rundfunkgespräche und Gesprächsprotokolle in der Weimarer Republik*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007.

Jürgen Kreft. *Theorie und Praxis der intentionalistischen Interpretation. Brecht - Lessing - Max Brod - Werner Jansen*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006.

Joachim Lang. *Episches Theater als Film: Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006.

Susan Maslan. *Revolutionary Acts: Theater, Democracy, and the French Revolution*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.

Rainer Nitsche, Hrsg. *Regie Egon Monk: Von Puntila zu den Bertinis—Erinnerungen*. Berlin: Transit, 2007.

Beate Paskevica. *In der Stadt der Parolen: Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht*. Essen: Klartext Verlag, 2006.

Thorsten Preuß. *Brechts "Lukullus" und seine Vertonungen durch Paul Dessau und Roger Sessions: Werk und Ideologie*. Würzburg: Ergon, 2007.

Fritz-M. Raddatz. *Brecht frißt Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*. Berlin: Henschel, 2007.

Michael D. Richardson. *Revolutionary Theater and the Classical Heritage: Inheritance and Appropriation from Weimar to the GDR*. Bern: Peter Lang, 2007.

Günther Rühle. *Theater in Deutschland 1887-1945: Seine Ereignisse—Seine Menschen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

Timothy Scheie. *Performance Degree Zero: Roland Barthes and Theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

Peter Thomson and Glendyr Sacks, eds. *The Cambridge Companion to Brecht*. 2nd, revised edition. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.

Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt und Heidrun Loeper, Hrsg., *Die Bibliothek Bertolt Brechts: Ein kommentiertes Verzeichnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Anita Wünschmann. *Helene Weigel: Wiener Jüdin—Grosse Mimin des epischen Theaters*. Teetz: Hentrich & Hentrich, 2006.

Stephen D. Youngkin. *The Lost One: A Life of Peter Lorre*. Lexington: University Press of Kentucky, 2005.

Contributors

Julie K. Allen is an Assistant Professor of Scandinavian Studies at the University of Wisconsin–Madison. She received her Ph.D. in Germanic Languages and Literatures from Harvard University in 2005 with a dissertation on representations of Denmark in fin-de-siècle German and Austrian literature, specifically works by Theodor Fontane, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, and Arthur Schnitzler. Much of her research focuses on intersections between German and Danish culture in the late nineteenth and early twentieth centuries, looking in particular at border-crossing Danes and the construction of national and cultural identities in literature and film. In addition to her work on Ruth Berlau, she has recently published articles about Danish-American autobiography, Peter Christian Kierkegaard, and Georg Brandes, and is working on a book about Brandes and Asta Nielsen as mediators of Scandinavian identity in Wilhelminian and Weimar Germany.

Florian N.T. Becker has taught as an Assistant Professor of German at Bard College since 2005. He studied philosophy, politics, and economics at Magdalen College, Oxford, before earning a Ph.D. in German at Princeton University with a dissertation entitled *Epistemic Strategies in Twentieth-Century German Theater: Brecht, Weiss, Müller*. His work is informed by Analytic Philosophy and Critical Theory.

Gesine Bey, Dr. phil., was born in Berlin in 1953, and is a literary scholar with a dissertation on Robert Musil. From 1986 to 1998 she was research assistant at the Humboldt-Universität. From 2003 to 2005 she received a DFG scholarship and now works as a freelance author. Publications: *Berliner Universität und deutsche Literaturgeschichte* (ed., 1998); Gesine Bey / Sabine Günther: „Brecht trifft Sartre. Das Schriftstellertreffen von Knokke het Zoute“ (Feature, 2002); articles on Robert Musil, Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Franz Kafka, Anna Seghers in books, journals and newspapers.

Robert Cohen, born in Switzerland in 1941, teaches in the Department of German at New York University. He was a film director before he studied German literature and received his Ph.D. at New York University in 1988. He has published several books on Peter Weiss and numerous articles on 20th century German literature, including essays on Brecht's poetry, his notion of the Gestus, and his aesthetic theory.

Luca Di Tommaso was born in Italy in 1982. He studied philosophy at the University of Naples (Italy) and graduated with the maximum of votes (110/110e lode) in “Aesthetics”, with a thesis on Antonin Artaud's theater (that included a comparison between Artaud's concept of *cruelty* and Brecht's *Verfremdungseffekt*). Since 2005 he has been working toward his doctorate

in “Semiotic and psychology of symbolic communication” at the University of Siena (Italy). His research deals with the concept of *Verfremdungseffekt* in Brecht’s theater and its relationship to Sklovskij’s *priëm ostranennija*. He received a scholarship from the DAAD for research at the Brecht-Archiv. Di Tommaso is also an actor and took part in productions of *Taniko* and *Die Maßnahme* with the Italian director Antonio Calone.

Bernadette Grubner studied Comparative Literature and French Language and Literature in Vienna, Paris, and Berlin. She received her Master of Arts from the Freie Universität Berlin in 2007 and an M.A. in German Literature from the University of Connecticut (2008). She is currently preparing a doctoral thesis on the aesthetics of Peter Hacks.

After studying at the University of Leipzig, **Fritz Hennenberg** met the composer Paul Dessau and maintained a close relationship to him until his death in 1979. In 1963 his study of musical works by Dessau and Brecht was published, which contains the first in-depth investigations of applying the concept of *Verfremdung* to music. From 1964 to 1979 he worked as concert editor (*Konzertredakteur*) for *Leipziger Rundfunk*; this was followed by freelance work. From 1990–1997 he was scenario editor (*Chefdramaturg*) at the Leipzig Opera. In 1984 he edited a *Grosses Brechtliederbuch* and in 1986 he published a biography of Hanns Eisler. His friendship with Victor Fenigstein resulted in an extensive volume of analyses and in the 2005 biography *Mein Leben—ein Spiel. Ein Portrait des Komponisten Victor Fenigstein*.

Sabine Kebir was born in Leipzig in 1949; in 1956 her family moved to East Berlin where she studied *Romanistik* and worked as a researcher in Italian Studies at the Akademie der Wissenschaften. She received her Ph.D. in 1976. In 1974 she married the Algerian director Saddek Kebir; she moved to Algeria in 1977. In Oran and Algiers she taught cultural studies and political science. In 1988 she moved to West Berlin, and in 1989 she received her *Habilitation* in political science at the University of Frankfurt/am Main on the subject of *Antonio Gramscis Zivilgesellschaft*. She is currently an independent author writing scholarly books, children’s books, *belles lettres*, and journalism. She has written several books on Bertolt Brecht’s women: *Ein akzeptabler Mann? Bertolt Brecht und die Frauen* (a bestseller in 1987, revised and republished in 1997, 1998, and 2002); *Ich fragte nicht nach meinem Anteil: Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht* (Berlin: Aufbau, 1997; pb 2000); and *Abstieg in den Ruhm: Helene Weigel – Eine Biographie* (Berlin: Aufbau, 2000; pb 2001). Her most recent book is *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine: Ruth Berlaus Leben vor, mit und nach Bertolt Brecht* (Algiers: Editions Lalla Moulati, 2006).

Rudolf Schier, professor of literature at the Institute of European Studies in Vienna, is the author of *Die Sprache Trakls*. Professor Schier obtained his Ph.D. in Comparative Literature from Cornell University. Subsequently he joined the Department of Germanic Languages and Literatures at the University of Illinois—Champaign/Urbana. Since 1980 he has been the director of the Institute of European Studies in Vienna. Professor Schier has published widely

on lyric poetry and the drama of the nineteenth and twentieth centuries in German, French, and English literature.

Vera Stegmann is Associate Professor of German at Lehigh University in Bethlehem, Pennsylvania. She specializes in modern German literature, film, and theater, as well as in comparative arts, particularly the relationship between literature and music. She has also written about the cultural interactions between German and Hispanic writers in the twentieth century, focusing on a shared exile experience. From 1991 until 1995 she edited *Communications from the International Brecht Society*, and she authored the book *Das epische Musiktheater bei Strawinsky und Brecht*. Besides Brecht, her research has concentrated on the works of Theodor W. Adorno, Thomas Bernhard, Ferruccio Busoni, Pablo Neruda, Pina Bausch, Anna Seghers, Richard Wagner, and Kurt Weill.

Darko Suvin, born in Yugoslavia, has taught in Europe and North America, is Professor Emeritus of McGill University and Fellow of The Royal Society of Canada. He has been vice-president of the Union Internationale des Théâtres Universitaires, editor of two scholarly journals, vice-president of the International Brecht Society (1984-88), Honorary Fellow of four colleges or universities, Award Fellow of Humboldt Foundation 1996-2000, visiting professor at 10 universities in North America and Europe. He has written 13 books of scholarship and essays on theory and history of Comparative Literature and Dramaturgy (especially Brecht), Utopian and Science Fiction, and Cultural Theory; and hundreds of articles. He also published three volumes of poetry, won poetry prizes in US and Canadian competitions. Number of entries on DS in the *Arts & Humanities Citation Index* 1975-98: 454. His latest book is *US Science Fiction and War/ Militarism* (editor and contributor), Rome 2005, and his latest articles are: "The Arrested Moment in Benjamin's 'Theses': Epistemology vs. Politics, Image vs. Story" (*Neohelicon*), "Displaced Persons" (*New Left Review*), "Immigration in Europe Today: Apartheid or Civil Cohabitation?" (*Critical Quarterly*), „Sabine Kebir. *Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine*" (review) in *Brecht Yearbook* 32 (2007).

Antony Tatlow taught at the University of Hong Kong 1965-96 and has been teaching at the University of Dublin since 1996; President, *International Brecht Society*, 1982-90; Consultant, Dramatic Art Research Institute, Central Academy of Drama, Beijing, 1985-; Member of *Academia Europaea*, 1999-. Organized 7th IBS Symposium in Hong Kong in 1986 (*The Brecht Yearbook* 14) & Brecht & Beckett Symposium in Dublin in 2001 (*The Brecht Yearbook* 27). Publications include: *Brechts chinesische Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973; *The Mask of Evil: Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan—a Comparative and Critical Evaluation*. Berne: Peter Lang, 1977; trans. with Y. Kapp, H. Rorrison & J. Willett. *Bertolt Brecht: Short Stories 1921-1946*. New York and London: Methuen, 1983; *Benwen Renleixue (Textual Anthropology: A Practice of Reading)*. Beijing: Peking University Press, 1996; *Brechts Ostasien: Ein Parallog*. Berlin: Parthas Verlag, 1998; *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

ISBN 978-0-9718963-6-9



ISBN 0-9718963-6-4

Brecht Yearbook 33

©The International Brecht Society