



Focus Margarete Steffin.

Madison, Wisconsin: International Brecht Society : University of Wisconsin--Madison, 1994

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/UHXHXMZKGEPFE8T>

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

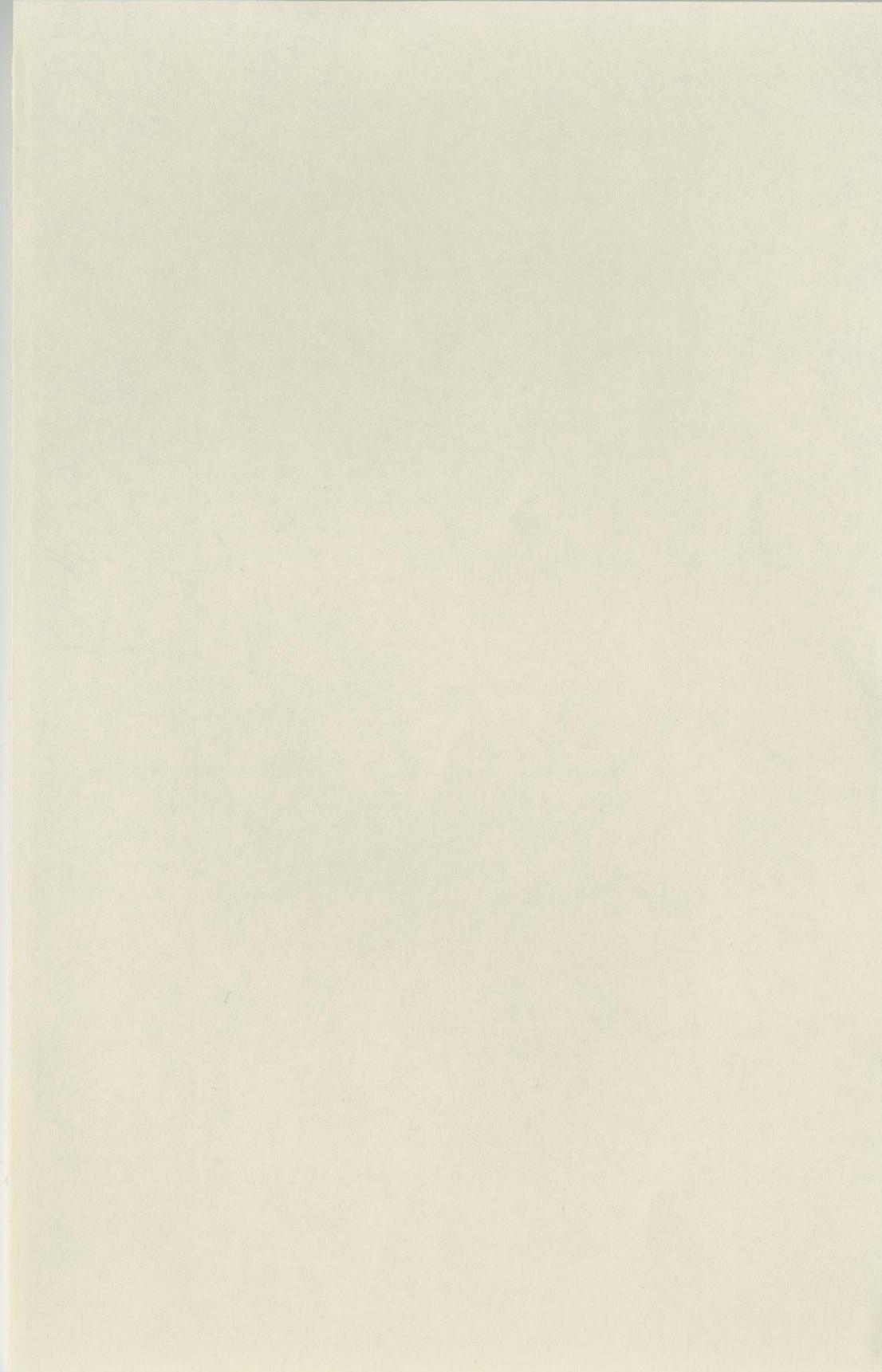
The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

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.

Focus: Margarete Steffin

...&...

The Brecht Yearbook 19
International Brecht Society



Focus: Margarete Steffin

Das Brecht-Jahrbuch 19

Herausgeber: **Marc Silberman, Roswitha Mueller,
Antony Tatlow, Carl Weber**

Redaktionelle Hilfe: **Thea Lindquist**

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

Vertrieb: *University of Wisconsin Press*

Focus: Margarete Steffin

The Brecht Yearbook 19

**Editors: Marc Silberman, Roswitha Mueller,
Antony Tatlow, Carl Weber**

Editorial Assistant: Thea Lindquist

The International Brecht Society

Distribution: University of Wisconsin Press

Copyright © 1994 by the International Brecht Society. All rights reserved.
No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Back cover: Etching of Bertolt Brecht, Copyright © Annemarie Rost.
Cover design and photographic layout: Roden Graphic Design (Madison,
Wisconsin).

Produced at the University of Wisconsin-Madison, United States of America.
Distributed by the University of Wisconsin Press, 114 N. Murray, Madison,
WI 53715.

ISSN 0734-8665
ISBN 0-9623206-6-8

Special acknowledgement to Jean-Claude Carron (University of California-Los Angeles) and Thomas Jung (University of Wisconsin-Madison) for assisting in the translation of abstracts and to the Department of German at the University of Wisconsin-Madison for its generous financial support of the Yearbook.

* * * * *

Officers of the International Brecht Society:

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

Siegfried Mews, Vice-President, Department of Germanic Languages, 438
Dey Hall 014A, University of North Carolina, Chapel Hill, NC
27599-3160, USA

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

Vera Stegmann, Department of Modern Foreign Languages, Lehigh Uni-
versity, Bethlehem, PA 18015, USA

* * * * *

Submissions:

Manuscripts submitted to *The Brecht Yearbook* should be typed and double
spaced throughout, addressed to the one of the Editors:

Managing Editor:

Marc Silberman
German Department
818 Van Hise Hall
Univ. of Wisconsin
Madison, WI 53706

Managing Editor:

Maarten van Dijk
Drama Department
Univ. of Waterloo
Waterloo, Ontario
Canada N2L 3G1

Guest Editor:

John Willett
Volta House
Windmill Hill
London NW3 6SJ
England

Submit manuscripts written on computer in both hard-copy and diskette
format (ASCII, WordPerfect, or Microsoft Word). Endnote format should be
internally consistent, following the MLA or Chicago manual.

Contents

Editorial	vii
Focus: Margarete Steffin	
<i>Margarete Steffin</i>	
Die Geisteranna: Ein Kinderstück	1
<i>Stefan Hauck, Hofheim / Rudy Hassing, Kopenhagen</i>	
Chronik Margarete Steffins	45
<i>Simone Barck, Berlin</i>	
Von Gespenstern und Engeln: Die Stückeschreiberin Margarete Steffin im Exil	53
<i>Sabine Gross, Madison</i>	
Margarete Steffin's Children's Plays: Anti-illusionism with a Difference	67
<i>Stefan Hauck, Hofheim</i>	
"Das Wort ist mir Urmarmung, ist mir Kuß": Die Liebesgedichte Margarete Steffins und das Jahr 1933	91
<i>Wolfgang Jeske, Frankfurt/Main</i>	
"...jetzt habe ich ihm wieder Flöhe ins Ohr gesetzt": Anmerkungen zu Margarete Steffin, "Hauslektorin" bei Brecht	119
<i>Jutta Phillips-Krug, Berlin</i>	
Sprach-Gestus: Ein Interview mit Jutta Brückner über ihren Steffin-Film <i>Lieben Sie Brecht?</i>	141
<i>Hartmut Reiber, Berlin</i>	
Das eigene Leben des Anderen: Gespräch mit Käthe Rülicke-Weiler	163
And Others...	
<i>Paula Hanssen, St. Louis</i>	
Brecht's and Elisabeth Hauptmann's Chinese Poems	187
<i>Volker Kaiser, Charlottesville</i>	
Der Phall Brecht: Eine andere Lektüre vom armen B.B.	203

<i>Ulrich Klingmann, Cape Town</i>	
Brecht, Wirklichkeit und Postmoderne: "Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir die Wirklichkeit ändern."	225
<i>Annemarie Rost, Berlin</i>	
— der Vorhang zu, und (fast) alle Fragen offen	255
Dossier: Senda Koreya	
<i>Darko Suvin, Montréal</i>	
A Brief Introduction to Senda Koreya: Theater Director and Brechtian	291
Senda Koreya's Directing History (1923-1990)	297
<i>Senda Koreya, Tôkyô</i>	
Meine Brecht-Rezeption	323
Book Reviews	
Michael Bodden on Elena De Costa's <i>Collaborative Latin American Popular Theatre</i>	
Michael Hays on Herbert Blau's <i>To All Appearances: Ideology and Performance</i>	
Craig Kinzer on Shomit Mitter's <i>Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook</i>	
Hans-Martin Kruckis on Gerhard Kebbel's <i>Geschichtengeneratoren: Lektüren zur Poetik des historischen Romans</i>	
John Edward McGrath on Baz Kershaw's <i>The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention</i> and on Johannes Birringer's <i>Theatre, Theory, Postmodernism</i>	
Janelle Reinelt on Jenny S. Spencer's <i>Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond</i>	
Jay Rosellini on Henry J. Schmidt's <i>How Dramas End</i>	
Karl-Heinz Schoeps on Jan Kobel's <i>Kritik als Genuss: Über die Widersprüche der Brechtschen Theatertheorie</i>	
Katrin Sieg on Angelika Führich's <i>Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik</i>	
Antony Tatlow on Hilde M. Brown's <i>Leitmotiv and Drama</i>	
Arlene Teraoka on the Aboriginal <i>Mudrooroo/Müller Project</i>	
Florian Vaßen on Brecht für Anfänger und Fortgeschrittene	
Books Received	
	387

Editorial

We owe the focus of this volume on Margarete Steffin to Dr. Inge Gellert. Her editorial work on the unpublished material (*Konfusse versteht nichts von Frauen: Nachgelassene Texte*. Berlin: Rowohlt, 1991) brought Steffin's literary achievements to the attention of scholars worldwide. In Fall 1991 Dr. Gellert generously offered to the *Brecht Yearbook* the opportunity to publish the play *Die Geisteranna*, which had not been included in the Steffin edition. With the kind permission of the Steffin Estate it is now appearing for the first time as the centerpiece of the present volume. In addition, Dr. Gellert also made available historical photographs and helped establish contact with several of the scholars whose articles appear here. We are indebted to her and to the Steffin Estate for this opportunity to contribute to the scholarly discussion about one of Bertolt Brecht's most important collaborators.

Several changes are taking place in the editorial organization of the Yearbook. Renate Voris retired from the Editorial Board after the publication of the last volume. In the preparation of five volumes she was an active participant in the evaluation of manuscripts; she was also one of the special guest editors for the Yearbook containing material from the 1991 Augsburg Symposium. On behalf of the Editorial Board members and the IBS Steering Committee I thank Professor Voris for her contribution.

The next Yearbook (Volume 20, 1995) is being planned as a "jubilee" volume: 25 years of publication and 20 Yearbooks! John Willett (London) has joined the Editorial Board as Guest Editor for the occasion. Under the title "Brecht: Then and Now" he is seeking contributions from scholars, theater people, playwrights, filmmakers, artists, and translators concerning first encounters with Brecht and reflections on his role and impact today. Potential contributors may contact Willett or me; deadline for submissions is October 1994.

Finally, I am pleased to announce the appointment of Professor Maarten van Dijk in the Drama Department at the University of Waterloo (Canada) as the new Managing Editor of the *Brecht Yearbook*. In a transitional phase we both will be responsible for the technical production of the next volume. As always, the Yearbook continues to welcome scholarly research on all topics "around" Brecht as well as essays on broader issues of contemporary theater practice. Address inquiries to the Managing Editor.

Marc Silberman
February 1994

Die Geisteranna: Ein Kinderstück

Margarete Steffin

Die Geisteranna ist das zweite Kinderstück von Brechts Mitarbeiterin Margarete Steffin, das unmittelbar nach dem 1934 geschriebenen *Wenn er einen Engel hätte* entstanden ist und bisher unveröffentlicht und ungespielt blieb. Auch die Publikationsgeschichte des Engel-Stückes verlief für eine unbekannte Autorin, eine Emigrantin, eine politisch schreibende Frau, ganz typisch und soll deshalb hier mitgeteilt werden: Im Dezemberheft 1936 der in Moskau erscheinenden literarischen Exilzeitschrift *Das Wort*, die von Bredel, Feuchtwanger und Brecht herausgegeben wurde, erschien vollkommen ohne auf den Zusammenhang hinzuweisen das "Lied vom Schiffs-jungen" (Eisler hat dazu eine Musik verfaßt) aus diesem Kinderstück. Das Juni-Heft der Moskauer Literaturzeitschrift *Internationale Literatur*, herausgegeben von Johanes R. Becher, bringt lediglich das zweite Bild "Herr Fischer, wie tief ist das Wasser?" Benjamin hatte "nette Sätze" zum Stück geschrieben. Ihm gegenüber klagt sie, das der Abdruck "leider ohne versprochene inhaltsangabe des ganzen und ohne bemerkung, daß es aus einem kinderstück ist" gedruckt wurde. Und weiter: "es scheint mir so eher unbrauchbar, außerdem höre ich jetzt immerfort von den lieben freunden, die es vor drei monaten noch sehr gut fanden, daß es ganz verfehlt sei, wir können nicht wie hitler jetzt in antireligiösität machen, wir hätten wichtigeres zu tun. na schön. es tut mir trotzdem leid, ich mag die arbeit ja und traue mich eigentlich nur schwer an etwas neues. ich bin sozusagen enttäuscht. aber, wie mir eisler (der die lieder erst gern vertonte, aus freien stücken, und der jetzt fragt, wer mir den floh ins ohr gesetzt habe, sowas zu schreiben) sagt: der weg ist halt dornig!" Sie beginnt trotzdem was Neues, *Die Geisteranna*, ein Kinderstück, das in ihrem proletarischen Milieu Ende der zwanziger Jahre des Berlins der Hinterhöfe und Wohnküchen angesiedelt ist.

Inge Gellert

Hinweis: Weitere Angaben und Texte von und zu Margarete Steffin in: Margarete Steffin. *Konfutse versteht nichts von Frauen*. Hrsg. Inge Gellert. Berlin: Rowohlt-Berlin, 1991.

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Page image not available

due to copyright
restrictions

Image not
available

due to copyright
restrictions

Steffin, Treptow Park (Berlin 1928), Archiv Inge Gellert

Chronik Margarete Steffins: Vorläufige Forschungsergebnisse

Stefan Hauck / Rudy Hassing

21.03.1908	Margarete Emilie Charlotte Steffin wird in Rummelsburg/Kreis Niederbarnim geboren; der Vater August Steffin ist Bauarbeiter, die Mutter trägt mit Nähen in Heimarbeit zum Unterhalt der Familie bei
27.07.1909	Geburt der Schwester Herta Frieda, genannt "Hoppchen"
02.08.1913	Geburt des Bruders Hermann Wilhelm Albert, der bereits am 21.08.1913 stirbt
Aug. 1914	Ihr Vater zieht in den Krieg
1916-1917	Verhältnis der Mutter mit einem Soldaten
Nov. 1918	MS erlebt die Revolution in Rummelsburg
1920	Geht in die Kindergruppe der Internationalen Arbeiterhilfe IAH; Sammelaktion Lebensmittel für die russische Hungersnot; im Rahmen der Kinderlandverschickung wird sie zu einem Bauernhof in Masuren verschickt
1921	Geht in Berlin auf eine weltliche Schule; schreibt zu Weihnachten ein einstündiges Theaterstück in Versen, das in drei Schulen aufgeführt wird
1922	Wird Laufmädchen bei den Deutschen Telefonwerken
1924	Wird Mitglied im sozialdemokratischen Touristenverein; Lehre als Kontoristin beim Globus-Verlag
1925	Wechselt mit ihren Freunden zur Gruppe Treptow der Fichte-Wandersparte; beginnt deren Klubzeitung zu redigieren
1926	Mitglied des Großberliner Sprechchores unter Leitung von Traute Neumann
Herbst 1927	Beginn der Beziehung zu Herbert Dymke; mit Herta Bär Russisch-Unterricht bei Sascha Röder, einem emigrierten Russen; Buchhalterin bei einer Druckerei; tritt als Einzelrezipitorin in Sonntagsmatineen auf, z.B. im Bachsaal
1928	Erste Schwangerschaft und Abtreibung
1929	Sekretärin beim Sozialdemokratischen Lehrerverband
1930	Entlassung; zweite Schwangerschaft und Abtreibung
1931	Macht bei den Roten Revuen mit; Kurs in Sprechtechnik bei Helene Weigel in der MASCH; Ernst Ottwalt schreibt Texte für MS; Im Frühjahr Trennung von Herbert Dymke

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

Focus: Margarete Steffin

1932

- 02.01. Uraufführung von BBs *Die Mutter*; MS spielt die Rolle des Dienstmädchens, H. Weigel die Titelrolle
- Januar Liegt vier Monate in der Hermannsdörferschen Spezialabteilung bei Prof. Sauerbruch
- 13.05.-23.06. Kuraufenthalt in der Sowjetunion (Moskau und Krim); BB bis 21.05. ebenfalls in Moskau
- Juli-Sept. In Utting am Ammersee bei BB
- 29.09. zieht in die Hardenbergstr. 37 in Berlin
- November In der Charité (Operation) und Hohenlychen (Rekonvaleszenz) bei Prof. Sauerbruch; "Zwillinge" entsteht als Gedicht und als Prosastück

1933

- Januar Liegt wieder in der Charité (Operation); schreibt "Heute träumt ich, daß ich bei Dir läge"
- Mitte Jan. Verhaftung während einer Agitation im Kino in der Schlesischen Straße wegen Verächtlichmachung des Reichskanzlers
- 22./23.02. Ankunft im Sanatorium der Deutschen Heilstätte in Agra (Tessin/Schweiz); schreibt dort "Von der Liebe und dem Krieg," "Kinderlandverschickung," "Carmen," "Kleiner Mann, was tun!", "So wurde ich Laufmädchen," "Die große Sache," "Die rote Fahne," "Ich lieg allein im Bett"
- 28.02. BB und H. Weigel reisen am Tag nach dem Reichstagsbrand mit Sohn Stefan über Prag nach Wien; während H. Weigel dort bleibt, fährt BB Mitte März über Zürich nach Lugano und kommt am 23.03. nach Agra
- April MS' Bericht über die Krim erscheint in der *Terrasse*; H. Weigel kommt von Wien nach Carona, ab Mai in Thurö; Besuch bei Hermann Hesse in Montagnola
- 07.05. MS in Zürich
- 30.05. Inszeniert im Sanatorium in Agra *Der Bär von Tschechow* und *Kleptomanie* von Hartung
- Mai-20.06. BB in Paris
- 01.06. Fährt über Lugano und Basel nach Paris (04.06.)
- 20.06. zieht in die Avenue Morère 36 nach Beauchamp; Willi Münzenberg und BB fahren von Paris nach Esbjerg (Komintern-Route); Münzenberg fährt weiter nach Moskau, BB nach Thurö
- Juli Schreibt "Dir zugeeignet und dir ganz gewogen"; versucht, den DAD (Deutscher Autoren-Dienst) in Paris zu gründen, eine Agentur zum Vertrieb literarischer Texte deutscher Exilschriftsteller, und damit ihre Existenz zu sichern
- 08.07. Schreibt "Stell dir vor: es kommen alle Frauen"
- 09.08. Erste Begegnung BBs mit Ruth Berlau auf Thurö

Mitte Aug.	Von Paris aus lektoriert sie BBs Manuskript des <i>Dreigroschenromans</i> , das er ihr aus Svendborg in fortlaufenden Folgen zuschickt
September	Bereitet den Druck von BBs und Eislers <i>Lieder Gedichte Chöre</i> in der Edition du Carrefour vor
10.09.	BB kommt nach Paris
15.09.	BB und MS fahren über Marseille nach Sanary-sur-mer
18./19.10.	Rückreise über Avignon nach Paris; in Paris wohnen sie im Trianon Palace Hotel; Weiterarbeit am <i>Dreigroschenroman</i>
Oktober	Intensivierung der Freundschaft zu Walter Benjamin
November	H. Weigel bis 20.12. in der Sowjetunion
19.12.	Fährt über Dünkirchen und Esbjerg (bis dahin mit BB) nach Kopenhagen
20.12.	Wohnt im Hotel Nordland, Anlaufstation der Komintern
21.12.	Zieht zu Ruth Berlau-Lund in die Kronprinsessgade 18
1934	
15.01.	Wohnt in der Pension Westergaard in Kopenhagen
18.01.	BB kommt nach Kopenhagen, und sie fahren nach Svendborg und wieder zurück
9./10.02.	Ihre Schwester ("Hoppchen") und ihre Mutter kommen für eine Woche nach Kopenhagen und wohnen ebenfalls in der Pension Westergaard
25.02.	Zieht in die Pension Stella Maris in Svendborg bis zum 23.06.; Stella Maris ist 500m von BBs Haus entfernt; Arbeit an der neuen Fassung des <i>Dreigroschenromans</i>
März	Eisler kommt nach Svendborg, um mit BB und MS an <i>Die Spitzköpfe und die Rundköpfe</i> weiterzuarbeiten; er wohnt ebenfalls in Stella Maris
30./31.05.	MS in Kopenhagen wegen einer Lungenuntersuchung
Anfang Juli	Wohnt in Karin Michaelis' "Torelore" auf Thurö, teilweise auch in Skovsbostrand Nr. 8, da H. Weigel mit den Kindern in Dragör ist; Arbeit mit BB an <i>Die Rundköpfe und die Spitzköpfe</i> sowie <i>Die Horatier und die Kuratier</i>
04.07.	BB kommt wegen Nierenschmerzen ins Svendborger Krankenhaus, bleibt aber nur kurz dort
16.-20.07.	MS kommt wegen Blinddarmbeschwerden ins Svendborger Krankenhaus
Juli-Okt.	Benjamin in Skovsbostrand, gemeinsames Arbeiten
Okt.-Dez.	BB in London
11.09.-	MS fährt über Leningrad nach Moskau
Anfang Okt.	
Okt. 1934- Jan. 1935	Aufenthalt im Kaukasus und in Tiflis; schreibt <i>Wenn er einen Engel hätte</i> , Sonett "Ich erhielt vom lieben Gott ein Schreiben"; BB in London, ebenso Karl Korsch

Focus: Margarete Steffin

1935

- Ende Feb. Knochenoperation am Oberkiefer
13.03.-20.05. BB kommt zu MS nach Moskau (sie holt ihn am 13.03. in Leningrad ab); sie wohnen im Hotel Moskowskaja
25.05. MS trifft wieder in Kopenhagen ein; wohnt in der Pension Westergaard, Amagerbrogade 29
13.06. zieht nach Thurö; in Karen Michaelis' "Torelore"
15.06. BB fährt mit Karen Michaelis zum Internationalen Schriftstellerkongreß nach Paris
September MS übersetzt Satiren von Sotschenko aus dem Russischen
07.10. BB fährt nach Amerika (bis Januar 1935); MS schreibt "Geiliebter, hast du es denn nicht gelesen?"
11.10. MS wohnt privat bei Kahrs, Vendersgaade 31, Kopenhagen, in der Nähe der Zentrale der KP Dänemarks (Grævenfelsgaade 50); wegen ihrer Lunge wird sie ins Öresund-Hospital eingeliefert
30.11. zieht zu Per Knudson und Lulu Ziegler in den Nyelandsvej 82
21.12. fährt mit der "S/S Ilmatar" von Kopenhagen über Helsingfors nach Leningrad (24.12.)

1936

- 04.01. Ankunft in Moskau
14.01. Im Moskauer Sanatorium
16.01. Wohnt bei Michail Kolzow und Maria Osten
26.01. Wieder im Sanatorium, wo sie bis zum 10.03. bleibt
20.03. In Leningrad
23.03. In Moskau
28.03. Nach Tiflis
01.04. In Tiflis
07.04. In Abastumien
24.-27.04. Reise über Batumi, Poti, Suchumi, 'Sotschi, Noworossijsk, Jalta, Simferopol, um...
28.04. einige Tage in einer deutschen Kolchose auf der Krim zu verbringen
04.05. Wieder nach Moskau (07.-16.05.)
16.-21.05. In Leningrad
21.05. In London, BB ist schon dort; sie wohnt 134 Abbey Road
18.06. Maxim Gorki stirbt an Tuberkulose
29.07. Ankunft in Kopenhagen; zieht nach Svendborg in die Valdemarsgaade 9A; wohnt dort bei Thompsons zur Untermiete im 1. Stock
03.08.-Sept. Walter Benjamin wieder in Skovsbostrand
19.08. Prozeß gegen Sinowjew, Kamenev, Evdokimov, Bakajew, Machkowski, Ter-Verganjan, Dreitzer, Reingold, Pikel
29.08. Heiratet den dänischen Journalisten und Komintern-Mitarbeiter Svend Jensen Juul und bekommt dadurch die dänische Staatsbürgerschaft

Oktober	Proben zu den <i>Rundköpfen</i>
10.10.	Kommt ins Öresund-Hospital; ihre Tuberkulose weitet sich von den Lungen ins rechte Ohr aus
04.11.	Um der Premiere der <i>Rundköpfe</i> in Kopenhagen beiwohnen zu können, wird sie für diesen Abend vom Krankenhaus "beurlaubt"
Nov./Dez.	Schreibt im Hospital das Theaterstück <i>Die Geisteranna</i> ; arbeitet an der Übersetzung von Kirks <i>Tagelöhner</i>
1937	
13.01.	Wird aus dem Hospital entlassen
14.01.	Wohnt vorübergehend im Wandallsvej bei Kogtved in Svendborg (1100m von Skovsbostrand Nr. 8 entfernt)
23.01.	Piatakov-Prozeß; Anderson-Nexö und Feuchtwanger sind als Prozeßbeobachter anwesend
24.01.	Prozeß gegen Radek, Sokolnikow, Serebriakov
25./26.01.	Prozeß gegen Drobnis, Shestow, Norkin, Stroilow, Muralow, Arnold, Livshits, Kniazev, Rataichak
Ende Jan.	Eislers kommen, wohnen im Svendborger Turisthotel
Feb.-März	Wohnt wieder in der Valdemarsgaade 9A; mit BB Arbeit an "Generäle über Bilbao" (erste Fassung von <i>Die Gewehre der Frau Carrar</i>)
02.03.	Prozeß gegen Bucharin, Rykow, Krestinski
Mai-Aug.	Übersetzung von Nordahl Griegs <i>Die Niederlage</i>
Juni-Juli	Weiterarbeit an <i>Die Gewehre der Frau Carrar</i> ; MS hat zusätzlich ein Zimmer in Skovsbo, benutzt den Ford, um zwischen Skovsbo und Svendborg zu pendeln
12.06.	In Kopenhagen
28.06.	In Svendborg; Ruth Berlau geht nach Spanien
16.07.	Verhaftung Sergej Tretjakows
26.07.	Ihre Schwester "Hoppchen" kommt (bis 22.08.)
11.09.	BB fährt nach Paris; MS zieht nach Skovsbostrand, um Miete zu sparen; H. Weigel will sich im September scheiden lassen (ist bis Jahresende unterwegs, pendelt zwischen Paris, Zürich, Wien und Prag)
Ende Okt.	BB kommt nach Skovsbostrand zurück; arbeitet mit MS an verschiedenen Szenen zu <i>Furcht und Elend des Dritten Reiches</i> und <i>Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar</i>
17.11.	Bezieht wieder die Wohnung in der Valdemarsgaade, Svendborg
Mitte Dez.	Im Sanatorium in Moskau; Lungenoperation

Focus: Margarete Steffin

1938

- 02.01. Mit BB nach Kopenhagen
03.-20.01. Im Öresund-Krankenhaus, Kopenhagen
25.01. Wohnt wieder in Svendborg in der Valdemarsgaade 9A
Februar Ihre Schwester mit Mann auf Besuch; Arbeit am Cäsar-Roman
14.02. Carrar mit Weigel in Borups Höjskole in Kopenhagen (Sondervorstellung)
März Übersetzungsarbeit an Nexös *Erinnerungen*, 3. Band
25.04. zieht nach Stella Maris; wohnt im Annex
Mai BB mit H. Weigel in Paris zur Einstudierung von Szenen aus *Furcht und Elend* unter dem Titel 99%
Juni-Okt. Benjamin wieder in Skovsbostrand
18.09. In Kopenhagen wegen ärztlicher Untersuchung
16.10. Autounfall in Svendborg; MS hört vorübergehend auf dem linken Ohr nichts mehr
20.10. zieht nach Strandlökken Nr. 17, etwa 100m von Skovsbostrand Nr. 8 entfernt
30./31.10. Mit BB in Kopenhagen; arbeitet am *Galilei*, am *Tui*-Roman und an den theoretischen Arbeiten BBs mit
12.12. Michail Kolzow wird verhaftet
Dezember H. Weigel spielt in Borups Höjskole in Kopenhagen
20.-23.12. Ambulante Kontrolle im Öresundshospital, Kopenhagen

1939

- 02.02. "Hoppchen" kommt mit Mann und Sohn (bis 25.02.); MS arbeitet am *Guten Mensch von Sezuan*
19.04. Nach Kopenhagen wegen der Herausgabe der *Svendborger Gedichte*
25.04. BB und H. Weigel nach Stockholm
07.05. Verlässt Dänemark und fährt mit Barbara und Steff per Schiff von Kopenhagen nach Schweden; Arbeit an der Herausgabe der *Svendborger Gedichte*
Juni Wohnt in Lidingö bei Ninnan Santesson, Östra Hagen, Lövstigen 1; als Postadresse wird aber auch Tulevägen 11, c/o Red. Hagberg benutzt
Juli Arbeitet an den Scherfig-Übersetzungen (*Der tote Mann*, *Der verschwundene Bevollmächtigte*) und mit BB an *Mutter Courage*
Anfang Nov. BB und MS schreiben für den Stockholmer Rundfunk *Das Verhör des Lukullus*
20.11. Nach Göteborg zu Elli Santesson
21.11. Nach Kopenhagen
25.11. Bei Nexös in Stenlöse bei Roskilde
28.11. In Kopenhagen
29.11. Im Öresund-Hospital, Kopenhagen, überwiesen
01.12. Im Bispebjerg-Hospital, Kopenhagen
18.12. Blinddarmoperation

1940		
Januar	H. Weigel gibt Unterricht in der von Naima Wifstand neugegründeten privaten Schauspielschule	
12.01.	Wird aus dem Bispebjerg-Hospital entlassen; wohnt in der Pension Westergaard in Kopenhagen	
01.02.	Wieder über Stockholm zurück nach Lidingö	
09.04.	Dänemark wird von deutschen Truppen besetzt	
17.04.	Schifft sich mit Familie Brecht nach Turku ein; Weiterfahrt nach Helsinki; wohnt in der Linnankoskenkatu 20A in Helsinki-Töölö	
Juli-Sept.	Wohnt bei Hella Wuolijoki in Marlebäck; beantragt Einreisegenehmigung nach Mexiko und Haiti, um später von dort in die USA zu gelangen; aufgrund ihres Gesundheitszustandes ist ein normales Visum direkt in die USA aussichtslos	
Okt.-Dez.	Wohnt in der Helsinkier Stadtwohnung Hella Wuolijokis, Merikatu 7A (schwedisch: Havsgatan), arbeitet dort mit ihr; mit BB Arbeit am <i>Guten Mensch von Sezuan</i> und an <i>Puntila und sein Knecht Matti</i> ; schreibt die Kindergeschichten "Purk," "Maria" und "Barbara"	
11.11.	Generalprobe von Wuolijokis <i>Niskavuoren Nuovi Emäntä</i> ; dabei sind H. Weigel, Wuolijoki, [MS]	
1941		
Januar	Übersetzung des Estnischen Kriegliedes	
März-April	Übersetzung von Wuolijokis <i>Frauen von Niskavuori</i> ; mit BB Arbeit an <i>Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui</i>	
12.05.	MS erhält das ersehnte Besuchervisum für die USA, mit dem die Einreise und ein zeitlich begrenzter Aufenthalt möglich ist	
15.05.	Fährt mit Familie Brecht und Ruth Berlau über Leningrad nach Moskau, um mit der Transsibirischen Eisenbahn weiter nach Wladiwostok zu fahren und sich dort nach Amerika einzuschiffen	
29.05.	Bricht in Moskau zusammen und kommt in das Sanatorium "Hohe Berge"	
30.05.	Familie Brecht und Ruth Berlau fahren nach Wladiwostok	
04.06.	Stirbt in Moskau im Alter von 33 Jahren an Tuberkulose	

Die Chronik spiegelt den gegenwärtigen Stand der gemeinsam erarbeiteten Forschungsergebnisse wider.

On Ghosts and Angels: The Playwright Margarete Steffin in Exile

The essay introduces Margarete Steffin the dramatist. It examines the conditions of her writing in exile, her collaboration with Brecht, and the difficulties of doing “something of her own.” Her children’s play *Wenn er einen Engel hätte* is an example of epic theater which, because of Steffin’s exile, never found a resonance on stage. Evaluating the still unpublished Steffin material in the Bertolt Brecht Archive begins to show why the person and work of Margarete Steffin has until now stood in Brecht’s shadow.

De fantômes et d’anges: L’auteur dramatique Margarete Steffin en exil

L’article présente Margarete Steffin, la dramaturge. Il s’intéresse aux conditions de son travail d’écriture en exil, à sa collaboration avec Brecht et aux difficultés de faire “quelque chose par soi-même.” Sa pièce pour enfants, *Wenn er einen Engel hätte*, est un exemple de théâtre épique qui, à cause de l’exil de Steffin, n’a jamais trouvé d’écho sur la scène. L’analyse des documents inédits de Steffin aux Archives Bertolt Brecht commence à dévoiler les raisons pour lesquelles la personne et l’oeuvre de Steffin sont restées jusqu’à aujourd’hui dans l’ombre de Brecht.

De fantasmas y de ángeles: La autora dramática Margarete Steffin en el exilio

El ensayo presenta a Margarete Steffin, la dramaturga. Examina las condiciones de su escritura en el exilio, su colaboración con Brecht, y las dificultades de hacer “alguna cosa por sí misma.” Su pieza para niños *Wenn er einen Engel hätte* es un ejemplo de teatro épico que, a causa del exilio de Steffin, nunca tuvo ninguna resonancia en los escenarios. El análisis de los documentos inéditos de Steffin en los Archivos Bertolt Brecht comienza a mostrar por qué la persona y el trabajo de Margarete Steffin han permanecido hasta ahora bajo la sombra de Brecht.

Von Gespenstern und Engeln: Die Stückeschreiberin Margarete Steffin im Exil

Simone Barck

Der seit 1991 vorliegende Band mit dem literarischen Nachlaß Margarete Steffins *Konfutse versteht nichts von Frauen* (Berlin: Rowohlt-Verlag) ermöglicht dem Leser erstmals ein eigenes Urteil über die literarische Produktion dieser "wertvollsten Mitarbeiterin" (Hanns Eisler) von Bertolt Brecht, die bis dahin nur als "menschlicher" Bestandteil der Werkgeschichte Brechts existent war. Dies war auch begünstigt durch den Umstand, daß ihr Nachlaß als Teil des Brechtschen Erbes "inventarisiert" worden war, was die praktische Konsequenz hatte, daß die Brecht-Erben sich anmaßten, auch über Veröffentlichung bzw. Nichtveröffentlichung dieser Texte zu entscheiden. Hans Bunge, der von seinem jahrelangen Kampf um die Publikation seines Buches über Ruth Berlau *Brechts Lai-Tu: Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau* (Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1985) von der Macht der Brecht-Erben ein Lied zu singen wußte, ist auch der nachdrückliche Hinweis auf Steffins im Brecht-Archiv schlummernden Texte zu verdanken. Die Brecht-Forschung muß sich den Vorwurf gefallen lassen, daß ganze Legionen von Archiv-Benutzern die persönlichen Kalendarien Steffins zwar zur Datierung von Leben und Werk Brechts durchforsteten und benutzten, aber niemand offensichtlich auf die Idee kam, nach Leben, Denken und Fühlen der Eigentümerin der Kalendarien zu fragen und dies einer Betrachtung für wert zu halten.

Erst das umstrittene Buch von Sabine Kebir *Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen* (Berlin 1987) beendete diese "Fußnoten-Existenz" von Steffin. Der von dem russischen Journalisten Jurij Okljanski in Moskau aufgefundene Briefwechsel Steffins mit Brecht, von ihm zur Grundlage seines — wegen des freien und fiktiven Umgangs mit den Quellen — umstrittenen Buches über Steffin *Legende vom Kleinen Soldaten* (Moskau 1978, bisher nur in russischer Sprache) gemacht, belegte einmal mehr, wie wichtig die Erforschung dieser Beziehung eben nicht nur unter dem Aspekt der Brechtforschung ist. Für das Thema "Frauen im Exil" bietet sich hier ein "Fall" von besonderer Tragik an. Es ist gut zu wissen, daß in der neuen Großen und Kommentierten Berliner und

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

Frankfurter Brecht-Ausgabe der exakte Anteil Steffins an Brechts Produktion ausgewiesen werden wird. Schon die bisher erschienenen Bände bestätigen die Vermutung, daß dieser Anteil wesentlich höher eingeschätzt werden muß, als bisher, auch und vor allem durch das Zeugnis Brechts, angenommen wurde. Es zeigt sich, daß die im August 1933 von Brecht an Steffin ergangene Aufforderung, die seither die Grundlage ihrer Zusammenarbeitens darstellte, "Schreib nichts ab, was Dir nicht gefällt!"¹ von beiden Seiten sehr ernst genommen worden ist.

Manches bleibt noch für die Exil-Jahre zu erforschen, so etwa die politische Seite ihres Lebens, weitere von ihr geschriebene Texte konnten noch nicht nachgewiesen werden, persönliche Beziehungen liegen noch im Dunkeln. Der aufschlußreiche Briefwechsel mit Brecht und Benjamin bedarf der Edition und Kommentierung. Ihre Sowjetunion-Aufenthalte müssen genauer erforscht werden. Es ist in diesem Zusammenhang von der z.Z. in Arbeit befindlichen Dissertation von Stefan Hauck über M. Steffin manches Neue zu erwarten.

I. Schreiben für Kinder

Im literarischen Werk von Margarete Steffin nehmen Texte für und über Kinder einen gewichtigen Platz ein. Die Gründe hierfür sind vielschichtig. Zum einen liegen sie in einem intensiven Interesse und tätigen Anteilnehmen von Steffin am Dasein von Kindern begründet, dies auch resultierend aus der eigenen existentiellen Lebenssituation. Aufgrund ihres Lungenleidens mußte sie sich den eigenen intensiven Kinderwunsch versagen.

Zum anderen arbeitete sie in den autobiographischen Texten um 1933 eigene Kindheitserlebnisse auf, die eine typische Proletarier-Kindheit spiegeln und in denen die patriarchalischen Strukturen ihres kommunistischen Elternhauses deutlich werden. Eine Grunderfahrung wird benannt: um etwas zu verändern, muß man in erster Linie etwas wissen, d.h. etwas lernen. Es kommt ihre Sozialisierung im Arbeiterkulturbewegungs-Milieu Ende der 20er Jahre in Berlin hinzu, in dem die Arbeit mit Kindern, das Spielen von und mit Kindern legitimer Teil der kulturemanzipatorischen Bemühungen war. Die Lösung "Kunst ist Waffe" leuchtet ihr ein, sie ist überzeugt, daß schon im Kindesalter Erfahrungen gemacht und Haltungen erprobt werden müssen, die im Klassenkampf nützlich sind. So entscheidet sie sich bewußt, Kinderstücke zu schreiben, sieht dies nicht als eine Art untere Ebene des Schreibens an und wohl auch nicht als klassische Domäne von schreibenden Frauen seit jeher wie auch im 20. Jahrhundert. Eher ist sie der Meinung von Gorki, der für Kinder das Beste für gerade gut genug hielt und die Schwierigkeiten einer guten

Kinderliteratur zu würdigen wußte. Und seit ihrer Beziehung zu Brecht war ihr dessen ausgeprägte Wertschätzung der "großen Pädagogik," seine didaktischen Stücke und pädagogischen Szenen/Experimente (Schulopern und Lehrstücke) für jugendliche Spieler und ein junges Publikum bekannt. Und sicher kannte sie, da sie sowohl mit Asja Lacis wie mit Walter Benjamin eng befreundet war, das von beiden 1928 gemeinsam verfaßte "Programm eines proletarischen Kindertheaters," das einen wichtigen Grundsatz in der dialektischen und gleichberechtigten Beziehung von Lernenden und Lehrenden bestimmte.

Die Entscheidung für das Schreiben für Kinder hatte viel zu tun mit der Persönlichkeit von Steffin, ihrem politischen, sozialen und emotionalen Profil, das sich seit ihrer Liebes- und Arbeitsbeziehung zu Brecht herausbildet, aber bereits vorher in wesentlichen Teilen vorhanden ist. Das energische Engagement für die Schwachen, Kleinen, Schmächtigen, Unterdrückten zeichnet schon ihre frühen Texte aus. Da ist ein starker Drang nach Wahrhaftigkeit, Gerechtigkeit, eine ausgeprägte Sensibilität für unterdrückte, beschädigte, leidende Kreaturen, Menschen und Tiere gleichermaßen. Sie beschreibt ihre große Freude beim Lernen, sich Wissen anzueignen, und dies möchte sie an andere weitergeben. Das Lernen zu lehren ist ein zentrales Motiv ihrer Tätigkeit in der Sprechchorbewegung. Die hier praktizierte kollektive Produktion, eine bestimmte Arbeits- und Lebensweise junger kommunistischer Arbeiterinnen und Arbeiter, sehr typisch z.B. eingefangen in den Szenen von *Kuhle Wampe*, prägt ihre Lebensvorstellungen. Von den Freunden dieser Zeit aus dem Großen Berliner Sprechchor und dem Arbeitersportverein "Fichte" wird sie beschrieben als "helle," sehr aktiv und energisch, mit klarem proletarischen Verstand. Sie habe sich ihre Texte für die Rezitation immer selbst ausgesucht, sei immer informiert gewesen. Ihr langjähriger Jugendfreund Herbert Dymke spricht von ihrem "früh ausgebildeten Klassenstandpunkt".²

II. "Etwas eigenes machen"

Der Wunsch zu schreiben, Versuche zu literarischen Texten sind früh, etwa im Tagebuch von 1927, nachweisbar. Im Frühjahr 1933, im Übergang zum Exil, entstehen eine Reihe autobiographischer Texte, die in der Tradition der Arbeiter-Lebens-Erinnerungen stehen. Nachdem in Paris ihr Versuch fehlschlägt, sich durch die Gründung einer Autoren-Agentur zur Vermittlung antifaschistischer Texte an die Presse und an Verlage eine Existenz-Basis zu schaffen, nachdem sie Angebote im der kommunistischen Partei- und antifaschistischen Kulturarbeit in Paris zu wirken, auf Geheiß Brechts

Focus: Margarete Steffin

ausschlägt, begibt sie sich freiwillig in ein lebenslanges Abhängigkeitsverhältnis von Brecht. Trotz intensiver Leiden in dieser Beziehung, die aus dem verlangten Teilen ihrer Liebe zu Brecht mit den anderen Frauen herröhrt, reichen ihre durch das Fortschreiten ihrer Krankheit mehr und mehr geschwächten Kräfte nicht aus — und sie will es wohl letztlich auch nicht — um aus dieser ihre psychischen und physischen Kräfte überfordernden Verbindung herauszukommen. Ohne Rücksicht beutet sie sich selbst bis zum letzten aus, steht vom Krankenbett auf, wenn es um Brechts Belange geht. Ihr Arbeitspensum in diesen Jahren ist immens, neben der beständigen auch physisch anstrengenden Schreibarbeit und der umfänglichen Korrespondenz für Brecht. Sie erlernt mehrere Sprachen, übersetzt u.a. aus dem Dänischen und Russischen. Sie ist für Brecht auf der Suche nach Stoffen, Geschichten, Biographien. Und doch ist da bei all dieser Belastung der Wunsch immer wieder vorhanden, etwas eigenes, etwas für sich zu machen. So heißt es in einem Brief um 1938: "ich hatte in diesen letzten wochen nur für brecht zu tun und kam nicht dazu, etwas für mich zu machen, das ist schade."³ Und so ist es nur verständlich und logisch, daß sie vor allem in der Distanz, in Phasen auch physischen Getrenntseins von Brecht dazu kommt, ihre eigenen literarischen Vorhaben zu entwickeln. Dies ist die Situation bei ihren wiederholten Sowjetunion-Aufenthalten in Sanatorien und Krankenhäusern, ohne das tägliche Arbeitspensum für Brecht, relativ frei von materiellen Sorgen und in guter medizinischer Behandlung.

III. Emigranten-Kinder

Im März 1934 fragt Margarete Steffin den in Paris lebenden Walter Benjamin, mit dem sie ein — bisher unveröffentlichter — reger Briefwechsel verbindet, ob er Kinder mag. Und sie fährt fort: "die barbara ist ein prachtstück, mit ihr können sie ungeheuerliche philosophische gespräche führen. steff und die kleine von der maria lazar führen sehr oft theaterstücke auf (manchmal sogar dänische)."⁴ Das Zitat macht deutlich, wie intensiv M. Steffin am Leben der Kinder Brechts — Barbara geboren 1930 und Stefan geboren 1925 — anteil nimmt. Und es kann angenommen werden, daß sie sich vom Theaterspiel der Kinder angeregt fühlte. So verweist das in dieser Zeit begonnene Stück *Die Geisteranna* in mehrfacher Hinsicht auf diesen dänischen Exil-Kontext: die Kinder-Akteure des Stücks sind im Alter von 5-10 Jahren und die Handlung ist an eben diese Altersklasse adressiert. Sie gibt den Kinderfiguren dänische Namen, auch dies ein Indiz für die vage Hoffnung auf eine Aufführung in Dänemark.

IV. "Kann es Gespenster geben?"

Der von Steffin "Kinderstück" genannte Text *Die Geisteranna* setzt den Kampf zweier Kindergruppen um ein altes Schiff, das sie gegen einen amerikanischen Käufer mit Hilfe eines Gespenstes verteidigen, ins Bild. Die ursprünglich rivalisierenden Gruppen vereinen sich im Kampf gegen Bürgermeister und Amtsdiener, die das Schiff verkaufen wollen und den potentiellen Käufer Mr. Brown aus Amerika. Die einfache Fabel lebt vom Interesse der Kinder an Abenteuern und Gespenstern. Die Kinder-Figuren sind charakterlich und sprachlich individuell angelegt. Der Alterstufe entsprechend kindgemäß werden Fragen der Angst und des Aberglaubens diskutiert.

Zwischen den Mädchen und Jungen geht es um die Frage, ob die Mädchen mit ihren naturwissenschaftlich nachgewiesenen 200g weniger Gehirnmasse überhaupt mitreden dürfen. Dies wird durch das mutige Verhalten der Mädchen, besonders des kleinsten mit Namen Birte, von den Jungen abschätzig Priem genannt, eindeutig beantwortet. Die Handlung bezieht ihre Spannung aus der Frage der Kinder, ob es Gespenster geben kann? Die Enttarnung des Gespenstes, es wird simuliert von einem Arbeitslosen, der mit seinem Freund auf diesem Schiff sein Obdach sucht, verweist auf die soziale Realität, für deren Bewältigung auch mal Gespenster einzusetzen sind. Der Amerikaner und eine Filmgesellschaft werden in die Flucht geschlagen, im Happy End schenkt der Bürgermeister den Kindern die *Geisteranna*, die ihren Sieg gemeinsam mit den beiden Arbeitslosen feiern. Das im Stück vermittelte Amerika-Bild ist vor dem Kontext der Exil-Diskussion zu situieren: die Kinder sprechen mit dem Gespenst darüber, daß es in Amerika nur als "lästiger Emigrant" angesehen werden würde, ganz ohne Rechte sei. Das man ohne entsprechende Bürgschaften von Leuten mit Bankkonto gar nicht hereingelassen werde. Das Stück ist mit genauen Regieanweisungen versehen, aus denen auch Hinweise auf das Bühnenbild zu entnehmen sind. Es lebt von klassischen Verwandlungseffekten und ist insgesamt traditionell gebaut.

Nur an einer Stelle gibt es ein interessantes episches Element, eine Art parabelhaften Einschub. In der am Anfang stehenden LehrerInnen-Schüler-Szene, reagiert die durch einen Schülerschabernack attackierte Lehrerin mit dem Erzählen einer Geschichte, deren Lehre im Begreifen der Notwendigkeit des sich Wehrens des Einzelnen besteht. Es ist die Geschichte vom Ritter Knud, der sich seine Rüstung wegnehmen läßt und da er sich nicht wehrt, von den kriegerischen Nachbarn zu niedrigsten Diensten gezwungen wird. Die Geschichte dient der Lehrerin dazu, ihre verhängte Nachsitz-Strafmaßnahme zu legitimieren.

V. "Wie naiv es ist, auf Engel (zu) bauen..."

Von einer anderen Art in inhaltlicher wie formaler Sicht ist Steffins zweites Stück *Wenn er einen Engel hätte*, im Untertitel von ihr als "Stück für Kinder" bezeichnet. Seine Entstehungszeit ist ebenfalls durch Briefe an Walter Benjamin dokumentiert. Im Dezember 1934 schreibt sie an ihn von Moskau aus: "Besinnen Sie sich noch auf den kleinen Plan des *Schutzenengels*, von dem ich Ihnen mal erzählte? Ich habe jetzt im Klub inmitten sprechender, erzählender, klavierender Leute einen *Rohentwurf* fertig gemacht und bin sehr befriedigt davon, obwohl er ganz auf Agitprop abgestimmt ist, was nicht bleiben darf."⁵ Und erfreut reagiert sie auf Ermunterungen Brechts, hat sie doch vor ihm bei all ihrer großen Liebe eine bleibende Scheu, einen "großen Respekt," wie sie es einmal nennt. Am 8.1.1935 schreibt er ihr nach Moskau u.a.: "anbei etwas zu dem schutzenengelstück, das mir sehr gefällt. du mußt das fertig machen, es ist so leicht und angenehm geschrieben und sehr zum lachen. gut für kinder, aber nicht nur."⁶

Im Oktober 1935 gibt Steffin Brecht wieder von Moskau aus Nachricht über den Stand ihres Stücks:

ich bin äußerst unzufrieden mit dem letzten bild des *schutzenengels* (prozess) und habe eine umarbeitung vorgenommen: der knabe karl werner wird nun *nicht* gerettet (wie die anderen, die auf dem schiff waren, er war zu klein und unerfahren und wurde von einer welle runtergespült). die scene im hafen von odessa fällt weg (das ist wirklich einfaches agitprop) und stattdessen kommt im schlußbild karl werner, der ersoffene, in den himmel. ein prozeß um ihn herum findet statt (mit staatsanwalt, verteidiger, presse usw. unter den zeugen ist so nebenbei der kleine engel (der ja eine nette figur ist, wenn man ihm nicht die große dumme antikriegsrede der bisherigen fassung gibt...).⁷

Im Sommer 1936 schreibt er ihr aus New York, wohin sie ihn traurig alleine fahren lassen muß, nicht ohne ihm zu diesem Anlaß ein Sonett zu schreiben, als dessen Verfasser bis 1991 Brecht galt,⁸ zu ihrem Stück, was offenbar die oben beschriebene Bearbeitung erfahren hatte: "die letzte szene des engels ist für meinen geschmack ein wenig zu politisch im weltmaßstab. es erinnert an faust, zweiter teil, wenn es auch amüsanter ist."⁹ Im Frühjahr 1937 betrachtet sie beide Stücke als fertig und kündigt sie Benjamin zur Lektüre an, schickt ihm dann aber nur den *Schutzenengel*, weil das andere doch zu sehr Kinderstück sei. Zum *Schutzenengel* möchte sie Benjamins Meinung hören, diese ist nicht überliefert, nur von ei-

nigen netten Sätzen, für die sie ihm dankt, ist in einem anderen Brief die Rede.

Die lange Arbeit am dem Stück und die zitierten Briefpassagen machen auf das Problem aufmerksam, daß Steffin beim Finden des ihr eigenen Stils hatte und wie angestrengt sie daran arbeitete, ihre Kenntnisse von Brechts Prinzipien des epischen Theaters für sich fruchtbar zu machen. Das Stück mit 7 Bildern, einem Vor- und einem Nachspiel soll die wichtigste Forderung des epischen Theaters, unterhaltsam und lehrreich zugleich zu sein, erfüllen. Es geht aus von der Vorstellungswelt des 14jährigen Arbeiter-Jungen Karl Werner, der ohne Lehrstelle ist und dessen religiöse Mutter ihm einen Schutzengel und eine Lehrstelle "erbetet" und erhält. Das Leben von Karl Werner wird nun durchgespielt, in dem zwei Welten, die reale des Jungen und seines Daseins auf einem dem Untergang geweihten Schiff und die fiktive Welt des Himmels mit Gott, Petrus, Erzengeln, Schutzengeln und diversen personalisierten Erscheinungen wie Cholera, Orkan, Angst etc. gegenübergestellt und in Beziehung zueinander gebracht werden. Die Zustände im Himmel sind infolge der zunehmenden Gottlosigkeit desolat, die Tatsache, daß sich jemand aus den unteren Schichten an Gott gewandt hat, wird als Sensation und Möglichkeit zu neuer Einflußnahme begriffen. Das Schicksal von Karl Werner gerät zum ersten "Fall" der neu eingerichteten Abteilung für die unteren Schichten, AFDUS abgekürzt.

Im Stück wird bezug genommen auf den deutschen Faschismus, es beschweren sich die tausende arbeitslosen Schutzengel, weil ihre Schützlinge im KZ sind und ihrer Macht entzogen sind. Es wird erörtert, warum Hitler keinen Schutzengel braucht, er habe ja seine Leibgarde. Und mehrfach wird mit der Formel "Gemeinnutz geht vor Eigennutz" argumentiert. Die Szenen im Himmel und die Szene, in der der Reedereibesitzer Fischer seine betrügerischen Versicherungspraktiken mit seeuntüchtigen Schiffen ausplaudert — hier assoziiert der Leser die Welt des Brechtschen *Dreigroschenromans*, in der die großen Geschäfte mit den alten Frachtschiffen auf Kosten der Armen und der Soldaten gemacht werden — offenbaren das Talent Steffins zu satirischer, komischer Gestaltung, die auch sprachlich gelingt. Hierher gehört auch der Song vom Seetod, dem m.E. gelungensten von den drei eimontierten Liedern. Hier stimmt die Rhythmisik, die klare Aussage, die gefundenen poetische Umsetzung. Der Refrain prägt sich ein: "Die Armut ist meine Tante. Und der Profit ist ihr Mann."

Etwas holprig bleibt dagegen das der Autorin so liebe "Lied vom Schmalhans," die Absicht, an die umgangssprachliche/sprichwörtliche Redewendung anzuknüpfen, (Schmalhans als Küchenmei-

Focus: Margarete Steffin

ster steht für wenig und ärmliches Essen) kann nicht überzeugend poetisch realisiert werden. Ein nur fragmentarisch überliefertes Gedicht von Brecht aus dieser Zeit mit dem Titel "Schmalhans" weist auf seine aktive Beteiligung an ihrer Arbeit hin. Auch sein Versuch der lyrischen Gestaltung dieses Vorgangs bleibt unstimig.¹⁰

Das von Steffin selbst benannte Agitprophafte, hier die ausgestellte Lehre im Song, beeinträchtigt auch die Schlußszenen, die vor allem in der Enthüllung, daß es gar keinen Gott im Himmel gibt, sehr komisch geraten. Die Sowjetunion kommt ins Schlußbild als ein Land, in dem Erz- und Schutzengel schon seit 20 Jahren keine Rolle mehr gespielt haben, weil die Menschen hier beschlossen haben, "sich selber zu helfen." Die Mischung von agitprophafthen Elementen und parabelhaften Zügen stellt für jede Inszenierung eine Herausforderung dar. So war auch die bisher einzige Aufführung des Stücks 1978 im Berliner Theater der Freundschaft (Regie Wolfgang Engel, Dramaturgie Hartmut Reiber) alles andere als ein Erfolg, wobei die Frage offen bleiben muß, ob ein freierer Umgang mit dem Stück nicht eine wirkungsvollere Aufführung zustande bringen könnte. Es ist zu bedauern, daß Brecht, obwohl er bereits im Dezember 1948 bei seinen Spielplanüberlegungen "steffins hoffentlich nicht verloren gegangene kinderstücke" für die "entwicklung epischen spiels durch ein sofort vorstellendes kindertheater"¹¹ vorsieht, darauf nicht wieder zurück kommt. So bleiben die Stücke, nachdem sie 1949 von Moskau, wo sie nach dem Tod von Steffin im Sowjetischen Schriftstellerverband aufbewahrt worden waren, bei Brecht anlangten, ungespielt. Die Theatersituation in den 50er Jahren war auch solchen Experimenten epischen Spiels aller andere als gewogen. Im Kinder- und Jugend-Theater herrschte eher ein in der Stanislawski-Nachfolge stehender Stil vor.

Margarete Steffin hatte kein großes Glück mit ihrem Stück, ihr gelingt nur eine sehr fragmentarische Veröffentlichung in der Exil-Presse. Im Dezemberheft der in Moskau erscheinenden Exilzeit-schrift *Das Wort* 1936, an der Brecht zwar Mitherausgeber war, jedoch nur begrenzten Einfluß hatte, erscheint das "Lied des Schiffs-jungen" isoliert und ohne jeden Hinweis auf das Stück und seine Verfasserin. An Benjamin heißt es dazu im Februar 1937, daß ihr kleines Gedicht vom Schmalhans nun von allen in Grund und Boden gerissen werde. Im Juli 1937 veröffentlichte die von Becher herausgegebene *Internationale Literatur* das zweite Bild "Herr Fischer, wie tief ist das Wasser?" An Walter Benjamin kommentiert sie ärgerlich, dies sei geschehen

leider ohne (die) versprochene inhaltsangabe des ganzen und ohne bemerkung, daß es aus einem kinderstück ist. es scheint mir so eher unbrauchbar, außerdem höre ich jetzt immerfort von den lieben freunden, die es vor drei Monaten noch sehr gut fanden, daß es ganz verfehlt sei, wir könnten nicht wie hitler jetzt in antireligiösität machen, wir hätten wichtigeres zu tun. na schön. es tut mir trotzdem leid, ich mag die arbeit ja und traue mich eigentlich nur schwer an etwas neues. ich bin sozusagen enttäuscht. aber, wie mir eisler (der die lieder erst gern vertonte, aus freien stücken, und der jetzt fragt, wer mir den floh ins ohr gesetzt habe, sowas zu schreiben) sagt: der weg ist halt dornig!¹²

Eine vage Hoffnung entsteht Ende 1937 durch die Vermittlung Lou Eislers in Prag, aber die Annahme des *Schutzenengel*-Stücks an einem Prager Kindertheater kommt nicht zustande.

Die Erfahrung der jungen unbekannten Exil-Autorin war betrüblich und entmutigend, aber typisch für die Situation im Exil, in der auch ein bekannter Mann wie Brecht Schwierigkeiten beim Aufführen seiner Stücke hatte. Auch in der Exilliteratur führte die Kinderliteratur ein stiefmütterliches Dasein. Davon wußte selbst eine anerkannte Autorin wie Alex Wedding im Wort ein Lied zu singen, eine der wenigen Ausnahmen, bei der überhaupt über das Genre mit seinen Besonderheiten öffentlich nachgedacht wurde.¹³

Steffins Stück machte auch ein Hemmnis offenbar, das in der im Exil gründlich veränderten Produktions- und Rezeptionsproblematik lag. Es bestand die Notwendigkeit im Exil, ohne den bisher vorhandenen Adressaten des lehrstückhaften, agitatorischen Theaters, einen Umbau in Methode und Technik vorzunehmen. An der Brechtschen Bilanzierung der bisherigen theatertheoretischen und -praktischen Ergebnisse und Erfahrungen war Steffin beteiligt. Ein von ihr — leider nur fragmentarisch — überliefelter Vortrags-Text über Brechts Dramatik, in Dänemark verfaßt, zeigt ihre Reflexionen, die sich durchaus auf der Höhe des zeitgleichen Brecht-Textes über "Vergnügungs- oder Lehrtheater" von 1936 halten. Sie geht darin von dem Zusammenhang des Lernens und Lehrens aus und dem Spaß und Genuß, den beides bringen kann. Sie begründet, warum in der bürgerlichen Gesellschaft das Lernen für Erwachsene etwas Anrüchiges haben kann; der Lernende ist der Unfertige, der seine Unsicherheit zugibt und damit weniger Chancen hat.

das lernen ist ein einkauf von materiell verwertbaren kenntnissen. dieser einkauf hat stattzufinden, bevor das individuum in den produktionsprozeß eintritt. die sphäre des lernens ist also

die unreife. wenn ich zugebe, daß ich etwas, was zu meinem fach gehört, noch nicht kann, also wenn ich mich beim lernen beobachten lasse, so habe ich gleichzeitig eingestanden, daß ich konkurrenzunfähig bin und keinen kredit beanspruchen darf. die erinnerungen an die schrecklichen qualen, unter denen die bürgerliche jugend ihr "wissen" eingetrichert bekommt, hält den, der zu seiner "unterhaltung" ins theater geht, davon ab, sich wieder behandeln zu lassen wie einer, der auf der schulbank sitzt. die haltung des lernenden ist diffamiert.¹⁴

Sie spricht von einem Lehren, das ein Lernen ist. Sie setzt sich mit dem Haupteinwand gegen das epische Theater, von ihr auch NAD (Nichtaristotelische Dramatik) genannt, auseinander. Er bestehe in der rein bürgerlichen Trennung der Begriffe "Unterhaltsam und Lehrreich," in der Trennung der Funktionen des Theaters "Unterhaltung und Belehrung." Das epische Theater sei, so finden wir es dann bei Brecht weiter ausgeführt, darauf aus, beide Funktionen zu verschmelzen und bediene sich dabei verschiedener künstlerischer Formen.¹⁵

VI. "Wer gebraucht wird, ist nicht frei..."

Das Schutzenstück vermittelt einen Eindruck davon, was M. Steffin unter anderen, besseren Lebensbedingungen und zeitlichen Umständen für eine Autorin hätte werden können. Ihr kleines fragmentarisches Werk, den Widrigkeiten des Exils und ihrem schwachen Körper abgetrotzt, bleibt dem Schatten des Meisters verpflichtet. Wie hätte das auch anders sein können bei dieser intensiven Beziehung!

Uns bleibt, ihre Entscheidung für die "große sache," in diesem Falle Brechts Leben und Werk zu befördern, von dessen Bedeutung sie überzeugt war, als ihre Lebensentscheidung — bedauernd oder auch nicht — zu akzeptieren.

Brechts schöne Liebesgedichte für sie, von ihr als "wertvollster besitz" sorgsam gehütet, seine problematischen Stilisierungen ihrer Person als "Soldat der Revolution," sein Bemühen um die rettenden Reisevisa und sein tiefer Schmerz über ihren Tod in Moskau zeigen, wie diese Beziehung sein Innerstes traf. Wie Hanns Eisler bezeugte, habe Brecht noch in Amerika gezittert "über den Tod der Grete." Auch im *Arbeitsjournal* gibt es wiederholt plastische Erinnerungen an sie. Dabei auch bekenntnishaftre Passagen, in denen das eigene, sie belastende Verhalten schulhaft aufscheint. Ein Jahr nach ihrem Tod heißt es:

ich habe nichts getan und werde nichts tun, den verlust gretes zu "verwinden". sich mit dem geschehenen aussöhnen — wozu sollte das gut sein? da sind viele enden an diesem strick, an die noch angeknüpft werden muß. hitler hat sie umgebracht und der hunger. hitler lebt noch, und der hunger beherrscht die welt. bei meinem versuch, sie zu retten, bin ich geschlagen worden, und es ihr leicht zu machen, habe ich nicht vermocht. die gelungenen werke soll man vergessen, aber nicht die mißlungenen.¹⁶

Ausdruck seines echten Verständnisses ihrer Persönlichkeit ist die Widmung der Ballade "Kinderkreuzzug 1939," einem seiner letzten Gedichte vom April 1941, das sie noch gekannt haben muß: "gewidmet dem Andenken an MARGARETE STEFFIN, gestorben an der erschöpfung auf der flucht vor hitler." In dieser Chronik von den Kindern, die im Krieg, in Kälte und Hunger auf der Suche nach einem "Land in Frieden" sind, den Schwachen und Kleinen, die sich gegenseitig in ihrer Gemeinschaft stützen, und dem Hund, der vergeblich als Retter ausgeschickt wird, ist gleichnishaft viel von dem enthalten, was Steffins Leben und Wirken ausmachte.¹⁷ Die tiefe Sehnsucht nach sozial gerechten Verhältnissen, die ein Menschlichsein in Wärme und Geborgenheit ermöglichen, die Hoffnung auf ein friedliches Leben für alle, auch und vor allem für die Schwachen und Kleinen.

ANMERKUNGEN

¹ Brief Bertolt Brechts an Margarete Steffin vom 19.8.1933. BBA Z 23/136. Vgl. zur komplizierten Quellsituation dieser Briefe: Marika-A. Ziprian, "Puzzle: Werkstattbericht über den Briefwechsel Bertolt Brecht/Margarete Steffin," *Mitteilungen der Akademie der Künste zu Berlin* 5 (1990).

² Vgl. hierzu Hartmut Reiber, "Margarete Steffin: Entdeckung einer Autorin. 4 Treppen: Proletarierparterre," *Sonntag* 4 (1978) sowie die Tonbandaufzeichnungen mit Herbert Dymke und Richard Müller, Freunden von Steffin aus dieser Zeit, im Helene-Weigel-Archiv der Akademie der Künste zu Berlin (vom August 1980).

³ Brief Margarete Steffins an Knud Rasmussen. Zitiert nach M. Töteberg, "Da blieb nicht viel Fett auf der Schnitte: Ein Hinweis auf Margarete Steffin, Brecht-Mitarbeiterin und Kindertheater-Autorin," *Grimm & Grips: Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater* (1989/1990): S. 50.

Focus: Margarete Steffin

⁴ Nachlaß Walter Benjamin in der Akademie der Künste zu Berlin, Signatur 339/72, Blatt 86.

⁵ Brief Margarete Steffins an Walter Benjamin. In: Nachlaß W. Benjamin, a.a.O., Blatt 36.

⁶ Bertolt Brecht an Margarete Steffin (8.1.1935). Original-Quelle: Zentrales Staatliches Archiv für Literatur und Kunst (ZGALI), Moskau, Fond 631, op. 14, ed. chr. 408.

⁷ Margarete Steffin an Bertolt Brecht (28.10.1935), ZGALI, ed. chr. 388.

⁸ Es handelt sich um das Sonett mit der Anfangszeile: "Geliebter, hast Du es denn nicht gelesen?..." Herta Ramthun war es, die in den Anfangszeilen dieses Sonetts das zwischen Brecht und Steffin vereinbarte "unauffällige Wort" (gruß gott) entdeckte, aber noch nicht auf die Autorschaft von Steffin kam. Vgl. Herta Ramthun, "Die Entdeckung des 'unauffälligen Worts,'" Notate 4 (1986).

⁹ Bertolt Brecht an Margarete Steffin (o.D.), ZGALI, ed. chr. 408.

¹⁰ Bertolt Brecht, "Schmalhans," in Brecht, *Gedichte* 4 (Berlin und Weimar; Frankfurt/M. 1993) GBA 14: 385.

¹¹ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* 1938-1955 (Berlin und Weimar 1977) 465.

¹² Margarete Steffin an Walter Benjamin. In: Nachlaß W. Benjamin, a.a.O., Blatt 75.

¹³ Vgl. Alex Wedding, "Kinderliteratur," *Das Wort* 4/5 (1937): 50ff.

¹⁴ Margarete Steffin, "Liebe freunde,... BBA 347/31-32.

¹⁵ Vgl. Bertolt Brecht, "Vergnügenstheater oder Lehrtheater?" (1936), in Brecht, *Schriften zum Theater* 3 (Berlin und Weimar 1964) 55ff.

¹⁶ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 283.

¹⁷ Vgl. hierzu Silvia Schlenstedt, "Kinderkreuzzug 1939," *Weimarer Beiträge*, Brecht-Sonderheft (1968): 12-38.

Image not
available

due to copyright
restrictions

Margarete Steffin, Crimea (August 1932)
Archiv Inge Gellert

Margarete Steffins Kinderstücke: Anti-Illusionismus — aber anders

Das Werk von Margarete Steffin, die jahrzehntelang nur als Mitarbeiterin Brechts bekannt war, wird jetzt paradoxalement eben aufgrund der Verbindung zu Brecht wieder- bzw. neuentdeckt. Der vorliegende Beitrag situiert Steffin zunächst in Hinblick auf pädagogische Strömungen und die Kinderliteratur ihrer Zeit. Steffins "Stück für Kinder" *Wenn er einen Engel hätte* hat Agitpropcharakter, weist aber auch interessante Parallelen zu Werken Brechts auf, die zeigen, daß Brecht und Steffin einander wechselseitig beeinflußten. Steffins zweites Kinderstück *Die Geisteranna* ist besonders interessant, weil Steffin hier eine originelle und eigenständige Kombination von Realismus und psychologischer Glaubwürdigkeit einerseits und Illusionsbrechung andererseits entwickelt. Steffins Anti-Illusionismus zeigt sich vor allem in zahlreichen "Spiel-im-Spiel"-Einlagen und gezielten Durchbrechungen der sprachlichen Plausibilität. Beide Strategien betonen die Nicht-Identität von Schauspieler und Figur.

Le théâtre pour enfants de Margarete Steffin: Un anti-illusionisme avec ses différences

L'oeuvre de Margarete Steffin, mieux connue comme la collaboratrice de Brecht, est (re)découverte paradoxalement aujourd'hui précisément à cause de cette relation avec Brecht. Cet article situe Steffin dans le contexte des tendances pédagogiques et de la littérature pour enfant de l'époque. Sa "pièce pour enfants" *Wenn er einen Engel hätte* a des caractéristiques d'agitprop mais révèlent aussi des parallèles intéressants avec l'oeuvre de Brecht, démontrant que Brecht et Steffin se sont influencés mutuellement. La deuxième pièce pour enfants *Die Geisteranna* est particulièrement intéressante parce que l'auteur y développe une combinaison originale et indépendante de réalisme et de crédibilité psychologique tout en dérangeant l'illusion de réalité. L'anti-illusionisme de Steffin apparaît encore plus clairement dans les nombreuses scènes de "théâtre dans le théâtre" et dans les interruptions intentionnelles de plausibilité linguistique. Les deux stratégies soulignent la non-identité entre acteur et personnage.

El teatro para niños de Margarete Steffin: Anti-illusionismo con diferencias

La obra de Margarete Steffin, más conocida como colaboradora de Brecht, está siendo (re)descubierta hoy en día, paradojalmente, debido a su relación con Brecht. Este artículo sitúa a Steffin dentro del contexto de las tendencias pedagógicas y la literatura infantil de su época. Su "pieza para niños" *Wenn er einen Engel hätte* tiene características de agitación y propaganda, aunque también muestra interesantes paralelos con la obra de Brecht, demostrando que Brecht y Steffin se influyeron mutuamente. La segunda obra infantil de Steffin, *Die Geisteranna* es especialmente interesante porque en ella desarrolla una combinación original e independiente de realismo y de credibilidad psicológica, rompiendo al mismo tiempo la ilusión de realidad. El anti-illusionismo de Steffin aparece más claramente en la múltiples escenas de "teatro dentro del teatro" y en la rupturas intencionales de la plausibilidad lingüística. Estas dos estrategias sirven para dar énfasis a la no-identidad entre el actor y el personaje.

Margarete Steffin's Children's Plays: Anti-illusionism with a Difference

Sabine Gross

Margarete Steffin's name has survived mainly as that of one of the collaborator-lovers with whom Bertolt Brecht liked to surround himself. She immersed herself in her personal relationship as far as circumstances, and Brecht himself, permitted; she also immersed herself in the work she did for him. From 1933 until her death in 1941 she was his chief collaborator.¹ Much of what we know about her role as Brecht's contributor is sketchy and one-sided, in spite of the fact that the new Brecht edition documents her work to a greater degree. For example, in passages quoted in the new edition she refers to her background work for the *Dreigroschenroman* (the proceeds of which enabled Brecht to buy a house in Skovbstrand) and for *Julius Cäsar*. Furthermore, her correspondence with Walter Benjamin still awaits publication; it seems that a number of her letters to Benjamin provide a running commentary on her work for Brecht and on materials she tried to procure for him.

Ruth Berlau, another of Brecht's collaborator-lovers, describes how invaluable Steffin was to Brecht as a meticulous copyist (Berlau 110). But Steffin's copying — whether she placed her typescripts on his desk or sent them to him by letter — went beyond the manual work of reproducing Brecht's manuscripts; it also constituted a means of critical dialogue. Brecht encouraged this creative collaboration, as his injunction apropos the *Dreigroschenroman* in a letter to Steffin shows: "Your criticism is good, but too short and not detailed enough. You have to answer all my questions. And: Do not copy anything you don't like!" (Brecht 1988-, 16: 398).

In his conversations with Hans Bunge, Hanns Eisler affirms Steffin's influence on Brecht:

Grete Steffin — what a great guy [sic]! Working-class girl from Berlin.... She was Brecht's most valuable collaborator. I have to say that *Fear and Misery of the Third Reich* — these working-class environments — could not have been written without Steffin. Through her collaboration Steffin practically conveyed to Brecht insights into the workers' lives, their lives at home. Brecht urgently needed that. (Eisler 113)

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

Berlau seconds:

As strange as it may sound, what Brecht valued most about her was that she was a Communist and really came from the proletariat. That was more important for him than one would think She was a merciless critic for Brecht. She wanted the workers to understand Brecht's work. If she considered formulations "convoluted," she demanded that Brecht rework them. In this respect, particularly, she was irreplaceable. (Berlau 107-8)

Were it not for her close association with Brecht's oeuvre, Steffin's own writings might well have continued to be forgotten. As far as we know, only two of her texts were published during her lifetime, both taken from *Wenn er einen Engel hätte* without any mention of this context (Steffin 1991: 304-5). Now that her entire work is available, questions about Steffin's and Brecht's working relationship will need to be reformulated. What used to look like a unidirectional influence within a one-sided relationship — Steffin's contribution to Brecht's writings — turns out to have been to some extent a mutual and ongoing project, with Brecht contributing to Steffin's work as well. For instance, material assembled for Brecht also surfaces in her work, as the title story of *Konfutse versteht nichts von Frauen* bears out.²

The question of stylistic parallels and influences is particularly challenging. Tracing Brechtian elements in Steffin's work can too easily be construed as the great poet exerting his influence over the lesser student, and this model is particularly questionable since Brecht wrote all of his texts with extensive input and collaboration from others. This article will adopt Seidel's (185, note) definition of Brecht's oeuvre as "the result of a working collective, the composition of which changed over the decades, but which had as its constant and dominating factor the one unmistakable Bertolt Brecht." Seidel's view is somewhat defensive, intended to justify the continuing inclusion of those works written by Brecht's co-workers with some contribution by Brecht into editions of Brecht's work. While Steffin wrote individual works largely or exclusively on her own, she also was for almost a decade, as Brecht's collaborator, a contributing member of the Brecht collective, and its influence can in turn be traced in her work. To both avoid the danger outlined here and highlight the problem it poses, I will distinguish between Brecht the individual and BRECHT the collective author.

Undoubtedly Steffin was influenced by BRECHT's theory and practice of epic theater and of the *Lehrstücke* which were developed around 1930. But Brecht was not primarily interested in

children's theater. Even in the context of his *Lehrstücke* and the accompanying theoretical statements, children are not prominent (see Steinweg 1976). Nonetheless, he intended *Die Horatier und die Kuriatier* to be performed in leftist schools internationally, as he mentioned in a letter to Hanns Eisler (Brecht 1981: 262-3, also quoted in Brecht 1989-, 4: 504). He also wrote several "school operas" meant to be performed by children, and one of them, *Der Jasager*, became one of his most successful and widely performed *Lehrstücke* during the 1930s. Indeed, the subtitle of *Der Flug der Lindberghs* (1929/30) was "a radio learning play for boys and girls."³ Yet Steffin's work would be unduly narrowed if we focused only on its link to BRECHT. Her children's plays, in particular, reflect her own proletarian background and her active involvement in the *Arbeiterkulturbewegung* (worker's cultural movement) and in communist theater, including agitprop theater. Furthermore, a constant exchange of ideas occurred within a network of personal and working relationships that reflected Steffin's (and Brecht's) interest in children and pedagogy. Both Steffin and Brecht knew Asja Lacis, a Latvian Bolshevik who had worked with children and theater. In fact, it was Lacis who introduced Brecht to Walter Benjamin in 1924. Benjamin in turn became a close friend of Steffin's after they met in Paris in the summer of 1933. She corresponded with him regularly and wrote to him about her children's plays. Benjamin knew Lacis well (he visited her in Moscow and lived with her in Berlin for a few months) and had come to share her interest in proletarian pedagogy and children's theater. His "Programm eines proletarischen Kindertheaters" (Program for a proletarian children's theater, 1928) is a testimony to Lacis's influence. Finally, Karin Michaelis, who put up the Brecht family when they first came to Denmark and who helped Brecht find the Skovbostrand house, was a widely known author of children's books. Her two series of books for girls, *Gunhild* and *Bibi*, combined realism with social criticism and were popular in Germany in the late twenties and early thirties. BRECHT published *Karins Erzählungen* based on stories Michaelis told that Steffin wrote down.

The interaction within these personal relationships in turn must be situated within the broader contemporary context of children's literature, pedagogical movements, and the left-wing emphasis on the intersection of class consciousness, pedagogy, and theater in the Weimar Republic. Among these pedagogical tendencies two major strands can be distinguished. The pedagogical reform movement (*Reformpädagogik*) began shortly after 1900 and advocated approaches to education tailored to the needs of children and suitable to the specificity of childhood as a developmental stage. The move-

ment placed particular emphasis on initiating children into culture and the arts (e.g., the *Jugendschriftenbewegung* and *Kunsterziehungsbewegung*). Characteristic of its middle-class orientation, *Reformpädagogik* stressed the development of the child's powers of imagination and was based on a belief that social ills could be remedied through education and access to culture.⁴ By the 1920s, it had left its mark on school curricula and teacher education.

Erich Kästner's children's novel *Emil und die Detektive* (1929) exemplifies both the virtues and what were perceived as the shortcomings of *Reformpädagogik*. He is cited here as an example because Steffin's child characters in *Geisteranna* bear considerable similarity to his, in spite of her communist orientation. Kästner's fictional children are psychologically convincing — they must deal with personal and economic hardships, e.g. Emil grows up fatherless, as many children did following World War I, and must help his mother — and they are shown in interaction with other children. At the same time, these lifelike heroes are larger than life, serving as examples and embodying universal values. Therefore his characters not only prove to be street-smart but they are also often superior to adults and usually display traits like honesty, courage, loyalty, trustworthiness, and responsibility. Kästner was a moralist at heart, and he is interested in character, not class differences or social change. Some popular children's books of the time shared Kästner's social and psychological realism while integrating it into a socialist perspective, such as Wilhelm Matthiessen's *Das rote U* (1932), in which a group of children tries to find a job for an unemployed worker.

While *Reformpädagogik* emphasizes that the child's world and experiences are different and should be depicted truthfully in children's literature, it came under criticism from the Socialist and Communist pedagogical movements which developed in the Weimar Republic from 1919. *Reformpädagogik* was charged with reflecting a bourgeois idealism which denied socioeconomic realities and, moreover, with hiding its class perspective and projecting a classless, universal system of values; in short, it was accused of turning a humanist stance into escapism. Benjamin's "Programm" (1928) clearly criticizes the middle-class, idealistic underpinnings of the "suitability for children" advocated by *Reformpädagogik*:

Thus the proletariat has no need for the thousand little words with which the bourgeoisie disguises the class interests of its pedagogy. It can dispense with "natural," "understanding," and "empathetic" practices, with "fondness of children" in educators. (1928: 768)

Benjamin's "Programm," however, reflects his indebtedness to *Reformpädagogik* when he cautions against the dogmatic imposition of doctrine on children:

But the party program is not an instrument of class-conscious education of children, since ideology, as important as it may be, reaches children only as empty slogan. (1928: 763)

Even Benjamin's endorsement of a proletarian pedagogy of theater can be read as a cautionary statement. He emphasizes that the class struggle should not dominate the experience of the child while he defines as the decisive strength of the proletarian program its promise of the "fulfilment of childhood":

Proletarian pedagogy demonstrates its superiority by guaranteeing to children the fulfilment of their childhood. The domain in which this takes place need not be insulated from the space of class struggle. The content and symbols of the latter can — perhaps must — find their place in it in the form of play. But they cannot formally seize power over the child. They will not lay claim to that. (1928: 768)

Benjamin's implied warning seems all the more appropriate when we read that in 1921 the task of communist children's groups was defined as follows in the first issue of *Das proletarische Kind*:

The assembly of proletarian children under communist leadership, the awakening of class consciousness in the proletarian child, his education towards proletarian solidarity and to the battle against the exploiters. The total activity of the childrens' groups must culminate in the integration of the proletarian child into the total front of the fighting proletariat. (Quoted in Schedler 210)

The main pedagogical countermovement to *Reformpädagogik* grew out of the Communist interest in educating children and young people from a proletarian class perspective after the First World War. Specifically, the children's groups organized by the Communist Party (KPD) developed "a political and realistic children's theater with Agitprop character," (Behr 19) and in 1927 the Communists succeeded the Social Democrats in leading the *German Workers' Theater Association* (Schedler 219). Political work was undertaken systematically with children in a number of organizations, and communist literature for children and young people

Focus: Margarete Steffin

aimed at “expressing the superiority and confidence for victory of the working class.” (Kunze and Wegehaupt 31) Communist publishing houses featured works like Hermynia Zur Mühlen’s socialist fairy tales, such as *Was Peterchens Freunde erzählen* (Berlin: Malik, 1922), from which the following quote is taken:

[The Bottle explains to Peter:] “There are good, intelligent people in the world who fight against the system and demand that everybody should work and that all work should be paid well enough so that people can live on it. These good, intelligent people are called Socialists. Remember that word.”

“I won’t forget it”, the young boy promised.

(Quoted in Kunze and Wegehaupt 212)

As this quote illustrates, most of these works bordered on — if they did not exemplify — indoctrination under a rather threadbare cover of depicting the world of children (for a selection, see Kunze and Wegehaupt). From 1930, the children’s theater organized by the Communist party was completely taken over by the kind of indoctrination that Benjamin and his friend Asja Lacis had warned against, as the following example from 1932 illustrates:

PIONEER: There you see how we workers’ children are treated. They drive us away everywhere. We don’t have playgrounds, is that right? Is that what you want? No! Then you must all fight together with us, so that things here will become like the Soviet Union, where the workers’ children have large playgrounds and good schools. Isn’t that what you all want? Then you must tell your parents as soon as you get home: Vote for the Communists, list No. 3! (Quoted in Schedler 252)

Where Kästner’s novels emphasize friendship and solidarity as human values and Benjamin points out the limits of class doctrine, these texts propagate workers’ solidarity to promote the class struggle.

Within this broader context Steffin fell through the cracks as an exiled writer of children’s plays. Since her work remained at the time largely unpublished, even standard works on children’s literature and theater omit her name. She does not merit an entry in Doderer’s (1975-1982) encyclopedia, Altner (1991) omits her, and although Kaminski refers to her in a single sentence (287), he devotes more space to Brecht’s poems for children. The body of work Steffin left, moreover, varies considerably in degree of “finish” and in quality. While a number of texts were intended for publication,

many were in the pre-publication stage or remained sketches or drafts at her death. Much like BRECHT, if on a considerably smaller scale, Steffin's writings span different genres. She produced prose sketches and stories (both fictional and autobiographical — in fact, at times it is difficult to decide which categories her texts belong in, since in dealing with her own life and experiences she frequently chose a semi-autobiographical, somewhat fictionalized mode of narrative), stories for children, poems (including sonnets, which she and Brecht exchanged as part of a continuing assertion of their love relationship⁵), and two plays.

Proportionally, writing for children makes up much more of Steffin's oeuvre than of BRECHT's: she wrote both of her plays and a number of stories for children. Even though Brecht's interest in texts for children and in working with children predated his acquaintance with Steffin and continued after her death — in 1948 he expressed his wish to use her children's plays for a yet-to-be-established children's theater — a large percentage of BRECHT's texts for children, especially poems, were written in the thirties, during the time of collaboration with Steffin, who probably supported this interest. Steffin also was closer to both Lacis and Benjamin than Brecht was and may have served as a conduit for their ideas to BRECHT.⁶ Besides a shared political and pedagogical interest in literary texts for children, there were biographical reasons as well: during this time Brecht would have written many of these texts for his own children, or at least with them in mind (Stefan was born in 1925, Barbara in 1930), and Steffin was likewise in close contact with the Brecht children, whom she seems to have liked. Some of her stories were written for Brecht's children, especially for his daughter Barbara, whom she tutored in English. Steffin liked children, and according to Barck (356) it was one of the great sadnesses of her life that her precarious health and her situation did not allow her to have children of her own.

Steffin's two plays are very different in style. *Geisteranna*, subtitled *Ein Kinderstück* ("a children's play"), is in fact not only for an audience of children but also mostly for child actors, whereas *Wenn er einen Engel hätte* (Steffin 1991: 207-301) is categorized as *Ein Stück für Kinder* ("a play for children").⁷ *Engel* juxtaposes the world of Karl Werner, the 14-year-old son of a working-class family, with a heaven populated by angels, St. Peter, and allegorical figures like Tornado, Fear, Seasickness, Death-at-Sea, and Cholera. References are made to the situation in Germany in the early thirties: the play mirrors the labor conflicts going on at the time and comments on the rise of the Nazis. Cholera acknowledges Hitler as a great and worthy colleague (276), and guardian angels complain about being

overworked because the German pacifists are in concentration camps. The moral stature of the angels is not improved when, in the same breath, they complain about the quality of beer in Walhalla (224). Most guardian angels, though, are out of work, since they have been replaced by "physicians, philosophers, and psychoanalysts" as well as police, detectives, and bodyguards (225). The lower classes, who cannot afford these substitutes, have lost confidence in God. In short, heaven is in a sorry state morally and physically, and St. Peter even contemplates a lockout (218). Trombones are rusty, and a little angel keeps breaking the obsolete equipment he plays with, including the thunder machine and the typhoon disk. Trying to regain lost ground, heaven is rather unscrupulous in its methods and indiscriminate in its propagation of religion; in fact, it would be happy to protect even Hitler, if only he needed protection (225). As it is, St. Peter is reduced to secretly revealing the German patent for poison gas to Italian angels and exhorting them to pass it on as an instance of God's mercy. An attempt to intimidate a grain broker into contributing more money to the construction of a church fails miserably; what eventually scares him to death are not tempest and fire but falling grain prices.

The heavenly powers are intrigued by the fact that a worker has asked them for help; Karl Werner is assigned a guardian angel and becomes the test case around which a "Department for the Lower Classes" or AFDUS is established. Heaven, however, is not only characterized by ineffectual bureaucracy, absenteeism, and a general state of disarray; it is also powerless in the face of social reality and human greed. As a result Karl Werner dies after having miraculously gotten a job as a sailor boy on a ship which is no longer seaworthy.

Steffin herself pointed out that the play was initially written in the tone of agitprop, and enough remains to make it heavy-handed at times. That is true for the angels' conversations about the situation in Germany as well as for references to the Soviet Union, such as St. Peter's reaction to the Russian guardian angel Gregor's confession that angels had been thrown out of Russia twenty years earlier and had spent their time since writing impressive reports:

Ein Teil macht sich einfach selbständig, auf einem Sechstel der Erde, das geht mir überhaupt noch nicht in den Kopf, wollen sich nicht mehr helfen lassen.... (296)

[A part simply becomes independent, on one-sixth of the earth, I can't comprehend it, they no longer want our help.]

The play ends with a promotion of the Soviet achievement:

DIE ENGEL Aber wer hilft denn da den Menschen, wenn wir nicht da sind?

GREGOR Ja, habt ihr denn nicht gehört, daß die Menschen, zumindest in Rußland, beschlossen haben, sich selber zu helfen?

Allgemeines Staunen

DIE ENGEL Was?

DER KLEINE ENGEL *klatscht wie verrückt in die Hände*

Bravo! (299)

[ANGELS But who is going to help people without us?

GREGOR You mean you haven't heard that the people, at least in Russia, have decided to help themselves?

General astonishment

ANGELS What?

LITTLE ANGEL *claps his hands like crazy Bravo!*]

On the ship, Karl engages in the following exchange:

HANS Ich bin überhaupt links.

KARL Links soll man nicht sein. Die glauben an überhaupt nichts.

GEORG So ist es!

HANS Dir haben sie wohl! Hier muß man ja überhaupt erst aufklären, was links ist. (244)

[HANS Anyway, I'm a leftist.

KARL You can't be a leftist. They don't believe in anything.

GEORG That's right!

HANS You must be...! We've got to start at the beginning about what being left means.]

This exchange is followed by the "Song of the Bare Cupboards," which interrupts the ongoing action. Steffin inserts two more songs — one sung by Death-at-Sea about his association with his relatives Poverty and Profit, and one by the Heavenly Choir — as well as a rhymed *Nachspiel* spoken by Karl's angel. While the epic intention is clear, the language is occasionally clumsy (this is also true for the rhymed couplets that form the versified beginning of the play), and the *Nachspiel* especially spells out the moral for the audience in an overly didactic and repetitious way. The last lines are:

Diese Engel also...im Vertrauen
Außer im Theater gibt's gar keine.
Wenn die Karls das alle wüßten, wär es besser.
Denn dann würden sie sich auf sich selber stellen
Und so siegen über die Gewässer
Ruhig fahrend durch die höchsten Wellen. (301)

[Well, these angels...let me tell you
They do not exist except on stage.
It would be better if all those Karls knew that,
because then they would rely only on themselves
and thus conquer the waters,
riding calmly through the highest waves.]

In typical agitprop fashion Steffin often does not leave her audience much room for drawing their own conclusions. She might have felt that this didactic tone was appropriate for the comprehension of children. But the play as a whole is not consistent in this respect; frequently both the language and plot elements are beyond the grasp of a children's audience. On the other hand, the children's game of "doing the groceries" (213-215) is credible and manages to include the social reality of working-class children, for instance in the fact that the "grocer" refuses to extend credit.

Engel provides interesting material for a comparison with BRECHT. The "antireligious stance" to which Steffin's friends objected is very pronounced in the play. God and his angels are not merely useless, they are in fact complicitous with the prevailing sociopolitical conditions. The angels are pathetic, self-serving creatures and God (it turns out eventually in a *Wizard of Oz*-like twist) no longer exists and has, in fact, never existed. The escapist powerlessness of God and his angels as a thematic motif are strongly reminiscent of *Der gute Mensch von Sezuan*, which BRECHT would write a few years later. There can be little doubt that Steffin's ideas were incorporated by BRECHT. The Sezuan parable is more convincing aesthetically, not the least by leaving it to the spectator to devise a possible solution. Steffin's play is uneven, and its somewhat uneasy combination of allegory and agitprop, including her pitch for the Soviet Union, weakens the aesthetic impact. The allegorical figures which threaten the ships call to mind BRECHT's similar personifications of "Fog," "Snowstorm," and "Sleep," which try to impede the Lindberghs' progress in his radio *Lehrstück* for children (Brecht 1988-, 3: 7-24). *Der Flug der Lindberghs* is a statement in support of technical progress and, more importantly, for the collective which makes progress meaningful and possible. It is as collective and part

of a larger collective that the Lindberghs successfully complete their flight. In Steffin, similarly, the elements try in vain to sabotage the strong, new ships. But she simultaneously attacks the capitalists for running minimally safe ships for maximum profit. Since the invincible new ships were after all built for the same capitalists, Steffin weakens her overall argument and accepts a contradiction in order to highlight the powerlessness of heaven and its allied forces of nature.

Steffin's play, however, has its strengths, particularly when she employs more subtlety to point out the twisted morality of capitalist thinking which makes decent behaviour impossible. In addition to showing the socioeconomic determination of actions and events, her irony deflates phony ethical standards and exposes idealistic phrases by positioning them within the logic of capitalism in a way that closely parallels BRECHT's devices for denouncing the inhumanity inherent in the capitalist system (rather than in individual characters). This quality distinguishes what are probably the two most convincing scenes in the play. In the first of these the shipowner's alleged humanitarian concern for the safety of his crew manifests itself in his overinsuring the death trap of a ship, ensuring maximum profit. He is very clear about what he expects his money to buy him in an employee:

Los, los, Mann, machen Sie nicht so eine Jammermiene. Ich zahle Ihnen ein anständiges Gehalt und möchte ein fröhliches Gesicht sehen. (235)

[Come on, man, don't look so dejected. I'm paying you a decent salary and would like to see a happy face.]

His complaint about the hardships of surviving as a capitalist is heartfelt if grotesque in a manner that BRECHT frequently utilizes:

Er schluchzt tief: Für mich tut niemand etwas. Immer soll ich die Kastanien aus dem Feuer holen. Ich kann sehen, wie ich mir meine Villa zusammenkratze. Und meine Schiffe soll ich in Reparatur geben? Ja, wer zahlt denn das? Meine Frau wird nicht auf ihre Badereise verzichten. (241)

[He sobs out: Nobody does anything for me. Why am I always the one who has to pull the chestnuts out of the fire? I'm left to see how I can scrape together my villa. And take my ships in for repairs? Who is going to pay? My wife is not about to give up her spa vacation.]

Also reminiscent of BRECHT are economically worded, understated qualifications that make us rethink the phrases being used, such as:

HERR FISCHER [der Reeder] Das Menschenmögliche zu seiner Sicherung ist damit getan.

GEORG [Karls Engel] Das Menschenmögliche ist manchmal nicht viel, Herr Fischer. (238)

[THE SHIOPOWNER: Everything humanly possible for his safety has been done.

GEORG [Karl's angel]: Sometimes everything humanly possible does not amount to much, Mr. Fischer.]

The shipowner is a study in evasive language, with effective juxtapositions such as:

GEORG *leise und eindrucksvoll* Herr Fischer, sind Sie ein Unmensch?

HERR FISCHER Ich ein Unmensch? Ich bin ein Geschäftsmann. (239)

[GEORG *quietly and moved* Mr. Fischer, are you inhuman?

MR. FISCHER Inhuman? I am a businessman.]

In the second scene the desperate angel, having failed in his assignment, appeals to the humanity of two brothers who own a salvage company, whereupon they reverse the argument, accusing *him* of inhumanity and of playing with the lives of the shipwrecked by not coming up with the money (266). After their attempts to secure a profit for the salvage action fail, they lose all interest. At this point Steffin has *their* guardian angel join the group to defend them, and an argument between the two angels ensues which deteriorates into childish squabbling. It is made clear here that the category of humanness is not applicable to business practices. That the logic of capitalism runs counter to both nature and human reason is starkly demonstrated when the rain for which the Canadian farmers had begged turns out to work against them by driving down grain prices.

Like BRECHT, Steffin juxtaposes emotional stock phrases with the reality of poverty. The little angel's comment "They say up here, my mother died of grief because my father had to go to war, but I think she also died because there was no food" (219) echoes the Keuner story "Eine gute Antwort" (Brecht 1967, 12: 389), where a worker,

given a choice between the secular or the ecclesiastical form of oath, replies instead "I am jobless." Steffin also emphasizes that the prayed-for miracle, of which the angel assigned to Karl is so proud, comes about through the undernourishment of a fellow unemployed person:

KARL Ja, ich habe sie [die Stelle] bekommen, aber es war ein Wunder. Der vor mir, der sogar eine Empfehlung hatte, ist plötzlich umgefallen, weil er kein Frühstück bekommen hatte. (216-217)

[KARL Yes, I got the job, but it was a miracle. The guy in front of me — who even had a recommendation — suddenly collapsed because there hadn't been any breakfast for him.]

The situation forces Karl to accept the misfortune of another as a stroke of good luck. It is a recurrent theme in BRECHT that humanism is a luxury and that the underprivileged and exploited must take advantage of the misfortunes of those who are even worse off than themselves in order to survive. In a further twist, however, the position that Karl obtained by luck — and the answer to his mother's prayer — turns out to be on an unsafe ship owned by an unscrupulous entrepreneur, whose captain does not radio for help in an act of desperate bravery because he is old and afraid of being fired. In addition, Karl misses the opportunity to be rescued like the others because he prays to God for guidance.

Interestingly, the mother's praying is described to the father by the children in a literal application of Brechtian defamiliarization, "making strange." She "acted strange," "slid around on the floor," "said funny words," and "acted as if she wanted to crush something in her hands," descriptions which prompt the father to ask if she is sick. The following juxtaposition is reminiscent of passages in the *Flüchtlingsgespräche* or in a number of BRECHT's plays from the thirties and forties:

DIE MUTTER Und die Kinder lernen mir jetzt auch beten.
DER VATER Mir wär lieber, wenn sie Fleisch essen lernen. (217)

[MOTHER I'll make sure our children are going to learn how to pray now.
FATHER I'd rather they learn how to eat meat.]

Parallels with BRECHT are not limited to thematic elements, to the exposing of capitalist thinking, and the depiction of the social reality

of poverty. Occasionally, even stylistic details offer similarities, such as the repeated use of present participles in the *Nachspiel*, marking a deviation from the otherwise colloquial tone, which was one of BRECHT's favorite and most characteristic stylistic devices.

On a first reading, *Geisteranna*, as opposed to *Engel*, seems to have little in common with either BRECHT or the tradition of communist children's theater. In this play, Steffin dispenses with the agit-prop style that characterizes much of *Engel*. The group of school-age children (probably between 6 and 10 years old) she portrays bears little similarity to the characters of *Engel* (with the exception of the scene on pages 213-215 referred to earlier). It owes more to the contemporaneous childrens' books in the *Reformpädagogik* tradition mentioned above, which frequently portray a group or gang of children, usually in the streets of a large city, and emphasize their solidarity and resourcefulness. In addition, Steffin's play presumably reflects her own childhood environment and experiences in Berlin. The plot of *Geisteranna* revolves around the attempt by a group of children under the leadership of three boys known as *das Kleeblatt* ("the clover leaf") to prevent the sale of the old ship *Geisteranna* (*Haunted Anna*) to an American entrepreneur because they use it for playing pirates. They decide that one of them will have to play a ghost in order to stop the transaction. As they deliberate about the proper appearance of a ghost and its technical feasibility, they are confronted with the ghost that the ship already harbors. The children flee and subsequently stage a court trial against themselves for their cowardice. One member of the group, the "little girl," persuades the ghost — who is gradually revealed to be human — to frighten Mr. Brown, the prospective buyer, while the group also inflicts careful damage to make the ship more rickety and dangerous. Although the sorry state of the ship initially deters Mr. Brown, the ghost's appearance inspires him to buy the ship for a film production. The female members of the group thereupon persuade the ghost to change strategy. When Mr. Brown returns with sponsors and a cameraman, they intentionally expose the ghost as a fraud, which puts an end to film project and purchase plans. The ghost turns out to be one of two unemployed and homeless workers now living in the ship, which is left in the possession of the children and its temporary occupants, who are made honorary pirates. The children also display empathy and solidarity with the two workers by giving them good advice and by providing food.

The play's denunciation of capitalism, while genuine enough in its criticism, employs stereotypes with playful detachment rather than the dogmatic insistence encountered in contemporaneous agitprop children's literature. For example, the clumsy greed of the

mayor, who is trying to sell the ship, is exposed in a variety of ways. While he extols the stability of the ship and, when that becomes untenable, its historicity, Mr. Brown repeatedly injures himself, becomes unconscious, claims "I have broken both my legs, at the least" (Steffin 1994: 33) and loses a shoe. Mr. Brown himself subsequently tries to make a double profit by founding a film company and demanding a commission on the sale from both parties. Once the ghost is exposed, the sponsor, who had urged the cameraman to film the supposedly authentic apparition with the words "Shoot, man! Shoot! Each foot is precious," yells at him to stop with the exact same words. The project is instantly aborted, and the cameraman politely requests his money from the sponsor, who refers him to Mr. Brown, who further refers him to the mayor. At the end of the triple repetition of an identically worded exchange, the mayor must pay the bill and — prerogative of the boss — promptly blames his assistant for everything.

In order to dissuade the ghost from appearing and thereby bringing about the deal, the three girls present him with sophisticated arguments against going to America. They explain the arbitrary and restrictive immigration policies in detail, with obvious reference to the situation of would-be immigrants of the time:

Man will keinen mehr. Man würde Sie nur als lästigen Emigranten ansehen, das ist nicht lustig, Sie! Und keine Rechte! (40)

[They don't want any more people. You would only be considered an obnoxious emigrant, that is no fun, you! and no rights!]

In short, the girls argue, it would be much better to forego the view of the real Statue of Liberty and the merciless screening of immigrants associated with it, and be content with a picture.

The play's strength lies in the way these elements are integrated into the depiction of the children's experiences, plans, actions, and interactions. The children are listed first in the cast. Altogether adults do not figure prominently, and most of them are not portrayed in a flattering light, whereas the children are positive characters: inventive, intelligent, independent, and resourceful. They are not idealized, model children: Jackie is a glutton, Ciccie a liar. They play pranks on each other and on adults, they squabble, and the boys insult the girls, who eventually triumph because of their close relationship to the ghost. Reluctantly they are accepted as equals, even though Mogens repeatedly asserts their inferiority by pointing out that, after all, their brains weigh 200 grams less. The children

are credible also in the way they regard and complain about adults. In the world dominated by children, adults are seen as interfering, humorless, and manipulative. They deceive children whenever it suits their purposes and do not themselves practice what they preach.

While the children act in a psychologically convincing as well as entertaining manner, nevertheless their way of speaking shows a number of interesting breaks with plausibility. These are not lapses, since throughout the play Steffin proves that she is quite capable of creating authentic and believable dialogue for children. Yet occasionally characters switch to a measured, slightly archaic, more formal tone which — often quite subtly — undercuts the identification of actor and role and makes us aware that a fictitious character is being presented. This feature is most pronounced in Mogens, and since he is obviously intended as the "intellectual" among the children, one might explain this strategy as a way of portraying his precocity. However, since a number of characters, both children and adults, show these shifts in diction which counteract linguistic credibility, I would argue that Steffin employs this device as an intentional attempt to break with the realism of the characters and remind us of their constructedness. Instances of this in the play are numerous; a few brief illustrations follow:

MOGENS Ebbe! Denk auch in dieser ernsten Lage an die Kosewörter! (11)

EBBE Wozu bin ich der wohlgeratene Sohn des Bürgermeisters? (15)

EBBE Hah, Gespenst, wir fürchten deiner nicht! (26)

[MOGENS Ebbe! Do remember the terms of endearment even in this predicament"

EBBE I am not the well-adjusted son of the mayor for nothing!

EBBE Hah! Ghost, we do not fear ye!]

In fact, even in a moment of panic, the boys use language with a precision that creates a comic effect:

ERIK War der ganze Prozeß umsonst? Willst du kläglich wegrennen?

EBBE Nicht kläglich, aber doch wegrennen, weißt du! (26-27)

[ERIK Was the whole court suit in vain? Are you going to run pitifully?

EBBE Not pitifully, but still run, you know!]

There are other instances of non-realistically motivated structures. While the audience is never addressed directly, frequently Steffin has characters explain and comment on their thoughts and actions with a noticeable BRECHTian flavor rather than presenting them with the semblance of immediacy, plausibility, and identity between actor and character required in traditional theater. Mr. Brown provides the best examples of this distancing technique:

Ich spüre, wie von Minute zu Minute in mir der Abscheu gegen dieses Schiff wächst. Ich werde es unter gar keinen Umständen kaufen, merken Sie sich das! (35)

[I can feel my abhorrence of this ship grow by the minute. I will not buy it under any circumstances whatsoever, mind you!]

That this represents a deliberate and intentional rupture of character plausibility on the linguistic level is borne out by the fact that Steffin employs distancing devices throughout the play to undermine stage illusion and highlight the presentational character of the performance. One additional linguistic strategy combines "classical" BRECHTian defamiliarization with a pre-speech-act-theory awareness that what counts is the use, rather than the established meaning, of words: instead of expletives and derogatory expressions, the boys consistently address each other with terms of endearments, and they keep track of their frequency through lists.

Steffin's consistency in using defamiliarizing and anti-illusionist strategies is perhaps the play's most interesting feature. Its most conspicuous manifestation is the large number of play-within-the-play scenes in which we observe how characters on stage assume roles. The first instance is at the beginning of the play, as Tony presents Karlchen to the group and a black petticoat is transformed into a pirate flag. Next, the *Kleeblatt* meticulously plans a prank on Jackie, so that their punchline "Okay, we'll do it for you," far from being uttered spontaneously, assumes the status of a quotation and is chorused by the entire group. The pirate game constitutes a series of stagings. In fact, one of the boys even comments on the necessary incompleteness of role-playing when he commands:

Und bindet an jenen Pfahl Thusnelde, die verräterische Seeräuberbraut, die sich als plumpe Fälschung herausstellte, was den Verrat noch strafbarer macht. (10)

[And bind to yonder post Thusnelde, the treacherous pirate bride, who turned out to be a clumsy fake, making her treachery even more punishable.]

Later, one of the boys presents Jackie-as-ghost with the formal announcement:

Aha, wir fangen an! Verehrte Anwesende, liebe Ciccie, du Seeräuberbraut! Wir wollen jetzt eine kleine gelungene Vorstellung geben. (20)

[Oh, we'll start! Honorable audience, dear Ciccie, you pirate bride! We will now present a small successful performance.]

The most drastic instance of breaking the stage illusion occurs with Mogens' appeal to the stage manager after the real ghost scares away the children:

Das Gespenst geht kettenrasselnd und gravitätisch über die Bühne. Vorhang.

MOGENS der unten gesessen hat Bitte, Herr Bühnenmeister, können Sie den Vorhang nicht nochmal aufziehen?
Vorhang auf.

MOGENS ganz nach vor[ne] gehend Sind Sie ein richtiges Gespenst?

DAS GESPENST dumpf und unheimlich Sicher! (21)

[*The ghost crosses the stage solemnly, rattling his chains. Curtain.*

MOGENS who has been sitting below Please, Mr. Stage Manager, could you please open the curtain again?

Curtain opens.

MOGENS approaching the front Are you a real ghost?

THE GHOST muffled and sinister Certainly!]

The next scene begins with the trial the group stages against themselves for cowardice in running away, and — in a move that anticipates Azdak's logic in the *Caucasian Chalk Circle* — “against Mogens, because he would have run away, had he been there.” In order to resolve the question of whether ghosts exist, which leads to the question of whether adults can be believed, Karlchen assumes the role of Ebbe's grandmother, including her deafness and references to “her” experience as a little girl. The non-identity of character and assumed role serves to remind us of the non-identity between actor and role. The ghost's appearances, including the stilted and dramatic diction he apparently believes to be appropriate for a ghost, provide another series of stagings. They culminate in a double staging when the ghost appears to the film venture group,

only to be deliberately exposed by the little girl who steps on the sheet he has donned, revealing his suspenders. Similarly, the girls' argument against going to America marks another noticeable shift from their normal roles. A final conspicuous distancing device is the clearly marked "thinking pose" which the *Kleeblatt* — and the whole group by way of imitating the three — assumes whenever they are deep in thought. Eschewing psychological realism, thoughtfulness is staged and presented through what in BRECHTian terms would be defined as a specific *Gestus*.

These examples demonstrate the two most significant features of *Geisteranna*. First, it does not suffer from occasional lapses in realism but rather has a sustained anti-illusionist structure. Second, Steffin accomplishes this anti-illusionism — and here her text is conspicuously different from BRECHT, especially in the *Lehrstücke* — without relinquishing the psychological credibility of the children-characters and their world. This consistent integration of epic devices constitutes Steffin's most remarkable achievement in this play. While it is in keeping with BRECHT's demands for a non-illusionist theater, it also incorporates techniques of the workers' theater familiar to both Brecht and Steffin. Steffin's use of distancing techniques, however, cannot be reduced to these influences. Paradoxically, it is through her connection with Brecht/BRECHT, whose name and works obscured Steffin's for several decades, that she is being discovered posthumously, not only as a collaborator whose contribution needs to be researched further but also as a writer in her own right. Her works merit critical attention. *Geisteranna* in particular, perhaps the most original of Steffin's texts, deserves the chance to prove its stage potential in actual performances — for, but not limited to children, as Brecht put it — in the near future.

NOTES

¹ In Brecht's published works, she is listed as *Mitarbeiter* for *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, *Die Horatier und die Kuriatier*, *Furcht und Elend des Dritten Reichs*, *Die Gewehre der Frau Carrar*, *Leben des Galilei*, *Das Verhör des Lukullus*, *Der gute Mensch von Sezuan* and *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. She also contributed to *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (it was Steffin who translated and reworked Hella Wuolijoki's play *Sahanpuruprinsessa*, *The Sawdust Princess*, on which Brecht's *Puntila* is based; see Brecht 1988-, 6: 455/6.), Brecht's unfinished novel *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* and the *Konfutse* project. Brecht himself, in a letter to Piscator dated May 27, 1940, in which he emphasized how essential it was for him to procure a U.S. visa for Steffin as well, adds *Mutter Courage* and his theoretical writings to their collaborations (Brecht

Focus: Margarete Steffin

1981: 414-15; quoted in Barck 1991: 362). It is also likely that she was involved in work on the *Me-ti* project, the body of which Brecht wrote between 1934 and 1937.

² The story was probably inspired by material from the writings of Konfutse and about his life which Steffin culled for Brecht. But one of the two main plot elements can be traced to a passage from Brecht's main source for his *Me-ti*, Forke's 1922 edition of the writings of Me Ti, which she very likely came across while assisting Brecht on that project. This passage (Forke 410-11) describes how Konfutse, in a time of need, accepted food and wine from a student without inquiring as to its origin (in fact, the student had pawned a fellow student's coat to procure the wine), thereby lowering his own exacting ethical standards in order to survive. Brecht owned a copy of Forke's edition; it is now, with Brecht's library, held by the Brecht Archive in Berlin, which has recently been acquired by the Akademie der Künste. Brecht's copy shows marks by different readers. The Konfutse passage cited above bears a thick brown pencil stroke in the margin which is clearly Brecht's. Steffin incorporates it into her story, down to the wrongful appropriation of the coat.

³ Interestingly, around the same time Walter Benjamin gave a series of radio talks for children (published in Benjamin 1985). He also wrote at least one radio play for children. His "Programm eines proletarischen Kindertheaters" parallels Brecht's *Lehrstück* theory, which emphasizes that *Lehrstücke* focus on the experience of acting rather than any resulting performance. For Benjamin, the performance itself is a marginal, incidental effect as well (Benjamin 1928: 765). On Benjamin's radio work for children, see Mehlmann (1993) and Schiller-Lerg (1984, 1988).

⁴ See Tenorth (1988) for a review of the institutional role *Reformpädagogik* played, and Schedler (1972) for a leftist critique.

⁵ Seidel has shown that one sonnet, originally attributed to Brecht, was almost certainly written by Steffin, with Brecht suggesting changes.

⁶ Benjamin's writings on children and education have been collected and published separately in Benjamin (1969). On Benjamin and children's literature, see Doderer (1988).

⁷ *Engel* was resurrected and performed in East Berlin in 1978. Reviews offered polite acknowledgment — as the *Frankfurter Allgemeine* (Wirsing) put it: "Belated recognition for Brecht's woman-friend Margarethe Steffin" — rather than enthusiastic praise of play or performance, even if the reviewer of *Neues Deutschland* was at pains to emphasize "that here an important document of the proletarian-revolutionary heritage was appropriated for the children's and young people's stage" (Wendlandt 1978).

WORKS CITED

For references within the text the year is given if the bibliography lists more than one work by the respective author. Translations of all quotes from German are by the author, unless noted otherwise. In the bibliography, the date of first publication is provided in square brackets where relevant.

- Altner, Manfred. 1988. *Das proletarische Kinderbuch*. Dresden: VEB Verlag der Kunst.
- _____. 1991. *Kinder- und Jugendliteratur der Weimarer Republik*. Frankfurt/M.: Lang.
- Barck, Simone. 1991. "Der Soldat der Revolution war eine Frau." In Steffin 1991, 347-365.
- Behr, Michael. 1985. *Kinder im Theater: Pädagogisches Kinder- und Jugendtheater in Deutschland*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Benjamin, Walter. 1928. "Programm eines proletarischen Kindertheaters." In Benjamin 1980, 5: 763-769.
- _____. 1929. "Eine kommunistische Pädagogik." In Benjamin 1980, 8: 206-209.
- _____. 1969. *Über Kinder, Jugend und Erziehung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- _____. 1980. *Gesammelte Schriften*. Werkausgabe. Eds. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. 12 vols. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- _____. 1985. *Aufklärung für Kinder*. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Berlau, Ruth. 1985. *Brechts Lai-Tu: Erinnerungen und Notate*. Ed. Hans Bunge. Darmstadt: Luchterhand.
- Brecht, Bertolt. 1967. *Gesammelte Werke*. Werkausgabe. 20 vols. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- _____. 1981. *Briefe*. Ed. Günter Glaeser. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- _____. 1988-. *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Eds. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei and Klaus-Detlev Müller. 30 vols. Berlin and Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Doderer, Klaus. Ed. 1975-1982. *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. 4 vols. Weinheim: Beltz.
- _____. Ed. 1988. *Walter Benjamin und die Kinderliteratur: Aspekte der Kinderliteratur in den zwanziger Jahren*. Weinheim/München: Juventa.
- Eisler, Hanns. 1986. *Fragen Sie mehr über Brecht: Gespräche mit Hans Bunge*. Darmstadt: Luchterhand. [1970].

Focus: Margarete Steffin

- Forke, Alfred. Ed. 1922. *Me Ti des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Berlin: Kommissionsverlag der Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.
- Kaminski, Winfred. 1990. "Weimarer Republik," "Faschismus," "Exil und innere Emigration." In Wild 1990, 251-298.
- Kunze, Horst and Heinz Wegehaupt. 1985. *Spiegel proletarischer Kinder- und Jugendliteratur 1870-1936*. Berlin: Der Kinderbuchverlag.
- Mehlmann, Jeffrey. 1993. *Walter Benjamin for Children: An Essay on His Radio Years*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schedler, Melchior. 1972. *Kindertheater: Geschichte, Modelle, Projekte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Schiller-Lerg, Sabine. 1984. *Walter Benjamin und der Rundfunk: Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*. München: Saur.
- _____. 1988. "Am Mikrophon: Der neue Erzähler Walter Benjamin." In Doderer 1988, 102-112.
- Seidel, Gerhard. 1991. "Anerkennung durch Aneignung?" In *Edition als Wissenschaft: Festschrift für Hans Zeller*. Eds. Gunter Martens and Winfried Woesler. Tübingen: Niemeyer, 181-185.
- Steffin, Margarete. 1991. *Konfusie versteht nichts von Frauen*. Ed. Inge Gellert. Berlin: Rowohlt.
- _____. 1994. *Die Geisteranna*. In *Focus: Margarete Steffin*. Eds. Marc Silberman et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch* 19. Madison: International Brecht Society, 1-43.
- Steinweg, Rainer. Ed. 1976. *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- _____. Ed. 1978. *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Tenorth, Heinz Elmar. 1988. "Walter Benjamins Umfeld: Erziehungsverhältnisse und Pädagogische Bewegungen." In Doderer 1988, 31-67.
- Wendlandt, K.J. 1978. "Die Profitgesellschaft im 'himmlischen Spiel.'" *Neues Deutschland* 2.17.1978.
- Wild, Reiner. Ed. 1990. *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Stuttgart: Metzler.
- Wirsing, Sibylle. 1978/2/21. "Gott und Grete in Ost-Berlin." *Frankfurter Allgemeine*.



Brecht, Henry Peter Mathis, Steffin, Stefan Brecht
(Lidingö 1939) Archiv Brecht-Erben

"The Word is my embrace, it is my kiss": Margarete Steffin's Love Poems and the Year 1933

This essay for the first time reports on the background to Margarete Steffin's long ignored poems, of which some until recently were even considered to have been written by Brecht. The majority of these poems belong to the correspondence between Steffin and Brecht: epistolary lyric poetry. Both chose the sonnet as literary form. The poems of the 25-year-old woman reflect a precise analysis of both her own self and her environment. Formally and thematically they reveal a talent in the control of language, literary authority as well as knowledge, and the power of empathetic observation.

"Le mot est mon étreinte, c'est mon baiser": La poésie amoureuse de Margarete Steffin et l'année 1933

Cet essai retrace, pour la première fois, l'arrière-plan de poèmes de Margarete Steffin longtemps ignorés et dont certains étaient même, jusqu'à tout récemment, attribués à la plume de Brecht. La plus grande partie de ces poèmes proviennent de la correspondance entre Steffin et Brecht: poésie lyrique épistolaire. Les deux choisissent le sonnet comme forme littéraire. Les poèmes de la femme de 25 ans témoignent d'une analyse précise à la fois d'elle-même et de son environnement. Formellement et thématiquement ils révèlent un talent au niveau de la maîtrise de la langue, une autorité aussi bien que des connaissances littéraires, ainsi qu'une puissance d'observation empathique.

"El mundo es mi abrazo, es mi beso": La poesía amorosa de Margarete Steffin y el año 1933

Este ensayo informa, por primera vez, sobre los orígenes de los largamente ignorados poemas amorosos de Margarete Steffin, algunos de los cuales han sido atribuidos, hasta no hace mucho tiempo, a la pluma de Brecht. La mayoría de estos poemas proviene de la correspondencia entre Steffin y Brecht: poesía lírica epistolar. Ambos escogieron el soneto como forma literaria. Los poemas de la mujer de 25 años reflejan un preciso análisis de su propio ser y de su entorno. Formal y temáticamente los poemas revelan una gran maestría en el control del lenguaje, autoridad y conocimiento literarios, y poder de observación empática.

“Das Wort ist mir Umarmung, ist mir Kuß”: Die Liebesgedichte Margarete Steffins und das Jahr 1933

Stefan Hauck

Wie die meisten Werke Margarete Steffins hat auch ihre Lyrik stark autobiographische Bezüge. Viele ihrer Gedichte entstehen 1933, in dem Jahr, das für sie einen Wendepunkt markiert: Sie verläßt Deutschland, ohne zu wissen, daß sie nie mehr dorthin zurückkehren wird; sie läßt viele Beziehungen in ihrer Heimatstadt Berlin zurück und beginnt, ihr Leben auf zwei Fixpunkte hin auszurichten: auf Bertolt Brecht und auf die Kommunistische Partei. Dessen Arbeit und deren Arbeit werden fester Bestandteil ihrer eigenen Arbeit. Sie schreibt Artikel, kurze Prosatexte, Theaterstücke für Kinder, theoretische Arbeiten, Geschäftsbriefe, Filmkritiken während der gesamten Zeit des Exils; sie alle sind zur Veröffentlichung gedacht. Bei ihren noch erhaltenen Gedichten verhält es sich anders. Läßt man die Songs aus ihren Theaterstücken beiseite, so sind fast alle anderen ihrer lyrischen Arbeiten Liebesgedichte, geschrieben in der Zeit von 1932–1935. Sie entstehen aus der Einsamkeit heraus, aus der Sehnsucht nach dem geliebten Partner, von dem Margarete Steffin räumlich getrennt ist und den sie direkt anspricht. Die Gedichte werden in der Sauerbruch-Klinik in Berlin, im Sanatorium der Deutschen Heilstätte in der Schweiz, in Beauchamp bei Paris, in Svendborg oder Kopenhagen geschrieben; und das Du, der Empfänger der Liebesgedichte ist Bertolt Brecht, der sich in Zürich, Paris, Thurö oder New York aufhält. Die meisten der an ihn adressierten Gedichte verfaßt Margarete Steffin 1933, als ihre Beziehung zu Brecht noch sehr jung und sie in dem Glauben ist, die einzige Frau in seinem Leben zu sein. Als später in Dänemark die Schauspielerin Ruth Berlau sich immer mehr einen festen Platz an Brechts Seite erobert, ebbt Steffins Schreiblust und ihre sehr persönlichen, sensiblen Liebeserklärungen beträchtlich ab.

Zu Beginn des Jahres 1933 liegt Margarete Steffin in der Klinik von Prof. Ferdinand Sauerbruch in Berlin. Der berühmte Chirurg hat nach dem Entfernen eines Rippenstücks die rechte Lunge punktiert und eine Pneumothoraxbehandlung versucht, die sich aufgrund einer Verwachsung der Lunge mit der Brustwand allerdings als schwierig erweist. Den Heilungsprozeß betrachtet er jedoch sehr

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

optimistisch. Dr. Selig von der Inneren Abteilung erzählt Brecht, Sauerbruch habe eine Paradeoperation ausgeführt, den Schnitt ganz klein und unauffällig gehalten und immer betont, es handle sich um eine Schauspielerin.¹ Vermutlich ist ihm Steffin als solche von Brecht und Eisler vorgestellt worden, und in der Tat war sie ja bereits seit 1926 Mitglied in Traute Neumanns Sprech- und Bewegungsschor, in dem sie auch als Solistin und Einzelrezitatorin auftrat. Brecht besucht sie nach der Operation in der Charité-Klinik und bringt ihr drei Ringe mit, von denen sie sich einen aussuchen darf: als Zeichen seiner festen Bindung an sie.² Ein Zeichen, das ihr wie eine Verlobung vorkommt, wäre er nicht bereits ein verheirateter Mann gewesen; auf alle Fälle ein Zeichen mit Symbolkraft, denn in Zeiten größer werdender Distanz betont sie, auch wenn es ihr wehtut, daß sie den Ring nicht mehr trage.

In dieser Situation schreibt Margarete Steffin das Sonett "Heute träumt ich, daß ich bei dir läge," das erste, das sie genau datiert: "sauerbruch-klinik 2. neujahrstag 1933". Es handelt von ihrer körperlich schwachen Verfassung, von den postoperativen Schmerzen und von einem Traum, der ihr in der Isolation ihres Krankenzimmers als programmatic erscheint: das Verlassenwerden von Brecht. Sie ist innerlich aufgewühlt, unruhig, alles in ihr drängt zum Partner hin — vielleicht, weil sie ihm einen negativen Bescheid auf seine entscheidende Frage hin gegeben hatte und ihre Antwort nun revidieren möchte, vielleicht auch nur, weil sie ihn im Dämmerschlaf nur unterbewußt wahrgenommen hatte und er wegging, ohne mit ihr gesprochen zu haben —, sie hört seine Stimme, daß es nun zu spät sei, sie hört die Tür seines Wagens zuschlagen und bäumt sich gegen sein Weggehen auf, rennt ihm hinterher, ohne schreien zu können. Der Albtraum der Handlungsunfähigkeit endet bedrückend: Sie sieht nur noch die Schlußlichter seines Autos. Resignation macht sich breit, dunkle Leere, stille Traurigkeit, "jetzt kommt nichts mehr, dacht ich. Und war still."³

Die Angst vor dem Verlassenwerden sitzt tief in ihr, nicht erst seit Brecht. Bereits 1927 beschäftigt sich Steffin in ihrem Tagebuch sehr stark mit diesem Thema. Ihr damaliger Freund war der gleichaltrige Büroangestellte Herbert Dymke, ein hübscher und als sympathisch geltender Junge, der wie Margarete Steffin in der Fichte-Wandersparte und im Sprech- und Bewegungsschor aktiv war. Im Tagebuch findet sich ein in Stenographie geschriebenes Gedicht, dessen erste zwei Zeilen auf das Motiv der Angst vor dem Verlassenwerden hinweisen:

Ich weiß kein Lied, ich weiß kein Wort
ich weiß nur eins, daß du willst fort!⁴

Das lyrische Du hat Steffin Herbert Dymke, genannt Specht, zugeschrieben, der allmählich eine größere Distanz zu ihr aufbaute, ohne sich jedoch von ihr zu trennen. Erst 1931 löste er die Beziehung wegen einer anderen Frau. Zuvor schwankte Steffin des öfteren in Unsicherheit, ihr gesamtes Tagebuch ist voller Zweifel und Unruhe über die Empfindungen Spechts und in Folge davon über ihre eigenen. Interessant ist, daß sich durch die Eintragungen hindurch ein ein christlich-pietistisch geprägter Grundton zieht: Streben nach Wahrheit, Klarheit, Reinheit, Tapfersein, ein tiefes Bedürfnis, helfen zu wollen und zu müssen, gut zu sein, und immer wieder der harte Verzicht. „Je mehr du von deinem Selbst aufgibst, desto größer und wahrer ist deine Liebe“ steht auf der Rückseite eines Abreißkalenderblattes, das sie sich nach dem 16. August 1927 als Leitspruch ins Tagebuch geklebt hat. In diesem Sinne verteidigt sie hartnäckig Spechts edle, reine, gute Seele und verleugnet ihre zutiefst schmerzhaften Gefühle — Sujets, die 1933 in ihrer Lyrik wieder auftauchen.

Als anderthalb Jahre nach Beendigung des Verhältnisses zu Herbert Dymke Bertolt Brecht in Margarete Steffins Leben tritt, spielt der Unsicherheitsfaktor in der neuen Beziehung wieder eine große Rolle. In „Ich wohne fast so hoch wie er,“ vermutlich Ende 1932 entstanden, beginnt sie einen Balanceakt zwischen Traum und Realität:

Lautlos verfließt er, wenn er mich genarrt
Und ich weiß nicht, ob er es wirklich war.⁵

Margarete Steffin beschreibt seine geschickten Verführungskünste, denen sie nicht widerstehen kann, und stellt ihn als Meister auf diesem Gebiet dar: „Er kennt sich aus auf jede Melodie.“⁶ Daß sie nicht weiß, woran sie ist, liegt an der Realität. Die Liebe zwischen Bertolt Brecht und Margarete Steffin beginnt im Sommer 1932, als er sie, aus der Sowjetunion kommend, in sein Landhaus nach Utting am Ammersee einlädt. In Brechts Leben sind Liebesbeziehungen zu mehreren Frauen gleichzeitig nichts Ungewöhnliches, und obwohl die 24jährige wenig Chancen für einen Platz an seiner Seite sieht, obwohl sie sieht, daß er mit der Schauspielerin Helene Weigel verheiratet ist und mit ihr einen fast achtjährigen Sohn und eine zweijährige Tochter hat, erliegt sie dem Charme des 34jährigen und hofft, glaubt, er werde sich für sie entscheiden, zumal die Intensität ihrer Beziehung dazu führt, daß Helene Weigel die Nase voll hat und beschließt, sich von Brecht zu trennen.⁷ Was er wiederum zu

Focus: Margarete Steffin

verhindern weiß. Wovon aber wiederum Margarete Steffin nichts weiß. Sie fühlt jedoch die unbestimmte, instabile Situation und leidet darunter; Gedichte von ihr und von Brecht thematisieren dies. Als eine literarische Form ihrer Korrespondenz wählen die beiden das Sonett, um sich über weite räumliche Entfernung ihrer Zuneigung zu versichern. Es ist eine strenge Gedichtform, die nicht so leicht zu bewerkstelligen ist; mit jedem Sonett beweisen sich die beiden, daß der jeweilige Empfänger die Mühe wert war. Die beiden oben erwähnten Sonette zeigen übrigens, daß Margarete Steffin bereits zu diesem frühen Zeitpunkt gekonnt mit dieser Form umgeht und ein sicheres Gespür für Metrik besitzt. Brecht bewundert dieses Gespür und vertraut ihr stets die Korrektur seiner Verse an, bevor ein Werk in Druck geht. Noch 1941 bemerkt er in seinem Arbeitsjournal: "grete züchtigt mich mit skorpionen, der jamben des ui wegen. seit einer vollen woche sitze ich jetzt darüber, und sie will mir immer noch keine beruhigenden versicherungen abgeben."⁸ Erst wenn Steffin ihre Zustimmung gibt, wenn "sauber" gearbeitet wurde, ist das Werk druckreif. Vorher jedoch stachelt sie noch Brecht mit dem Hinweis auf den von ihm verehrten Dichter Frank Wedekind an und setzt ihn durch dessen Vorbildfunktion psychologisch gezielt unter Druck: "wedekind, erzählt sie nebenbei, bringe den sinn immer auf eine zeile."⁹ Die korrespondierende Form ihrer Sonette bedingt, daß sich die Liebenden den gleichen Themenkreisen widmen und ihre subjektiven Betrachtungen dem anderen mitteilen. So steht etwa das Dritte Sonett von Brecht in enger Beziehung zu Steffins "Ich wohne fast so hoch wie er" und "Als er mich zum ersten Male fragte." Steffin bekommt am 15. März 1933 einen Brief von Brecht aus Zürich, den er dort zwei Tage zuvor geschrieben hat:

liebe grete,
das ist das dritte sonnett und es ist sehr schlimm.
du mußt es mit einem bleistift lesen und das letzte reimwort
eintragen. wenn ich komme sehe ich ob es geschehen ist. das
wird bald sein. [...] liebes altes scheusal![...]¹⁰

Brecht macht sich im dritten Sonett über Steffins schamhafte Zurückhaltung, über ihre schüchterne Gehemmtheit, wenn sie mit ihm schläft, und über ihre konsequente Weigerung, derb-vulgäre Worte zu benutzen, lustig; er stellt sich als erfahrener Lehrer dar (Neuntes Sonett), der das Miteinanderschlafen mit vielen rationalen Gedanken verknüpft, der Liebe und Lust um der Lust willen empfinden kann. Steffin bestätigt ihm zwar seine Verführungskünste, sie wirken aber durch ihre Sinne, durch ein stärker objektbezogenes

Gefühl auf sie ein und nicht durch den Kopf. Ihr Kopf gibt eher das Signal, ihre Nacktheit, die sie bewußt als Blöße empfindet, zu verstecken — bedingt durch die konservativ bürgerlichen Wertvorstellungen ihrer Eltern; zuhause galten schon die Wochenendfahrten der Wandersparte, bei denen Jungen und Mädchen gemeinsam übernachteten, als unmoralisch.¹¹ Brechts Spott über ihr Verhalten ("hat er sie hämisch grinsend schon entdeckt") irritiert sie, sie empfindet seine Zudringlichkeit anfangs noch als "frech" und sein Tun als "sündigen Zeitvertreib."¹² Erst mit zunehmender Betörung ihrer Sinne schwindet ihr — zugegebenermaßen durch Verunsicherung nur leiser — Widerstand und er erscheint ihr nicht mehr als Eindringling. Auch bei "Als er mich zum ersten Male fragte" taucht gleich zu Beginn wieder sein spöttischer Umgang mit ihrer Unsicherheit auf, den er noch durch provokative Fragen steigert, bis sie sich schließlich wie ein kleines Mädchen benimmt und ihm die Rolle des erfahrenen Mannes zuweist. Steffin reflektiert jedoch im Gedicht diese Rollenzuweisungen, ergänzt in einer Klammer als Zusatzinformation für Brecht als ersten Adressaten (und mögliche Leser als nachfolgende?), daß sie bereits viereinhalb Jahre als Partnerin Herbert Dymkes verbracht habe und so unerfahren nun auch wieder nicht sei — trotz ihres Erstaunens, daß sie nun wieder in die Jungmädchen-Rolle gerutscht ist und Brechts Dominanz akzeptiert. Und sie fügt durchaus bestätigend, aber mit leiser Ironie hinzu, daß sie vorwiegend aus seiner Sicht durch ihn zu einer richtigen Frau wurde.

Interessant bei diesem Gedicht ist, daß Steffin in der zweiten Strophe davon spricht, daß sie beim ersten Male "genommen" worden sei, ein eher passives Verhalten gegenüber einem einnehmenden, besitzergreifenden Mann an den Tag gelegt hat. Bertolt Brecht hat dieses Sonett bearbeitet und das distanzierendere "er" durchweg durch die persönlichere Ich-Form ersetzt; die oben erwähnte Strophe gestaltet er, sich aus seiner Sicht erinnernd und sein Bild korrigierend, weitaus gefühlvoller und behutsamer um:

ob ich kommen würde, fragtest zärtlich
du beim ersten, ersten male mich.
ich wusste nie, dass ich auch kommen konnte.
doch ich kam. ich kam. ich liebe dich.¹³

Hätte er auf den unbedingten Liebesbeweis zum Schluß verzichtet, die Strophe wäre nicht ins Pathetische umgekippt.

In der letzten Strophe bewegt sich Steffin auf Brecht zu: Nicht die gewöhnlich quälende Frage nach der gemeinsamen Zukunft steht im Vordergrund, sondern das Genießen des Augenblicks, der

Focus: Margarete Steffin

Gegenwart, "ohne Furcht, daß es sich ändern kann,"¹⁴ da durch seine Liebe auch sie liebenswert wird, das Gefühl bekommt, gebraucht zu werden.

Daß der bohrende Zweifel und das Grübeln über eine gemeinsame Zukunft sich jedoch nicht so einfach wegwischen ließen, zeigen zwei Strophen, die auf demselben, von Brecht bearbeiteten Blatt leicht versetzt getippt sind. Margarete Steffin wünscht sich eine alltägliche Vertrautheit und fordert Rechenschaft ebenso über seine Vergangenheit als auch darüber, wie er die Zukunft zu gestalten gedenkt. Sie selbst nimmt sich wie schon in ihrem Tagebuch von 1927 stark zurück, übt pietistisch denselben bedingungslosen Verzicht wie damals gegenüber Specht. Nur einen Punkt erhebt sie bei all ihrer Bescheidenheit zur Bedingung: "Aber sprich nicht von den anderen Frauen"¹⁵ — denn sie weiß, daß es andere gibt, andere geben wird und sie nicht weiß, wie sie mit ihrer Eifersucht zurande kommen soll.

Als Margarete Steffin sich Anfang Februar 1933 von Bertolt Brecht in Berlin verabschiedet, um ihre Kur anzutreten, verstärken sich ihre Unruhe und die Ungewißheit, ob sie sich dieses Mannes versichern kann. Schon 1927 klebte sie sich den Kalenderspruch "Je mehr ein Weib dem Manne hingab, desto enger hängt sich ihr Herz an ihn, während oft umgekehrt des Mannes Herz sich desto mehr ablöst" in ihr Tagebuch und kommentierte, daß sie diesen Zustand bei genügend Arbeit und Aufgaben wohl aushalten könne, "[...]aber wenn's gar zu einsam in u. um mich ist, wage ich nichts mehr zu sagen zu mir, kein leitestes Wörtchen u. dann — O Nächte voll von Seelenbluten." Diese Nächte erlebte sie im Exil oft, und nicht zuletzt deswegen stürzte sie sich in die Arbeit und verschloß sich, sodaß Brecht schon am 16. März 1933 aus Zürich schrieb:

[...]Du bist ein so merkwürdiges geschöpf und sagst immer nur jedes 7. wort von dem, was du denkst und manchmal sagst du lang gar nichts und das sollst du nicht: es ist eine große freude, wenn du so schreibst.

liebe grete, meine kleine frau.¹⁶

Ende Februar war Steffin im Sanatorium der Deutschen Heilstätte in Agra eingetroffen, einem kleinen Dorf im Tessin, sieben Kilometer von Lugano entfernt. Das Sanatorium in wunderschöner Lage ist prachtvoll im Palazzo-Stil gebaut, hat idyllisch angelegte Gärten und ist durchaus kein Krankenkassenbetrieb 3. Klasse. Die Patienten sind "Gäste des Hauses" und werden als solche behandelt; die mondäne Welt ist auch hier zuhause. In ihrer Erzählung "Veronal" hat Steffin die Atmosphäre des Hauses treffend einge-

fangen. Kulturell wird dort einiges geboten, Konzerte, Leseabende, Kinofilme (von *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* bis *Falsche Scham*, ein Kulturfilm der Ufa) werden gezeigt und Vorträge ("Technik und Arbeitslosigkeit," "Die Problemstellung in der modernen Plastik" u.a.) gehalten. Neben der zahlreichen Korrespondenz, die sie für Brecht erledigt, engagiert sie sich auch hier: Am 25. April trägt sie bei einer Lesung Morgenstern, Kästner, Ringelnatz, Dehmel, Brecht, Hermann, Klabund und Wilhelm Busch vor; am 30. Mai führt sie in Agra *Der Bär von Tschechow* und *Kleptomanie* von Hartung auf, sie führt Regie und spielt zwei Rollen. Aber auch in der haus-eigenen Zeitung *Die Terrasse*, für die Hermann Hesse Beiträge schreibt und Gerhart Hauptmann interviewt wird, ist in der Mai-Ausgabe ein dreiseitiger Bericht von Margarete Steffin über das Sanatoriumsleben in der Krim zu lesen. All diese Aktivitäten — Anfang Mai ist sie noch einmal kurz in Zürich — sind wieder Mittel zum Zweck, ihre Einsamkeit zu verdrängen. In "Ich lieg allein im Bett. Dem Auge einer Kuh" macht sie sich bewußt, daß die Ruhe für sie nur schwer erträglich ist, daß sie am liebsten ebenso wie der Kater jaulen möchte, weil sie sich nach Brechts Nähe sehnt. In der ersten Fassung des Gedichts nennt sie noch explizit des Katers und ihren gemeinsamen Grund für das Jaulen: Er ruft "seine Schöne". Mittlerweile — das Sonett entsteht Anfang April in Agra — geht Steffin mit Körperlichkeit und Sexualität schon ein ganzes Stück unverkrampter um als vor Monaten; sie kokettiert sogar mit ihren früher enger gefaßten Moralvorstellungen:

Ich wäre lieber hier zu zweit gelegen
Und ließe vieles mit mir machen. Doch deswegen
Bin ich doch nicht unsittlich gleich und schlecht?"¹⁷

fragt sie nun schelmisch Brecht und kennt genau dessen Antwort. Andere vorgebend ("Die Leute sagen") und ihnen zustimmend, benutzt sie die erotische Metapher vom Körper als Garten, den "man ausgiebig und gern begießen" muß, um zur Lust zu gelangen. Doch der Alltag in Agra sieht anders aus: "Daß ich allein hier lieg, will mich verdrießen."¹⁸

Dabei liegt das Glück nur einen Katzensprung entfernt. Brecht reist Mitte März über Zürich nach Lugano und kommt fast pünktlich zu Steffins Geburtstag am 23. März nach Agra. Er zieht mit dem Schriftstellerpaar Kurt Kläber und Lisa Tetzner nach Carona in deren früheren Zweitwohnsitz. Ebenso wie Hermann Hesses Montagnola, wo Steffin gemeinsam mit Brecht den Dichter besucht, liegt Carona nur wenige Kilometer von Agra entfernt. Das Zusammentreffen mit ihrem Geliebten in Agra oder Lugano hat Steffin mit dem Kürzel

“LB” (Lieber Bidi) in ihrem Taschenkalender festgehalten; von seiner Hand findet sich an jedem Donnerstag, ihrem gemeinsamen, ganz besonderen Tag, die Eintragung “grüß gott!”, ein liebevolles Codewort, um sich in der Fremde oder unter fremden Leuten ihrer gegenseitigen Zuneigung zu versichern. Die Grußformel findet sich auch am Briefende: “wenn ich mittwoch komme, gehen wir spazieren, aber nicht wie in utting! grüss gott, grete!”¹⁹ schreibt Brecht am 3. April aus Lugano und läßt die Vorfreude wachsen. Die Räumlichkeiten im Sanatorium boten keinerlei Möglichkeit für ein ungestörtes Zusammensein, was Brecht im Vierten Sonett bitter beklagt, und sein Vorschlag, der Liebe “hinter einem Baum” im Park oder in der Landschaft nachzugehen, war nun überhaupt nicht nach Steffins Geschmack. Er fühlte sich “schnell abgefertigt” und “unwillkommen,”²⁰ sehnt sich umso mehr nach ihr. Sie empfindet die Situation nicht anders; daß Carona so nahe, sie aber nachts dennoch alleine liegt, ist doppelt gemein und läßt selbst den Mond zum fragenden Gaffer werden.

Auch als Margarete Steffin am 1. Juni von Lugano aufbricht, um über Basel nach Paris zu fahren, ist der Traum von einer gemeinsam verbrachten Zeit nur von kurzer Dauer, denn am 20. Juni folgt Brecht der Einladung der dänischen Schriftstellerin Karin Michaelis, nach Thurö zu kommen, wo seine Frau und die Kinder bereits warten. In der Nacht von 18. auf 19. Juni gibt es Krach zwischen den beiden, vermutlich geht es darum, daß, wenn Brecht wieder zu seiner Frau zieht, die erträumte Zukunft für Steffin in weite Ferne rückt. Sie überlegt, ob es nicht besser wäre, wenn sie einfach ginge, auch wenn es schmerze, wie sie in Kurzschrift ihrem Taschenkalender anvertraut. Möglicherweise beschleunigt der Krach Brechts Abreise, auch wenn sich beide wieder versöhnen; jedenfalls bleibt eine traurige Margarete Steffin allein in Paris zurück. Sie zieht in die Avenue Morère 36 nach Beauchamp vor den Toren der französischen Hauptstadt (Département Paris Seine et Oise), stürzt sich wie gewohnt in Arbeit um abgelenkt zu werden und numeriert jeden Tag seit Brechts Abreise mit einer großen Zahl, bis zu seinem Wiedereintreffen in Paris am 10. September: eine Durststrecke von 82 Tagen. Trotz ihrer Aufgaben, eine Literaturagentur, den “Deutschen Autorendienst” (DAD), zu gründen und den Druck von *Lieder, Gedichte, Chöre* bei Willi Münzenbergs Editions du Carrefour vorzubereiten, bleibt ihr genug Zeit zum Schreiben. Ende Juni teilt sie Brecht in Anspielung auf dessen mangelhafte Fremdsprachenkenntnisse (hierin fühlt sie sich ihm haushoch überlegen), insbesondere auf die Tatsache, daß er in seinen Briefen stets von “sonnetten” spricht, mit, falls er eines Tages Sonette in französischer Sprache schreibe, dann dürfe er auch “sonnet à ...” darüber setzen,

aber sonst solle er doch einfach "Sonett" schreiben. Sein fünftes, sechstes und siebtes Sonett lese sie oft durch, weil sie deren Inhalte ja nicht so ohne weiteres hinnehmen könne.²¹ Brecht beansprucht sie darin ganz allein für sich, rät ihr zu größerer Bescheidenheit. Steffin scheint sich gegen dieses Besitzergreifen gewehrt und mit anderen Männern kokettiert zu haben, um ihren "Marktwert" zu testen und dadurch Brecht zu einer rascheren Entscheidung für sie zu veranlassen. Der trotzige, die Eifersucht unterdrückende Ton dieser drei Sonette zeigt, daß es ihr gelungen ist. Brecht versucht, ihr zu verdeutlichen, daß er sich für sie entschieden hat. Aber auch wenn sie Pascha-Allüren stören, so demonstriert sie ihm nun doch in Antwort auf die drei Gedichte Treue: "Ich habe auch jedes 'Flirten' in Paris abgelehnt."²² Mächtig mißfallen haben muß ihr das sechste Sonett, vermutlich auch gezielt provokativ von Brecht an sie adressiert:

Als ich vor Jahr und Tag mich an dich hing
War ich darauf nicht allzu sehr erpicht:
Wenn man nicht wünscht, vermißt man vielleicht nicht
Gab's wenig Lust, ist auch der Gram gering.²³

Nur allzu verständlich, daß sie sich dagegen auflehnt.
Im selben Brief liegt eine überarbeitete Fassung ihres Gedichts "Zwillinge" ("Natürlich hab ich als Kind") bei:

hier ist noch ein gedicht, mindestens 3 briefe habe ich schon umgeschrieben, weil ich es erst beilegen wollte und mich dann nicht traute, jetzt gebe ich es Dir doch. wenn es Dir nicht gefällt, zerreiss es gleich. mir gefiel bloss die letzte strophe, wenn sie auch etwas unappetitlich ist, darum habe ich acht andere davor gesetzt.²⁴

Steffin fürchtet Brechts kritischen Blick, ist ihm gegenüber noch sehr unsicher, vermutlich auch deswegen, weil Bertolt Brecht ein bekannter, berühmter Autor ist, der schon viel veröffentlicht hat, und sie nicht (außer in Agra). "Zwillinge" ist ein Liebesgedicht der bitteren Art; die äußeren materiellen Lebensumstände entscheiden über Glück. Die größte Liebe hilft bei hoher Arbeitslosigkeit nicht weiter, die im Grunde genommen willkommene Schwangerschaft wird vom Standpunkt des Überlebens aus unmöglich:

Wer keine Stellung hat, muß sorgen
Daß er keine Kinder hat.²⁵

Focus: Margarete Steffin

Die auf einfühlsame Weise beschriebene Vorgeschichte und die Abtreibung selbst beruhen auf eigenen Erfahrungen. In Steffins Krankenakte des Bispebjerg-Hospitals in Kopenhagen finden sich die Eintragungen "aborter 1928 1930." Eine enge Vertraute Steffins, ihre Jugendfreundin Herta Reinecke, bestätigt die erste Abtreibung. 1928 erwartete Margarete Steffin ein Kind von Herbert Dymke. Herta Reinecke und der bekannte Anarchist Erich Mühsam halfen, Wege für eine Abtreibung zu finden. Dafür wurden zwei attestierende Ärzte benötigt. Einen davon vermittelte Erich Mühsam,²⁶ einen Herrn Schinagl, der keinen Doktortitel hatte und der mit Mühsam im selben Gebäudetrakt in der Festung inhaftiert war. Nach Erhalt der Bescheinigungen wurde die Abtreibung dann von Prof. Dr. Hartock in dessen privater Praxis in Lichtenberg vorgenommen. Er hatte eine eigene Klinik und nahm von Arbeiterinnen nur wenig Geld; laut seinen Aussagen bezahlten das die wohlhabenderen Klinik-Patientinnen mit.

Die Abtreibungen beschäftigen Margarete Steffin lange Zeit. Sie hat dieses Thema nicht nur als neunstrophiges Gedicht im November 1932 zum ersten Mal bearbeitet, es existiert auch eine ausführlichere und eindringlichere Erzählung gleichen Inhalts, bei der ebenfalls ein Apotheker illegal für 50 Mark die Abtreibung vornimmt. Entweder wird das Apothekermotiv in den biographischen Hintergrund literarisch eingebaut oder 2. und 1. Abtreibung verschwimmen ineinander. Der Wunsch nach einem Kind bleibt zeitlebens unerfüllt; der Gedanke an einen gemeinsamen Sohn in Brechts zweitem Sonett muß in ihren Augen als unerhört zärtlicher Liebesbeweis gelten, noch im November 1937 träumt sie schmerzlich davon.²⁷ Die tiefe Traurigkeit über den Verlust der beiden so schwierig zu definierenden Wesen, für die sie nach Worten sucht, "ein Etwas," ein bißchen Mensch, ist deutlich spürbar; der Höhepunkt des Gedichts ist der Endpunkt, das Ende, der Verlust, und sie schafft im bitteren Kommentar der letzten beiden Zeilen ein einprägsames, meisterhaftes Bild:

Und wer sie so schwimmen sah, wußte
Wie die Liebe tut.²⁸

Steffin korrespondiert von Paris aus fleißig mit Brentano, Kisch, Lania, Graf, Mehring, Seghers, Kläber, Heinrich und Thomas Mann, Hesse, Frank, Feuchtwanger u.a. wegen Beiträgen für den DAD, sie trifft sich mit Plivier, Kurella, Eisler, Borchardt, Weinert, Kisch. Sie schreibt in eigenem Namen für den DAD, nicht im Namen Brechts, und hofft, sich damit finanziell auf eigene Füße stellen zu können, unabhängiger von der Partei und von Brecht zu werden. Meist wird

sie nur in Zusammenhang mit Brecht gesehen, was ihr Selbstbewußtsein nicht gerade stärkt. Bei vielen Einladungen in Paris fühlt sie sich nicht sonderlich wohl, da sie glaubt, eigentlich nur wegen ihrer Zusammenarbeit mit Brecht eingeladen worden zu sein. "als ich gestern einen genossen traf, der Mich (nicht 'Deine sekretärin') einlud, war ich so froh, wie seit langem nicht."²⁹

Anfang Juli rät Prof. Alexander aus Agra zu einer operativen Behandlung, eine Oberlappenplastik des rechten Lungenflügels oder eine Plombe machen zu lassen. Gerade wenn die äußeren Umstände, in denen sie lebe, nicht sonderlich gut seien, solle sie sich schnellstens operieren lassen, um eine weitere Ausbreitung der Tuberkulose von der großen Höhle in der rechten Lunge zu verhindern.³⁰ Die Operation sei um so dringlicher, als Steffin beabsichtige zu reisen, rät ihr der Professor.³¹

Zu den finanziellen und gesundheitlichen Sorgen gesellt sich die Eifersucht. "ich vertrete Dich würdig bei Deinen freunden, bewundern, feinden, genossen, bloss nicht bei den frauen,"³² schreibt sie im Juni an Brecht. Ihre Ängste kehren in den Träumen wieder und am 13. Juli teilt sie mit:

seit viel mehr als 10 Jahren bin ich gewöhnt, jede nacht zu träumen. aber jetzt träume ich nacht für nacht das gleiche: ich sehe Dich mit irgendwelchen frauen, rege mich sehr auf, wache dauernd auf, heulend sogar, und immer solches kind [kindisches] blödes theater. da aber der gute morgenstern gesagt hat, wenn man von den dingen spricht, vergehen sie, erwarte ich, dass auch dieses zeuges vergeh, weil ich Dir davon sprach. manchmal allerdings frage ich mich, wenn ich dann einfach nicht schlafen kann, wann Deine diversen freunde (wie in diesen wochen mir) einem anderen mädchen erzählen werden: "ja, und dann hatte er 1932/33 öfter ein mädchen bei sich, die hieß grete steffin, danach die..." und immer höre ich dann was helli [Helene Weigel] zuletzt in berlin zu mir sagte: du tust mir leid, mein liebes kind.
dann tue ich mir selbst auch leid. aber einschlafen kann ich trotzdem nicht. sonst gehts aber gut.³³

Am Wochenende zuvor hatte sie ihrer Wut, möglicherweise nur eine Nummer in einer Reihe von vielen zu sein, literarisch Luft gemacht und ihm das Sonett "Stell' Dir vor: es kommen alle Frauen" geschrieben. Die Pascha-Vorstellung, alle Geliebten kämen zur gleichen Zeit ins Bett, verwandelt Steffin in einen ausweglosen Albtraum. Die Geliebten drehen den Spieß um und fordern von Brecht genau das, was er von ihnen verlangt hat: den eigenen Spaß.

In Umkehrung der traditionellen Geschlechterrolle wird nun er zum bloßen Lustobjekt. Sie wollen mit ihm schlafen, sind gierig, schamlos, sind so, wie Steffin Brecht empfindet; die von ihm benutzten Kriterien bei Frauen sind zur Strafe bewußt ins Gegenteil verkehrt, kaum noch eine ist "nett," geschweige denn äußerlich attraktiv. Erbarmungslos fordern sie Lust, fordern mehr als er zu geben vermag — hämischerweise wissend, daß sie ihn überfordern. Die Ohnmacht des zuvor Dominierenden bereitet Genugtuung und befriedigt. Und wie zur Rache für sein sechstes Sonett reiht Steffin sich provokativ in die Schlange der Wartenden ein, fordert ungehört ihr Recht und genießt seine Armseligkeit. Die korrespondierende Form der Lyrik zwischen beiden: das Gedicht als Vergeltungsschlag. Und als Warnung.

Kurz darauf schlägt sie wieder sanftere Töne an. Steffin wartet in Beauchamp sehnstüchtig auf Post von Brecht; immer wieder taucht im Briefwechsel auf beiden Seiten der Vorwurf auf, der andere habe so lange geschwiegen, während man selbst doch fleißig schreibe. Postwendend kommt im nächsten Brief die Antwort, die Sache verhalte sich doch genau umgekehrt, der andere habe sich so lange nicht gemeldet usw. Zumindest scheint es ein guter Grund, möglichst schnell einen neuen Brief vom Partner zu fordern. Ansonsten drohen kleine Sanktionen: "Aber Dir sollten dauernd die Ohren klingen [weil er sich angeblich nicht meldet]. Werde ich nimmer zu mir von Dir sprechen,"³⁴ schreibt Steffin. Was sie gar nicht durchhalten würde. Sie hat ihr Leben auf ihn hin ausgerichtet, wie sie im darauffolgenden Brief bekennt:

Ich hab solch große Sehnsucht nach Dir u. kann deswegen schlecht schlafen. Alle erzählen von Dir. Ich sehe immer Deine Bilder an, u. lese Deine Briefe immer wieder, u. die Gedichte. Jede Stunde bist Du da. Es ist so schlimm, daß ich so "treu" bin. Werden wir im Herbst u. im Winter zusammensein? Was ich hier mache, ist jede Minute so, daß Du hinzukommen könntest.³⁵

Die durch das erste Sonett festgesetzte Grußformel, das schwäbische "Grüß Gott!", am Ende seiner Briefe wird ihr dabei zum Garant seiner Liebe. Es wird Gegenstand ihres im Juli 1933 geschriebenen Sonetts "Dir zugeeignet und dir ganz gewogen." "Das kleine Wort, das damals wir ernannten, das unauffällig machte das Berühren,"³⁶ wird ihr zur Kuschelecke, es macht den Partner und dessen Zuneigung präsent, hilft, die lange Wartezeit zu überstehen. "Das Wort ist mir Umarmung, ist mir Kuß,"³⁷ und sie küßt es und damit ihn auf dem Briefpapier zurück. Nicht allein dem

zeitweilig in Melancholie fallenden Seelenhaushalt, sondern auch der physischen Gesundheit gibt diese Liebesversicherung neuen Auftrieb, sie schafft die Illusion, als ob sie bei ihm schliefe, und bewirkt wieder ihre bekannte Wunschlosigkeit. Allerdings erzeugt die ebenso wahrgenommene Diskrepanz zwischen ersehntem Trugbild und trister Wirklichkeit auch Tränen. Auf diesen Zustand hinweisend, operiert die Sonettschreiberin mit dem Etikett "deine Verbannte," zum einen ihren Status als Exilantin meinend, gleichzeitig durch den Zusatz des Possessivpronomens aber auch leise anklegend, daß Brecht sie von seiner Seite "verbannt" habe, indem er wieder zu Helene Weigel nach Thurö ging.³⁸ Noch ein versteckter Hinweis findet sich in der zweiten Gedichtszeile, "seit ich den Mut zum Du gefunden," über den Beginn ihrer Beziehung. Nicht daß es allein Mut braucht, um mit diesem Dichter vertraut zu werden, um vom förmlichen "es grüßt Sie ihre Grete Steffin" (so schreibt sie noch im Juni 1932) zum zärtlichen "lieber bidi" zu gelangen, sondern vor allem Mut, diesen verheirateten Mann in ihr Leben hineinzulassen, diese Liebe zu befähnen, sich diesem fordernden Du fast bedingungslos zuzueignen.

Das Sonett steht in engem Bezug zu Brechts erstem Sonett, in der Forschung stellenweise als "Antwort" Steffins apostrophiert.³⁹ Auch wenn zwischen der Entstehung des ersten Sonetts (Ende 1932 in Berlin) und der "Antwort" ein halbes Jahr liegt, so greift Steffin doch das gleiche Thema wieder auf und bestätigt dem Partner die enorme Wichtigkeit des Codewortes, indem sie Zitate des ersten Sonetts bearbeitet wiederverwendet, eine wahrhaft korrespondierende Lyrik. Während bei Brecht die Wirkung des Wortes auf beide Liebende im Vordergrund steht, gestaltet Steffin ihr Sonett subjektiver: Sie berichtet über die große Hilfe des "Grüß Gott!" in ihrem Pariser Sehr-allein-sein. Brecht scheint die literarische Verwendung des Codewortes nicht zu genügen, er will die zärtlich berührende Formel auch im Brief sehen und moniert am 11. August: "grüss gott! Du schreibst das nie!"⁴⁰

In der Tat geht sie in ihren Briefen mit der Formel recht sparsam um; sie mag es lieber, wenn Brecht das "Grüß Gott!" benutzt, das mehr ihm zugehört, das in seiner Augsburger Heimat gebräuchlich ist und ihm ganz selbstverständlich über die Lippen geht. Nichtsdestoweniger ist es ihr kostbar, sie verwendet es als Trostpflaster zur Überbrückung räumlicher Distanz. Ein äußerst raffinierter Gebrauch des Codewortes zeigt sich in ihrem Gedicht "Geliebter, hast du es denn nicht gelesen?", das sie vermutlich am 8. Oktober 1935 in Kopenhagen schreibt. Wie sie in einem Brief vom 1. November 1935 beklagt, hat sich Brecht nicht wie erwartet von ihr verabschiedet und ist von Svendborg aus über Esbjerg und London am 9.

Focus: Margarete Steffin

Oktober in Southampton an Bord der "Aquitania" gegangen, um zur Inszenierung der *Mutter* nach New York zu fahren. Als gedanklich hinterherelgenden Abschiedsgruß verfaßt Steffin das Sonett, in dem sie mit sehr realistischer Einschätzung seine Chancen, in Amerika verstanden zu werden und Erfolg zu haben, recht skeptisch beurteilt, auch wenn dort "das Allerneueste" stets große Aufmerksamkeit erregt. Im Sonett versteckt sie wie einen heimlichen Schatz ein Akrostichon, das erst 1986 von der grande dame des Brecht-Archivs, Herta Ramthun, entdeckt wurde: GRUESS GOTT BIDI kann Brecht zu seiner Freude von oben nach unten aus den ersten Buchstaben jeder Zeile entziffern, allerdings erst im August des folgenden Jahres, als er das von Steffin in Dänemark zurückgelassene Sonett (sie kam am 29. Juli 1935 wieder von ihren Reisen zurück) ausgehändigt bekam.

Später gibt er dem Sonett seiner Freundin noch einen Titel, in dem er höchst selbstbewußt ganz Dänemark weinen läßt, weil sich ein Herr Brecht auf die Socken macht — ein Wunschdenken:

Als der Klassiker am Montag, dem siebenten Oktober 1935, es verließ, weinte Dänemark

Entgegen einigen Veröffentlichungen ergibt sich aus dem Titel kein weiteres Akrostichon; die Setzung des Titels in drei Zeilen beim Erstdruck hat den Mythos vom "Ade" als zusätzlicher Botschaft bis heute weiterleben lassen. Brecht läßt die von Steffin warnend an ihn gerichteten Ausrufezeichen weg, bearbeitet das Gedicht an drei Zeilen geringfügig und schafft dadurch aber dennoch eine viel allgemeinere Situation. Meint Steffin eine ganz konkrete Situation ("ob sie das Lehrstück schon verstehen?", das Schiff "heißt Aquitania"), macht ihm deutlich, daß er mit zu hochgesteckten Erwartungen nach Amerika reist, daß er nicht das Theaterereignis des Jahres sein wird, so läßt Brecht das Gemeinte unbestimmt werden und stilisiert sich zum verkannten Klassiker-Genie. Als Rollengedicht Brechts eingestuft, gelangte es 1965 aus dem Nachlaß in die Gesammelten Werke; erst Gerhard Seidel wies, angeregt durch Herta Ramthuns Fund, 1986 dezidiert die Urheberschaft Steffins nach.⁴¹ Das gemeinsame Codewort wird in den letzten beiden Zeilen des Sonetts noch einmal umschrieben:

du mußt mir schreiben: es ist so geblieben
ich bin der alte, und bald bin ich da.⁴²

Das ist es, was Steffin im nächsten Brief — und nicht nur dort — hören will, es ist der Inhalt der kostbaren Formel.

Wie wichtig Brecht das Codewort war, ist in seiner zweiten Mahnung zu lesen, die er zwei Wochen nach der ersten vom 11. August 1933 nach Frankreich schickt: "von der durch das 1. sonnet festgesetzte und der ewigkeit überantworteten formel kann ich in Deinen briefen auch nichts mehr finden, gebe Dir also hiermit eine abreibung, als wenn Du im verein wärst."⁴³ Der "Verein" ist der gebräuchliche Deckname für die Partei, in der solche Tadel und Verweise auf den regelmäßigen Sitzungen zur Tagesordnung gehören, um eine stärkere Selbstdisziplinierung der Mitglieder zu erreichen. Die Abreibung kommt wie ein Bumerang zurück, denn in ihrem letzten Brief hat Steffin offensichtlich in sehr ermahnendem Ton zu ihm gesprochen, was ihn überrascht.⁴⁴ Eigentlich hat er sich nämlich Beifall für seine literarischen Arbeiten erhofft: "hast Du die gedichte schon bekommen? welche? einige davon sind nicht zuletzt für Dich gemacht, Du! ich kann also einiges lob usw. beanspruchen!"⁴⁵

Die Anerkennung seiner Arbeit durch Margarete Steffin ist für Brecht von großer Bedeutung. Ihr sicheres Gespür für literarische Qualität bewundernd, schickt er Manuskripte von Thurö nach Beauchamp, um sie lektorieren zu lassen. Brecht schreibt er am 3. August und möchte gerne Gedichte von ihr geschickt bekommen:

nächste woche schicke ich ein drittel des dreigroschenromans.
hoffentlich verreißt Du ihn dann nicht gleich. alte grete!
auf das achte [Sonett] bin ich sehr stolz, aber den wagen hätte
ich noch hineinnehmen sollen.⁴⁶

Zuvor hatte Steffin ihm mitgeteilt, daß sie literarisch entmutigt sei:

lieber bidi,
einen tag bevor Du mir das achte sonett abgeschickt hast, habe
ich zufällig genau das versucht. aber ich habe es weggeworfen,
und mich geschämt, als ich das Deine sah.
eines aber hast Du vergessen: den wagen.⁴⁷

Unabhängig voneinander arbeiten beide am gleichen Thema, einer Beschreibung der Orte und Plätze, wo Raum für ihre Zärtlichkeiten und Liebe war. Brechts Sonett fällt aus der Reihe der anderen, indem es weder ein Subjekt noch ein Prädikat nennt. Es ist so vertraulich, daß die Empfängerin genau weiß, daß ein "wir" gemeint ist und daß sich hinter den andeutungsvoll verschwiegenen drei Pünktchen ein Zuzwinkern verbirgt: Erinnerst du dich? Ich habe nichts vergessen. "In gut vier Ländern", in der Sowjetunion, Deutschland, Schweiz und Frankreich haben sich die beiden ge-

liebt, schon "im Vaterland der Werktätigen," was bedeuten würde, daß die Anfänge ihres Verhältnisses bereits im Mai 1932 in Moskau zu suchen sind (auch wenn in Briefen noch das förmliche Sie herrscht und der Himmel voller Geigen erst zwei Monate später kommt), "allen Jahreszeiten", was vermuten ließe, die beiden bearbeiteten deshalb unabhängig voneinander denselben Stoff, weil sich im Juli ihre feste Beziehung jährt und ihre Gedanken zu den gemeinsam erlebten und erliebten Orten schweifen. Eine Liebeslaube jedoch fehlt und wird ins Gedächtnis zurückgerufen: der Steyr-Wagen, der sie von Utting aus in die Umgegend bis nach München fuhr und dessen Bedeutsamkeit Brecht bestätigt. Schade, daß Steffin aus Furcht vor gestrengten Blicken und noch mangelndem Selbstvertrauen ihr Sonett vernichtet. Die unterschiedlichen Blickwinkel der beiden Autoren zum selben Thema wären aufschlußreich gewesen, vielleicht wäre es sogar formal ebenso ein Versuch lyrischen Jonglierens mit den drei vielsagenden Pünktchen (...) gewesen ("genau das"). Dabei schätzt Brecht Steffins Lyrik durchaus und geht recht kreativ mit ihr um: "Dein letztes gedicht habe ich für die guitarre gesetzt."⁴⁸ berichtet er ihr am 11. August im literarischen Austausch. Offensichtlich hat sie ihm auf seinen Wunsch hin ein neues Gedicht geschrieben; welches und ob es noch erhalten ist, läßt sich nach der derzeitigen Quellenlage nicht sagen. Seine Wertschätzung gibt er auch durch handschriftliche Vermerke am Briefrand kund: "bitte um ein neues sonett!"⁴⁹

Das Thema der Sonette taucht in den Briefen wieder auf. "ich möchte gern wieder die hand unter meinem rechten oberbein merken" schreibt Brecht am 16. August,⁵⁰ während Steffin immer ungeduldiger wird und unzählige blb (bidilieberbidi) in ihren Taschenkalender kritzelt. Die Sonette helfen, die Wartezeit zu überstehen; sie teilt ihm Ende Juli mit:

die sonette finde ich sehr schön.
aber mit dem sechsten bin ich nicht einverstanden.
lieber bidi, diese 7 sonette (ich bin für besitz!) gehören zu dem schönsten und mir liebsten, was ich habe. [es folgt, mit der Schreibmaschine kräftig durchge-xt:] ich bin dir sehr dankbar dafür [und stattdessen, als wolle sie ihr Gefühl wieder etwas mehr unter Kontrolle bringen und ihn nicht gar zu stolz werden lassen, nur noch ein:] danke.⁵¹

Es ist immer ein Schwanken zwischen dem Sich-geduldig-mit-der-gegebenen-Situation-abfinden und dem Dagegen-aufbegehrn, zwischen Verharren in der Passivität und dem aktiven Beeinflussen der Lage, etwa durch den gelungenen Versuch, ihn eifersüchtig und

ihm bewußt zu machen: "Was keiner stehlen kann, wird leicht vergessen!" (Siebtes Sonett). Dieses Hin-und-her ist aber auch eine Reaktion auf Brechts Unentschlossenheit bzw. dessen, was Steffin als Zaudern deutet. Natürlich will sie Gewißheit über seine und ihre Zukunft haben, aber die Nachrichten aus Thurö sind vage gehalten. Falls sie ins Sanatorium auf die Krim fahren wolle, würde Illes über den sowjetischen Konsul in Paris eine Einreisebewilligung für sie besorgen. Ob Brecht in die Sowjetunion fahre im Herbst, wisse er noch nicht, denn Illes habe "[...] auch helli eingeladen, sie möchte am moskauer sender einen monat lang referieren. kurz, ich bin gar nicht schlüssig...", erfährt sie im Brief vom 11. August.⁵² Der Aufenthalt würde für ihn zur Zwickmühle, er müßte sich entscheiden: Soll er mit Helene Weigel oder mit Margarete Steffin reisen? Am 30. August freut sie sich schon: "b kommt" — allerdings zu früh. Sie zählt die Tage bis zur Ankunft, kritzelt wieder blb voller Überschwang in ihren Kalender, bis sie genau eine Woche später (Mittwoch, 6. September) enttäuscht feststellen muß: "bidi schreibt nicht," sie läuft am nächsten Tag achtmal auf die Post, in der Hoffnung, ein Brief aus Dänemark läge dort, sie fragt sich bange: "Kommt er? Allein? Zu mir?", und am Freitag, den 8. September schlägt die Ungewißheit in Resignation um: "ich bin sehr traurig b schreibt nicht und nun glaube ich ganz einfach er ist überhaupt nicht mehr dort sondern hat sich von jemand anders abholen lassen. Jetzt ist mir alles gleich."⁵³ Brechts briefliche Mitteilung, die sie am nächsten Tag erhält, er möge nicht abgeholt werden, ist noch niederschmetternder. Als er sie schließlich am darauffolgenden Tag in Paris in Armen hält, scheint dieser Kummer vergessen. Fünf Tage später fährt die 25-jährige Margarete Steffin mit dem 35-jährigen Bertolt Brecht nach Sanary-sur-mer, wo sich auch Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig und andere Schriftsteller aufhalten; die schönste, weil unbeschwerteste Zeit ihres Lebens beginnt.⁵⁴ Vier Wochen Brecht pur.

Vermutlich im dänischen Exil entstand das Sonett "Liebe liebte ich, doch nicht das Lieben." Thematisch an das Gedicht "Als er mich zum ersten Male fragte" angelehnt, steht Margarete Steffin hier nun weitaus souveräner zu ihrer Sexualität und ihrer Lust. Und sie hat den Mut, dies dichterisch zu bearbeiten, zeigt, daß sie das Sonett thematisch, stilistisch und formal sicher beherrscht. Steffin hebt die seelische Komponente in der Liebe hervor, betont das wichtige Zusammenspiel von Physis und Psyche. Rein körperliche Liebe ohne seelisches Empfinden verkürzt für sie die Sexualität zum Sex, auf den sie aggressiv reagiert. Gerade die erste Fassung des Sonetts zeigt ihre Wut und Ablehnung gegenüber dem bloßen Geschlechtsakt, er ist einfach "Mist":

liebe liebte ich, doch nicht das lieben.
~~in der heißesten umarmung dacht ich~~
"ob der junge nicht bald fertig ist?"
dachte ich und
und ich hasste ihn und diesen mist.
wäre lieber ohne ihn geblieben
~~wenn er unbefriedigt aufsteht, lacht ich.~~⁵⁵

Die heißeste Umarmung ist aus ihrer Perspektive nicht heiß, die Befriedigung des Jungen nicht ihre Befriedigung; die Erkenntnis, daß sie es nur macht, weil es aus Konvention dazugehört, führt sie zu dem Schluß, daß sie den egoistischen Partner in solchen Situationen überhaupt nicht braucht, sondern nur er sie, daß es keine Zweisamkeit, sondern Einsamkeit bedeutet. Wenn der lediglich auf seine Lust bedachte Junge unbefriedigt aufsteht, kann sie sich von ihrer Aggression durch zynisches Gelächter befreien. Eigene Lust und deren Erfüllung erlebt sie nicht während ihrer ersten großen Liebe, davon träumt sie laut Gedicht nur. "Und einander lieben, ohne Freunde zu sein? Das ist so wie 'Zitronen'-wasser aus Essenz, nur noch viel bitterer. Das ist junger Menschen *unwürdig*," vertraut sie 1927 ihrem Tagebuch an. Im Gedicht schafft sie einen merklich großen Kontrast zwischen der ersten und der jetzigen Liebe, größer, als er in Wirklichkeit je gewesen ist. Einzig und allein, um dem Sonett-empfänger zu zeigen, daß sie von ihm gelernt hat, von seiner Sinnlichkeit, von seinem (scheinbar) unverkrampften Verhältnis zur eigenen Sexualität, von seiner Begierde, seiner Erotik. Nun, da sie selbst Lust empfindet, kann sie eine Einschränkung im seelischen Bereich machen, die gleichzeitig Köder ist. "Ob ich dich liebe, weiß ich nicht"⁵⁶ kann sicher auch Zweifel an der durch Ruth Berlau und andere Umstände getrübten Beziehung zu Brecht ausdrücken, vor allem aber weiß sie, daß ihn dieses Zögern betroffen macht, verletzt. Ein Warnschuß knapp vor die Füße.⁵⁷

Nach der Distanz schaffenden Aussage kommt wieder eine Annäherung; sie wünscht jede Nacht seine Nähe, allerdings nicht, daß er bei ihr bliebe — wenn, dann geht sie, verläßt sie ihn: "daß ich bei dir bliebe"⁵⁸ — wobei aber sicher auch pragmatische Gründe eine Rolle spielen. Er hat ein eigenes Haus in Skovsbostrand Nr. 8, sie wohnt in der näheren Umgebung in einem Zimmer, und die Frage ist, ob die Ehefrau in Skovsbostrand oder auf Reisen ist. Freimütig gesteht sie ein, daß seine Erotik sie gefangen nimmt und die früher so übermächtigen, tief verinnerlichten, lusthemmenden moralischen Kategorien wie Scham oder Reue mittlerweile bedeutungslos für sie geworden sind. "Und was sonst da wacht,"⁵⁹ schließt sie süffisant mit einem Augenzwinkern das Sonett ab. Sie will ihre Lust leben.

Und ihre Liebe. Erst durch Brecht, so gewinnt man den Eindruck, bekommt das Lieben als Bestandteil der Liebe einen so hohen Stellenwert in ihrem Leben. In "Ich erhielt vom lieben Gott ein Schreiben" wird Brecht als Lehrmeister in der Kunst des Liebens geehrt, ein Sonett, das ihm stark geschmeichelt haben dürfte und wohl auch aus dieser Intention heraus geschrieben wurde. Als Gott persönlich zur damals in Kopenhagener Hospitalen üblichen Besuchszeit (hier mit dem ungewöhnlichen "halb dreizehn" als außerhalb jeglicher realen Zeit beschrieben) an ihrem Krankenbett erscheint, will sie sofort wissen: "Wann kann ich zu Bidi wieder hin?"⁶⁰ Die wichtigste Frage über das, was sie beschäftigt, an die höchste Stelle der Glaubenshierarchie; der Pfarrer sowie Petrus sind nicht nur aus antiklerikaler Einstellung heraus für diese Frage zu unbedeutend. Das Angebot, den heiligen Geist helfend wirken zu lassen, wird von ihr als völlig unzureichend abgelehnt. Sie will keine mystische Vereinigung wie einst bei Maria, sie will Bidi, real, fleischlich, sinnlich, zum Anfassen; "Herrgott [im Sinne von: ach komm! erzähl mir doch nichts! und gleichzeitig assoziativ: grüß gott!], Bidi lehrte mich, was Lieben heißt,"⁶¹ eine alle Gefühle und Sinne erfassende Erfahrung.

Der zarte Taumel der Sinne, ein Sich-völlig-im-Gefühl-verlieren sind auch bei "Wir ham eene Stube un sind fümf" Thema. Vermutlich in Agra oder noch in Berlin entstanden und zur Veröffentlichung gedacht, ist das Gedicht nicht an Bertolt Brecht gerichtet, deshalb auch nicht in Sonettform, und es hat nur teilweise autobiographischen Hintergrund. Das lyrische Ich macht positivere Erfahrungen mit dem Lieben als in dem Sonett "Liebe liebte ich, doch nicht das Lieben," hier liebt es den Partner mit Haut und Haaren, Körper und Seele. Die einzelnen Achtzeiler hat Steffin in jeweils zwei kontrastierende Vierzeiler unterteilt und arbeitet so pointiert die subjektive Sichtweise des jungen Mädchens heraus, in einer Weise, die an die Couplets Claire Waldoffs erinnert. Zuhause herrschen beengte proletarische Verhältnisse, die bereits in der ersten Gedichtzeile einführend angekündigt werden, "ein Stall" voll warmem Mief. Bei sechs Menschen in einem Raum bleibt keine Möglichkeit, sich zurückzuziehen, sodaß das junge Mädchen das bescheiden möblierte Zimmer seines Freundes als willkommene Zufluchtsstätte nutzt, in der es einfach nur mal allein sein kann und darf. Bei sechs Menschen in einem Raum muß auch die Intimsphäre zwangsläufig ein Fremdwort bleiben, und so vergleicht Steffin aus der Perspektive des Mädchens dessen Zuhause mit dem Zimmer des Freundes, sich selbst mit der Mutter, deren Lebensgefährten mit seinem Freund und schafft durch die Verwendung des Berliner Dialekts und treffende Situationsschilderungen eine höchst realisti-

sche Atmosphäre mit Berliner Lokalkolorit. Der Freund der Mutter gehört nicht zum "Wir"-Gefühl der Familie dazu, wird als Eindringling empfunden und schon in der ersten Zeile ausgegrenzt; er ist bloß ihr derber "Kerl," der lediglich Geschlechtsverkehr zum körperlichen Abreagieren braucht und sie und die Kinder patriarchalisch-cholerisch beherrscht. Für die Mutter ist es eine "lästige" Pflicht, die sie ebenso teilnahmslos wie das lyrische Ich in "Liebe liebte ich, doch nicht das Lieben" freudlos über sich ergehen läßt, weil es für sie durch Konvention als ein unausweichliches Muß dazugehört.

In Gegensatz dazu stellt Steffin die Liebeserfahrung der Tochter mit ihrem Freund Georg, berlinisch "Orje" genannt. Durch die tiefen Gefühle für ihn verliert die Außenwelt ihre Konturen, sie vergißt alles um ihn herum und freut sich ihrer Sinnlichkeit und Körperlichkeit. Sauber gewaschen und kurz vor der Tür noch mit Parfüm präpariert, um den heimischen Mief und die damit verbundenen belastenden Beobachtungen der schlechten Erfahrungen der Mutter loszuwerden, abzuwaschen, weit hinter sich zu lassen, schleicht sie heimlich zu Orje, während alle anderen glauben, sie sei brav im Turnverein. Obwohl sie genau dasselbe wie ihre Mutter tut, erlebt sie zu ihrem eigenen Erstaunen das Lieben völlig neu. Es ist weder peinlich noch unangenehm, sondern natürlich und wunderbar, wozu insbesondere die traute Zweisamkeit (in deutlichem Gegensatz zum häuslichen, fast öffentlichen Akt vor den vier Kindern) beiträgt. Und die tiefe innere Beziehung zu Orje, der mit seinen Komplimenten, seiner liebevollen Art und seinen scheuen, zärtlichen Berührungen ein vorteilhaftes Gegenbild zum gewalttätigen grobschlächtigen Lebensgefährten der Mutter abgibt. Der neugierige, sensible Umgang miteinander ermöglicht das positive körperliche Liebeserlebnis. Den Grund für dieses Empfinden faßt Steffin in der Schlußzeile noch einmal schlicht zusammen:

...und einfach
weil ich so in Liebe bei ihm bin.⁶²

Ebenfalls nicht an Brecht adressiert und ohne großen autobiographischen Bezug ist das im November 1932 entstandene Gedicht "Trude erzählt mir ihre 'Geschichte,'" in dem Steffin das problematische Thema einer Trennung behandelt. Das weibliche lyrische Ich beschließt, ihren Freund nach siebenjähriger fester Beziehung zu verlassen, da sie ihn nicht mehr liebt, nicht lieben kann — warum, bleibt ungesagt. So, wie er beschrieben wird, liegt die Vermutung nahe, daß er sie lediglich deshalb liebt, weil er sie braucht, und nicht, daß er sie braucht, weil er sie liebt. Verläßlich kümmert sich

der aufrichtige schwarze Orge — warum schwarz? — um ihre materiellen und sonstigen Probleme, opfert sich scheinbar selbstlos für sie auf. Er ist ihr “heut wie einst gewogen”: Hier taucht bereits die aus dem 1. Sonett und aus “Dir zugeeignet und dir ganz gewogen” bekannte Formulierung für tiefste Zuneigung auf. Im Moment der Trennung jedoch schlägt seine Fürsorglichkeit um, er stellt die von ihm erwiesenen Wohlthaten in Rechnung und verlangt, daß alles so weitergehen müsse wie bisher: das Zusammenleben, das Zusammenwohnen, selbst dann, wenn sie ihn nicht mehr liebt. In der ersten Zeile der vierten Strophe, die Steffin bei der Überarbeitung des Gedichts am 13. April 1933 in Agra mit der fünften Strophe vertauscht, um dadurch eine größere Geschlossenheit zu erreichen, erwähnt sie ein von Orge unverstandenes Element dieser Beziehung, das wiederum Rückschlüsse auf ihn zuläßt: daß auch das Nehmen, das Annehmen des freiwillig Gegebenen eine Form des Dankes ist, daß sie sich ihm als (Liebes-) Objekt zur Verfügung stellte, um das er sich kümmern durfte und das seinem Leben dadurch Sinn und Bedeutung gab. Auch Trude empfindet sich als Opfer, eines, das auf Orges Opfer reagieren muß. Wenn seine Wohlthaten den Beigeschmack des Verzichts haben oder unverdient erscheinen, erzeugen solche Opfer in ihr ein schlechtes Gewissen, ihn auszunutzen, ein Gefühl, in seiner Schuld zu stehen. Um ihrerseits auch etwas zurückgeben zu können, um die Last der Dankbarkeitsschuld etwas zu verringern, legt sie ihre Person als Objekt von Orges Wünschen zum Ausgleich in die Waagschale; die gesamte Problematik ist meisterhaft verdichtet in der ersten Zeile der letzten Strophe:

Seiner Opfer Opfer weg-
gehen sehen muß verdrießen.⁶³

Die einzelnen Schritte des Sehens und Erstaunens sind onomatopoeisch hörbar. Die von ihr gewollte Trennung hebt das verhängnisvolle psychologische Aneinandergekettet-Sein, das Verharren in gegenseitiger schuldhafter Abhängigkeit auf; Mitleid gegenüber Orges Isolation reicht als Basis für die Liebe nicht aus.

Auf die neue Situation, die seine eng gezurrte Lebensplanung völlig über den Haufen wirft, den “frommen Frieden” seiner kleinen heilen Welt (zer-)stört, reagiert er verwundet, er beschimpft sie, gießt ihr “Kübel voller Dreck” nach, wäscht mit Fleiß schmutzige Wäsche. Seine mühevoll aufgebaute und aufrechterhaltene Vorstellung von Glück stürzt wie ein Kartenhaus über ihm zusammen, Trude betrachtet es, nunmehr emotional losgelöst, aus der Distanz. Einmal der Opferrolle entflohen, geht sie ihre eigenen Wege.

Die sensiblen, kunstvoll gestalteten Liebesgedichte Margarete Steffins sind, bis auf wenige Ausnahmen, allesamt in Sonettform an Bertolt Brecht adressiert und spiegeln das Verhältnis der beiden in den Anfängen ihrer Beziehung wider. Sie korrespondieren dabei eng mit den Sonetten Brechts an Steffin. Stilistisch weisen beide große Ähnlichkeiten auf, in der Perspektive des lyrischen Ichs unterscheiden sie sich jedoch klar voneinander. Steffin erweist sich dabei als genaue Analytikerin ihres eigenen Ichs, des Partners, der Liebesbeziehung. Sie hat den Mut, ihre Ängste, psychischen Belastungen und Hoffnungen zu offenbaren. Beachtlich ist, wie sie zu ihren Schwächen steht oder das Erleben der (Ver-)Wandlung ihrer Sexualität formuliert. Auch die nicht von einem persönlich-internen Charakter geprägten Gedichte um 1932/33 zeigen Steffin als kenntnisreiche, einfühlsame Beobachterin und tragen eine erstaunlich sichere Handschrift.

Festzuhalten ist, daß die Gedichte bereits zu einem frühen Zeitpunkt — 1933 ist Steffin gerade 25 Jahre alt — formal wie inhaltlich ausgereift sind. Die Vermutung, Brecht habe mitgeschrieben, muß ins Reich der Legende verwiesen werden.⁶⁴ Zum einen sind sie unzweifelhaft als Botschaft an ihn gedacht und in seiner Abwesenheit geschrieben, zum anderen darf nicht vergessen werden, daß Steffin von frühester Jugend an den Literatur-Kanon kannte und "in sich hineinstopfte" (nach Aussagen Herta Reineckes, Herta Hanischs und Richard Müllers; auch die Sprache und der Zitatenschatz in Steffins Tagebuch von 1927 belegen das hinreichend) und sich seit 1925 durch ihre Aktivitäten als Rezitatorin im Großberliner Sprechchor und in verschiedenen Arbeiterkulturorganisationen sowie in der MASCH den Einflüssen der modernen Literatur des 20. Jahrhunderts öffnete. Die enorme literarische Kenntnis und Begabung, das Sprachgefühl waren da, lange bevor sie Brecht traf. Das bedeutet nicht, daß er sie nicht beeinflußt hätte — dagegen spräche schon der gegenseitige kreative, korrespondierende Umgang mit den Werken des anderen. Und es war ihr wichtig, sich mit einem anerkannten Literaten darüber auszutauschen; auch Walter Benjamin gehört seit 1933 zu denen, die sie zur Kritik ihrer Werke einlädt. In welchem Zusammenhang dessen Sonette zu denen Steffins und Brechts stehen, untersucht derzeit der Literaturwissenschaftler Alain Forget — die Ergebnisse dürfen mit Spannung erwartet werden.

Page image not available

due to copyright
restrictions

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Brief von Bertolt Brecht an Margarete Steffin, Jahreswende 1932/33. Zentrales Staatliches Archiv für Literatur und Kunst der UdSSR (ZGALI), Fond 631/14, Mappe 441, Blatt 17.

² Vgl. ebd.

³ Margarete Steffin: *Konfusie versteht nichts von Frauen: Nachgelassene Texte*. Hrsg. Inge Gellert (Berlin 1991) 197.

⁴ Ich weiß kein Lied, ich weiß kein Wort
Ich weiß nur eins, daß du willst fort!
Der Frühling kommt, der Frühling geht
In Gold und Blumen der Sommer steht
Und ich allein und du weit fort
Ich weiß kein Lied, ich weiß kein Wort.

Entweder stammt das Lied-Gedicht aus der Zeit der Romantik, wofür bis jetzt noch kein bekannter Verfasser ausfindig gemacht werden konnte, oder es ist ein erstaunlich geschickt verfertigtes, der Romantik nachempfundenes Plagiat Steffins, das große stilistische Ähnlichkeit mit Chamisso hat. Vom Kriterium der im übrigen Tagebuch verwendeten Sprache betrachtet, die klassisch quer durch die Wälder schillert und eichendorfft, durchaus nicht abwegig, von der enorm sicheren Metrik her im Vergleich zu zwei anderen im Tagebuch von 1927 befindlichen Gedichtversuchen mit zähflüssig holpriger Metrik, eines davon ebenfalls ein Liebesgedicht mit kirchenliedhaften Anklängen, eher zweifelhaft. Der Abdruck der hier und im folgenden zitierten Textpassagen aus Margarete Steffins Tagebuch von 1927 erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Rudy Hassing, Kopenhagen.

⁵ Steffin, 196.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht* (Frankfurt/M. 1987) 308.

⁸ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* (Frankfurt/M. 1974) I: 188.

⁹ Ebd.

¹⁰ ZGALI 631/14/388/11. Das Dritte Sonett endet:

Mit solchen Wörtern [und zwar den allgemeinsten, ganz vulgären] rufe
ich den Schrecken
Von einst zurück, als ich dich frisch begattet

Es läßt sich länger nummehr nicht verdecken:
Das Allerletzte hast du da gestattet!
Wie konntest du dich nur in so was schicken:
Das Wort für das, was du da tatst, war
(GBA 11: 186)

¹¹ Nach Aussagen von Herta Reinecke.

¹² Steffin, 196.

¹³ Bertolt Brecht-Archiv (BBA), Mappe 534, Blatt 11.

¹⁴ Steffin, 202.

¹⁵ Ebd. 203.

¹⁶ ZGALI 631/14/388/11.

¹⁷ Steffin, 198.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ ZGALI 631/14/394/1. Gemeint ist Utting am Ammersee, wo die beiden Frischverliebten 1932 aus Rücksicht auf ihr Umfeld — Helene Weigel war im Dorf als Brechts Ehefrau bekannt — artig und nicht Hand in Hand promenierten.

²⁰ Vgl. Bertolt Brecht, "Viertes Sonett," *Gesammelte Gedichte* (Frankfurt/M. 1976) 2: 537.

²¹ Vgl. BBA 654/17.

²² BBA 654/37.

²³ Bertolt Brecht, "Sechstes Sonett," *Gesammelte Gedichte*, 2: 538.

²⁴ BBA 654/17.

²⁵ Steffin, 189.

²⁶ Der allerdings dafür war, daß Steffin das Kind bekommen sollte und als Beispiel die Schauspielerin Adele Sandrock anführte, die ebenfalls abtreiben wollte, es nicht tat und Mühsam gegenüber äußerte, wie froh sie sei, daß sie ihr Kind doch bekommen habe.

Focus: Margarete Steffin

²⁷ Vgl. die stenographische Notiz von 18.-20.11. in Steffins Taschenkalender 1937.

²⁸ Steffin, 190.

²⁹ BBA 654/14.

³⁰ Vgl. ZGALI 631/14/394/2.

³¹ Vgl. BBA 654/45.

³² BBA 654/22.

³³ Brief von MS an BB, 13.7.1933, BBA 654/45.

³⁴ BBA 654/41.

³⁵ BBA 654/37.

³⁶ Steffin, 201.

³⁷ Ebd.

³⁸ Auch in den Briefen an Helene Weigel benutzt Brecht eine konstante Formel; sie enden stets mit "ich küsse dich." Ruth Berlau wird später zur Empfängerin des Codewortes "jed" — "jeg elsker dig" ("ich liebe dich" auf dänisch). Die verschiedenen Formeln sowie Briefe an die drei Adressatinnen werden parallel zur gleichen Zeit verschickt.

³⁹ Jan Knopf in GBA 11: 359, und Inge Gellert in Steffin, 312.

⁴⁰ ZGALI 631/14/394/4.

⁴¹ Vgl. Gerhard Seidel, "Anerkennung durch Aneignung? Ein Sonett Margarete Steffins, bearbeitet von Bertolt Brecht," *Festschrift für Hans Zeller* (Tübingen 1991).

⁴² BBA 534/09.

⁴³ ZGALI 631/14/394/6; vgl. *Notate 4* (1986): 13.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ ZGALI 631/14/394/3.

⁴⁷ Ende Juli 1933, BBA 654/16.

⁴⁸ ZGALI 631/14/394/4.

⁴⁹ ZGALI 631/14/394/7.

⁵⁰ ZGALI 631/14/394/5.

⁵¹ BBA 654/32.

⁵² ZGALI 631/14/394/4.

⁵³ Alle Eintragungen im Taschenkalender 1933.

⁵⁴ Wie sie später an Arnold Zweig schreibt; vgl. BBA 2200/36-37 u. 2200/41.

⁵⁵ 1. Fassung: BBA 533/25.

⁵⁶ Steffin, 204.

⁵⁷ "mir fällt der bleistift aus der hand, wenn Du so gleichgültig den erhalt zweier sonette quittierst," äußert Brecht Anfang Januar 1935 seine Betroffenheit in einem Brief an Steffin (ZGALI 631/14/408/3).

⁵⁸ Steffin, 204.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd. 205.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd. 194.

⁶³ Ebd. 192.

⁶⁴ Anlaß dazu gaben handschriftliche Vermerke Brechts in den Typoskripten Steffins oder vollständige handschriftliche Abschriften mit eigenen Varianten wie etwa in "Als er mich zum ersten Male fragte" (vgl. oben).

“...now I’ve once again put a flea in his ear”: Comments on Margarete Steffin, Brecht’s Personal Editor

In describing Margarete Steffin’s work for Brecht after 1933, usually the word collaborator is used. Sie helped him by recopying manuscripts or collecting material, by translating foreign sources and contributing ideas to texts on which he was working, and by exercising her linguistic sensitivity in pointing out imprecise expressions. Not only was she thorough, reliable, and diligent but she was also one of Brecht’s most careful readers. In a close analysis of the editing notations on Brecht’s original manuscripts, it becomes apparent to what extent Steffin’s work went beyond copy-editing and represents a real creative contribution.

“...maintenant je lui ai à nouveau mis la puce à l’oreille”: Commentaires sur Margarete Steffin, éditrice privée de Brecht

Pour décrire le travail que Margarete Steffin a fait pour Brecht après 1933, on utilise habituellement le terme collaborateur. Elle lui a aidé à recopier des manuscrits ou à rassembler des matériaux, à traduire des sources étrangères et à contribuer de ses propres idées aux textes sur lesquels il était en train de travailler, ainsi qu’à mettre en pratique sa sensibilité linguistique en soulignant les expressions vagues. Elle n’était pas seulement consciente, fiable et appliquée, mais elle était aussi l’un des lecteurs de Brecht les plus attentifs. Une analyse approfondie des annotations éditoriales faites sur les manuscrits originaux de Brecht permet de montrer jusqu’à quel point le travail de Steffin va au-delà d’une simple intervention de correctrice et représente en fait une véritable contribution créatrice.

“...ahora acabo de volverle a poner una pulga en su oreja”: Comentarios sobre Margarete Steffin, la editora personal de Brecht

A la hora de describir el trabajo de Steffin para Brecht después de 1933, se utiliza habitualmente la palabra colaboradora. Ella le ayudó a recopiar manuscritos o a recopilar material, a traducir fuentes extranjeras y contribuyó ideas a los textos en los que él estaba trabajando, también puso en práctica su sensitividad lingüística al señalar las expresiones imprecisas. Ella no era solamente metódica, fiable y diligente, sino que también era uno de los lectores más cuidadosos de Brecht. Un minucioso análisis de las anotaciones editoriales hechas en los manuscritos originales de Brecht demuestra que el trabajo de Steffin va más allá de la simple intervención como correctora, revelando de hecho una auténtica contribución creativa.

“...jetzt habe ich ihm wieder Flöhe ins Ohr gesetzt”: Anmerkungen zu Margarete Steffin, “Hauslektorin” bei Brecht

Wolfgang Jeske

Dichter im Exil hätten stets jemanden gebraucht, der oder die ihre Werke “der Welt leserlich” machten. So jedenfalls hat Thomas Mann die Aufgabe seiner Mitarbeiterin im Widmungsexemplar des *Doktor Faustus* (1947) für Hilde Kahn umschrieben.¹

Die Aussage muß nicht auf die Zeit des Exils beschränkt werden; bei Lion Feuchtwanger hießen die Mitarbeiterinnen z.B. Lola Sernau und Hilde Waldo, bei Brecht in den zwanziger Jahren Elisabeth Hauptmann, seit den Jahren des Exils in Dänemark auch Ruth Berlau, obwohl sie als Dänin sprachlich nur zum Teil das leisten konnte, was die Berlinerin Margarete Steffin diesbezüglich beigetragen hat. Bedingt durch die Tatsache der verschiedenen Aufenthaltsorte, die ab 1933 immer wieder gegeben ist, findet Steffins Kommunikation mit Brecht oft in Form von Briefen statt, wodurch die neue Rolle besonders gut dokumentiert ist, die sie spätestens im Sommer 1933 übernimmt und die mit den Stichworten Sekretärin oder Mitarbeiterin bezeichnet worden ist, aber darüber hinausgeht.

Sprachliche Sensibilität, Ausdauer und Gründlichkeit, daneben zahlreiche Fremdsprachenkenntnisse (Steffin spricht englisch und russisch, lernt auf den weiteren Stationen jeweils die Landessprache: französisch, dänisch, später schwedisch und sogar finnisch) sorgen dafür, daß sie bei den verschiedensten Arbeiten an größeren Texten oder etwa bei der Vorbereitung von Textsammlungen herangezogen wird. Bei fast allen Projekten Brechts in den Jahren 1933 bis Mitte 1941 übernimmt sie eine wichtige Aufgabe: sie liest die neu entstandenen Texte, übt generelle Kritik, weist auf Ungenauigkeiten im Detail hin, bemängelt einzelne Abschnitte, zu kurz kommende Beschreibungen oder zu langatmige, sie präzisiert und vereinheitlicht. Sie wird zur “Hauslektorin.”

Andererseits unterhält sie mit und ohne Auftrag die Kontakte zu Freunden wie etwa Walter Benjamin oder Karl Korsch, um u.a. über ihre Tätigkeiten und die Brechts zu berichten, oder knüpft neue Verbindungen zu Übersetzern, Verlagen usw. — Ordnungssinn führt sie dazu, undatierte Briefe, die sie erreichen, mit dem Eingangs-

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

datum zu versehen oder andere Texte mit dem (teilweise vorläufigen) Abschlußtermin, die Manuskriptmassen zu sortieren und überschaubar zu halten (zumindest für sich selbst). Als es im Mai 1940 darum geht, auch für Steffin ein Visum für die USA zu bekommen, schreibt Brecht an Erwin Piscator, der dabei helfen soll, damit Brecht an dessen "Dramatic Workshop" an der New Yorker "New School for Social Research" problemlos Vorträge halten kann: "Tatsächlich überblickt nur sie meine Tausende von Manuskriptblättern, und ohne sie würde ich nur mit ungeheurem Zeitverlust Vortlesungen zustande bringen können."²

Bei der ersten Fassung des Stücks *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe* ist Steffin beteiligt, was jedoch nicht öffentlich wird, da der geplante Druck des achten *Versuche*-Hefts 1933 von den Nationalsozialisten verhindert wird. Im Sommer korrigiert sie in Paris z.B. die Texte zu *Die sieben Todsünden der Kleinbürger*.³ Daneben sieht sie Brechts Gedichte durch, solche aus der Vergangenheit (1918-1933), aber auch solche aus der Gegenwart und aus den letzten beiden Stücken (*Die Mutter* und *Die Maßnahme*; GBA 3) und stellt eine erste Auswahl zusammen für den Band *Lieder Gedichte Chöre* (GBA 11), der im folgenden Jahr in Willy Münzenbergs Verlag *Editions du Carrefour* in Paris erscheint. Sie ist am Inhalt dieser Sammlung von Vorhandenem beteiligt, aber genauso an der Herstellung einer Satzvorlage. Und sie begleitet die weiteren Schritte bei der Entstehung dieses Buches mit dem Lesen der Korrekturfahnen, mit der Überprüfung der ausgeführten Korrekturen, bei Problemen mit dem Umbruch.

Ab Ende Juli 1933 beginnt Brecht am *Dreigroschenroman* zu arbeiten; bald danach wird Steffin in dieses Projekt einbezogen. Rund ein halbes Jahr später, zu Anfang des Jahres 1934, schreibt sie an Walter Benjamin: "Brechts Roman wird großartig. Er war fertig, der Arme, jetzt habe ich ihm wieder Flöhe ins Ohr gesetzt, so daß er still die letzten Kapitel, die ich noch abschreiben sollte, wieder einpackte."⁴ Alle Schreibenden bringen erste Ideen und dann auch Ausarbeitungen dessen, was sie sagen bzw. schreiben wollen zu Papier: die eine mit der Hand, der andere mit der Schreibmaschine, wie Brecht (seit den dreißiger Jahren fast ausschließlich). Brecht war nie oder höchst selten auf Anhieb mit sich und seinen Texten zufrieden. Und: er konnte noch keinen Computer benutzen — wenn man so will, glücklicherweise. So sind viele Varianten und Fassungen überliefert, die zeigen, wie sich ein Text unter Steffins Mitwirkung entwickelt hat, bis er zu dem wurde, was dann gedruckt zur Verfügung stand und steht.

In computerlosen Zeiten also gehört es zu Margarete Steffins Aufgaben, viele Texte neu abzutippen, damit sie (vorläufig) wieder

“sauber” sind — zumeist mit dem “Erfolg,” daß Brecht erneut darin handschriftlich herumändert, Passagen ausschneidet und neu zusammenklebt usw. Das Abtippen geschieht anfangs für den internen Bereich, in dem klar ist, daß die Endfassung noch nicht erreicht ist: es geht um die “Sauberkeit,” in der der Schreibende selbst das Geschriebene anders und neu liest und sich zum Ändern und Verbessern gereizt sieht.

Solche Arbeiten von Steffin (und Helene Weigel) werden z.B. von Ruth Berlau, die Brecht 1933 in Dänemark begegnet, umschrieben:

Helli wollte unbedingt Maschinenschreiben lernen und Brechts Sekretärin sein.... Als Sekretärin war Margarete Steffin nicht zu ersetzen, durch niemanden. Wenn Brecht in einer Fassung korrigiert hatte, fand er am nächsten Morgen frisch abgeschriebene Manuskripte auf seinem Schreibtisch vor, ohne daß er etwas gesagt hatte. Und die Manuskripte hatten die Schönheit und Sauberkeit, die Brecht brauchte, um weiterzuarbeiten.⁵

Das Abtippen von Margarete Steffin gestaltet sich im vorangeschrittenen Stadium eines Textes noch ganz anders. Der Autor schreibt — aus Bequemlichkeit — generell alles klein, und er schreibt ohne Satzzeichen; sie sind ihm zunächst ziemlich gleichgültig. Statt eines Punktes drückt er lieber zweimal auf die Leertaste, und Kommas interessieren ihn schon gar nicht. Zuerst geht es um den Inhalt (außerdem hat er ja das, was er schreibt, seinen Stück- oder Romanfiguren usw. in den Mund legt, im Ohr mit allen Betonungen, Untertönen usw.).

Eine Aufgabe, die die Lektorin Steffin im Lauf der Zeit immer mehr übernimmt, ist es, die Texte Brechts in eine Satz- und damit Druck-Vorlage zu bringen: d.h. nach den Duden-Regeln einzurichten und die Zeichensetzung nach den Normen einzufügen. Die Punkte — in der Regel durch zwei Leertasten in seiner Vorlage gekennzeichnet — sind dabei relativ unproblematisch. Was man mit dem Setzen oder Auslassen eines Kommas alles anrichten, verändern, entstellen kann, weiß Steffin. (Brecht selbst hat ein drastisches Beispiel der Bedeutung von Zeichensetzung gegeben. Er kannte den Satz nach den Sprüchen Salomonis 16,9: “Der Mensch denkt, Gott lenkt.” Er hat ihn abgewandelt zu: “Der Mensch denkt: Gott lenkt.” Durch die Änderung eines Satzzeichens wird aus der Aufzählung eine Behauptung oder Feststellung.⁶ In solchen Fällen hat er natürlich schon einmal selbst die Großbuchstabenumstellung der Schreibmaschine betätigt, um den Doppelpunkt zu Papier zu bringen.)

Die Arbeiten einer Sekretärin, die Steffin übernimmt, sind die eine Seite. Dennoch ist es durchaus nicht ganz falsch, wenn sie, seit Dezember 1933 zunächst in Kopenhagen, ab Februar 1934 in Svendborg lebend, der Fremdenpolizei gegenüber angibt, daß sie keine "Sekretärinnenarbeiten für Brecht" ausführe, was sie nach dänischen Bestimmungen nicht darf, sondern selbstständig arbeite.⁷ Das läßt sich einmal mit neuen eigenen Texten und mit Übersetzungen bestätigen (auch wenn sie in dieser Zeit noch keine Publikationsmöglichkeiten findet), außerdem mit den zusätzlichen Arbeiten, die sie an Brechts Texten ausführt: Wie dies in Einzelheiten ausgesehen hat, läßt sich beispielhaft am *Dreigroschenroman* zeigen. Doch zuvor soll kurz umrissen werden, daß dies nicht der einzige Text gewesen ist, an dem sie sich beteiligt hat.

Als Brecht 1935 im Zusammenhang mit der New Yorker Inszenierung eine zusätzliche Szene zu seinem Stück *Die Mutter* entwirft, trägt Steffin handschriftlich den Titel "Eisenbahnszene" nach (GBA 3: 391-398, 499). Bei der zweiten Fassung von *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, 1938 im zweiten Band der *Gesammelten Werke* publiziert, wird sie neben anderen als Mitarbeiterin genannt (GBA 4: 148), schon im Vorfeld ist durch mehrere Briefe, die sie an Freunde schreibt, ihre Beteiligung dokumentiert (vgl. GBA 4: 463, 469, 479, 480). Bei diesem Beispiel etwa weist sie auf sprachliche Nachlässigkeiten hin: abwechselnd läßt Brecht die Stückfiguren mal "Pferd," mal "Gaul" sagen; sie ist sicher, daß besser nur die Bauern von "Gäulen" sprechen, die Gutsbesitzer und Beamten von "Pferden" (vgl. GBA 4: 482).⁸ Im Erstdruck von *Die Horatier und die Kuriatier* ist sie als einzige Mitarbeiterin angeführt (GBA 4: 280), genauso bei *Die Gewehre der Frau Carrar* (GBA 4: 306), die beide ebenfalls in den zweiten Band der *Gesammelten Werke* (1938) aufgenommen werden.

Nach der genannten Beteiligung an *Lieder Gedichte Chöre* (Auswahl der Gedichte und Komposition der Sammlung) im Jahre 1934 bereitet sie 1938 diese Gedichte ebenfalls für einen weiteren (durch äußere Umstände nicht zustandegekommenen) Band der *Gesammelten Werke* vor, ändert in den Texten und an ihrer Anordnung (vgl. GBA 11: 364, 367). Als Brecht 1937 seine Gedichtsammlung *Hauspostille* für den Druck in diesem weiteren Band der *Gesammelten Werke* überarbeitet, ist Steffin genauso gefragt bis hin zu den Fahnenkorrekturen (vgl. GBA 11: 303f.). Mit Korrekturarbeiten ist sie 1938 auch bei der Einzelausgabe der *Svendborger Gedichte* beschäftigt (vgl. GBA 12: 352, 356); hier, wie in vielen anderen Fällen, ist außerdem die Datierung von Gedichten nur durch ihre Angaben möglich. Die von Brecht dann später sogenannte *Steffinsche Sammlung* (GBA 12: 93-112) erhält diesen Titel, weil

Steffin die Gedichte ausgesucht und zusammenhängend abgeschrieben hat (vgl. GBA 12: 389-391). Bei der Szenenfolge *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (GBA 4: 340) wäre sie genannt worden, wie der Umbruch zur Einzelausgabe zeigt, aus dem jedoch 1938 ebenfalls kein Buch mehr werden konnte; seit 1934/35 hilft sie z.B. mit bei der Sammlung von Material aus Zeitungen und Zeitschriften über den Alltag in Deutschland, die die Grundlage der Szenen bildet.⁹

Als er die erste Fassung von *Leben des Galilei* (1938/39) abgeschlossen hat, bezeichnet Brecht Steffin in einem Brief an Erwin Piscator als Mitarbeiterin an diesem Stück (vgl. GBA 5: 335f.); hauptsächlich durch ihre Korrespondenz sind viele Details über die Entstehung dieser Fassung bekannt; sie schreibt auch hier nicht nur ab (vgl. GBA 5: 354, 356 u.ö.). Gleichermaßen gilt für den Fragment gebliebenen Roman *Die Geschäfte des Herr Julius Caesar*, für den sie anfänglich z.B. Literatur in Bibliotheken sucht, insbesondere fremdsprachige Quellen liest¹⁰ und anderweitig bei der Materialbeschaffung hilft, etwa durch aufmerksame Zeitungslektüre (um Parallelen in der Gegenwart aufzuspüren), bevor es dann um Grundsätzliches beim Text, stilistische Feinheiten u.a.m. geht. Beim Radiostück *Das Verhör des Lukullus* (1940; GBA 6: 88) und noch bei der gleichnamigen Fassung von 1951 (GBA 6: 116), entstanden 10 Jahre nach ihrem Tod, wird sie als Mitarbeiterin angeführt; genauso bei *Der gute Mensch von Sezuan*.¹¹

Die Anfänge der Entstehungsgeschichte von *Mutter Courage und ihre Kinder* sind durch Steffin genau dokumentiert (vgl. GBA 6: 377), und für *Herr Puntila und sein Knecht Matti* stellen Hella Wuolijoki und Steffin von Wuolijokis Vorlage, dem Stück *Sahanpuruprinsessa* (*Die Sägemehlprinzessin*), zunächst eine deutsche Übersetzung her (vgl. GBA 6: 456). Steffin weiß während der Arbeit am Text Präzisierungen einzubringen, wenn es um die Tischgespräche der Damen, ums Kochen usw. geht. Die erste abgeschlossene Fassung von *Der Aufstieg des Arturo Ui* mit dem Titel *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* datiert Brecht: "Helsingfors, 29.3.41. Mitarbeiterin: Steffin" (vgl. GBA 7: 354). In der ersten Abschrift unter dem Titel *Arturo Ui* (*Dramatisches Gedicht*) von K. Keuner, einer Reinschrift Steffins, finden sich handschriftliche Korrekturen ausschließlich von ihr, stilistische und metrische Details betreffend (vgl. GBA 7: 363). Sie weist als "Lektorin" Brechts gerade bei diesem Stück auf die unzureichenden Verse hin. Er gesteht sich ein: "Ich hatte den Jambus sehr schlampig behandelt"¹² und überarbeitet den Text, aber selbst danach ist Steffin noch nicht einverstanden und besteht hartnäckig auf weiteren Verbesserungen.¹³ Die Aufzählung ließe sich mit einzelnen Gedichten, Geschichten oder theoretischen Texten noch lange fortsetzen.

Im Nachhinein ist heute die Bedeutung, die Margarete Steffin für Brecht gehabt hat, deutlich: nach ihrem Tod im Juni 1941 ist es einerseits die Trauer um die verlorene Geliebte, andererseits ist es die fehlende Mitarbeiterin, die er in der ungewohnten kalifornischen Umgebung in mehrfacher Weise vermißt¹⁴ was die zu einer Lähmung der Arbeit führt bzw. dazu, daß zum Beispiel so große Unternehmungen wie der Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* oder *Der Tuiroman* (GBA 17) nicht weiter und zu Ende geführt werden, gleichermaßen *Der Messingkauf* (GBA 22) und das *Buch der Wendungen (Me-ti)* (GBA 18). Gerade für die umfangreichen Projekte fehlt die Geduld und Ausdauer, um sie abzuschließen. Es muß jedoch Spekulation bleiben, daß durch Steffins weitere Mitarbeit einige solcher Projekte vollendet worden wären, die es nun nur als Fragmente gibt.

Brechts größtes und als einziges abgeschlossenes Romanprojekt, der *Dreigroschenroman* (GBA 16), verdankt Margarete Steffin sehr viel (möglicherweise auch den Abschluß). An ihm läßt sich exemplarisch zeigen, was "Mitarbeit" bedeutet. Nachdem Brecht im Sommer 1933 daran zu arbeiten begonnen hat, bereits größere Teile des Romans ausformuliert sind und er dieses Projekt im Grunde schnell abschließen möchte, ist Margarete Steffin aufgefordert, sich inhaltlich einzumischen. "Nächste Woche schicke ich ein Drittel des *Dreigroschenromans*. Hoffentlich verreißt Du ihn nicht gleich," argwöhnt der Autor.¹⁵ Wenige Tage nach der Ankündigung des Manuskripts erreicht Steffin schon die ungeduldige Nachfrage:

Ich bin gespannt, was Du über den Roman schreiben wirst. Ich möchte ihn gern bald fertig haben und dann was anderes, Gewichtigeres vornehmen. Allerdings, gegen Ende zu (so sehr lang wird er nicht) und bei Korrektur mußt Du mir helfen, nicht nur mit Abschreiben. Den Vertrag habe ich übrigens, er ist sehr anständig geworden, ich habe nicht handeln lassen. — Wir werden also erst ein wenig später verhungern....¹⁶

Doch nicht erst bei den hier genannten abschließenden Arbeiten, den Korrekturen und Änderungen im Satz, ist Steffin gerade an diesem Romanprojekt beteiligt. Die erste Fassung des Romans (entstanden zwischen Juni und August 1933), von Brecht in der bei ihm üblichen Kleinschreibung auf 137 Seiten zusammenhängend in die Maschine geschrieben,¹⁷ zeigt vor allem handschriftliche Korrekturen von ihm selbst (so sollte Herr Beckett zunächst ein "Wollhändler" sein und wird bei der handschriftlichen Überarbeitung zum "Holzhändler"). Bereits in dieser Phase nimmt auch Steffin Änderungen am Text vor, setzt ihre Möglichkeiten als Stilistin ein;

so ändert sie z.B. "Der Holzhändler war kein Neuling in Damensachen, seine verschiedenen Ehen bewiesen es. Er hatte wenig Zeit..." in "Der Holzhändler war kein Neuling in Damensachen. Er hatte schon einige, übrigens gleichzeitige, Ehen hinter sich. Für Abenteuer hatte er wenig Zeit....".¹⁸ Für die "Seelenverkäufer," von den Geschäftsmachern Frachtschiffe genannt, sieht Brecht zunächst englische Namen vor: "Beautyfull Ann" und "Young Cheapman"; Steffin ändert in "Schöne Anna" und "Junger Schiffersmann."¹⁹ Neben den handschriftlichen Korrekturen, Einfügungen und Streichungen Brechts gibt es größere Einschübe, die er teils selbst mit Maschine schreibt und die Papierstreifen dann an die entsprechenden Seiten anklebt; solche Ergänzungen sind aber auch von Steffin zumindest aufgezeichnet worden.²⁰ Sie "verreißt" den ursprünglichen Text nicht ganz, macht aber an vielen Stellen Vorschläge, die einleuchten und angenommen werden.

In diese Phase der Arbeiten am Text, als Steffin noch in Paris lebt, die Brechts Anfang August 1933 von der Honorar-Vorauszahlung des Verlags gerade ihr "dänisches Strohdach" am Skovsbostrand in Svendborg haben erwerben können, gehört ein Brief Brechts (in dem er sich nicht etwa um mangelnde Solidarität mit dem von ihm Geschriebenen beklagt, sondern Solidarität verlangt, von sich und der Lektorin):

Die Kritik ist gut, aber zu kurz und zu wenig ausführlich. (Ihr fehlt ebenso wie dem Roman noch eine gewisse Solidarität.) Du mußt mir noch auf alle meine Fragen antworten. Und: Schreib nichts ab, was Dir nicht gefällt! Sondern: schicke alles, in Partien, zurück, und zwar die Stellen angestrichen, die nachlässig gearbeitet sind, Kraftausdrücke oder absichtliche Witzigkeiten. Am besten legst Du Zettel ein, die ganz flüchtig geschrieben sein können, nur einen Eindruck wiedergeben sollen. Übrigens brauchst Du nur solche Seiten zu schicken, die solche Stellen enthalten, wenn das nicht alle tun. Partienweise solltest Du sie schicken, daß ich sie rascher bekomme und durchschauen kann. Ich schicke sie dann gleich wieder an Dich, geändert oder — verstockt beibehalten....

Das Herausfallen, Kunstlose, Übergangslose der moralischen Betrachtungen ist gewollt. Vielleicht kommt das aber erst im weiteren Verlauf ganz heraus!

Ich weiß nicht, willst Du es Borchardt zeigen?...²¹

Letzteres betrifft die späteren Kursiv-Passagen des Romans, deren Bedeutung Steffin anfangs offensichtlich nicht klar geworden ist. Das wiederum veranlaßt Brecht, eventuell die Leseeindrücke und Mei-

Focus: Margarete Steffin

nung von Hermann Borchardt (der z.B. bei *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* beteiligt gewesen ist) einzuholen.

Gerade in dieser frühen Phase kommt es durchaus zu grundsätzlichen Infragestellungen des Handlungsverlaufs durch die Lektorin, wenn der Autor feststellt:

...die Bemerkung über die etwas unglückliche Gewichtsverteilung am Anfang der Geschichte (Fewkoombey's Erfahrungen mit dem Bettlertrust) ist schon richtig. Vielleicht können wir das dann zusammen in Ordnung bringen. Schreibe mir also fortlaufend solche Einwände, ich kann sie ausgezeichnet gebrauchen.²²

Dieser Aufforderung, Einwände zu formulieren und von Paris nach Svendborg zu schicken, kommt Steffin weiterhin nach und bezieht sich nicht nur auf den Anfang. Im August meint Brecht, noch ohne Kenntnis sämtlicher Einwände: "Vom *Dreigroschenroman* hab ich schon 95 Seiten jetzt, also fast ganze zwei Drittel (Gesamtumfang 150)."²³ Im September fährt er nach Paris, um dort mit Steffin direkt zu arbeiten (bzw. im südfranzösischen Sanary-sur-Mer bei Lion Feuchtwanger, den beide für einen Monat besuchen). In dieser Zeit meldet er an seine Frau Helene Weigel nach Dänemark etwas vorsichtiger: "Der Roman ist fast fertig (im Rohbau)."²⁴

Steffin begleitet Brecht im Dezember 1933 nach Kopenhagen, kommt dort für einige Wochen bei Ruth Berlau unter (übersetzt deren Roman *Videre* [Vorwärts]), um auf diese Weise mit der dänischen Sprache vertrauter zu werden, und schreibt Erzählungen. Außerdem bleibt sie mit dem *Dreigroschenroman* beschäftigt. Nachdem die erste Phase abgeschlossen ist, entsteht im Dezember 1933 und Januar 1934 eine zweite Fassung des Romans, die erstmals mit dem Einleitungskapitel "Die Bleibe" beginnt.²⁵ Dabei handelt es sich zunächst um eine Abschrift Steffins in Groß- und Kleinschreibung, in die die Ergänzungen der ersten Fassung eingearbeitet und in der zusätzliche Erweiterungen berücksichtigt sind. Es verwundert bei Brecht nicht, daß auch diese Reinschrift von ihm wiederum handschriftlich weiterbearbeitet wird. Er kennzeichnet hierbei erstmals mit Randstrichen deutlich die Abschnitte, die dann im Druck durch Kursivierung herausgehoben werden.²⁶ (Wie wichtig ihm dies ist, zeigen seine zahlreichen Briefe an den Verlag in der Satz- und Korrekturphase.²⁷) Spuren von Margarete Steffins Durchsicht dieses Typoskripts sind ebenso vorhanden: so etwa nimmt sie die Schleichwerbung zurück und ersetzt "Guiletteklingen" durch "Rasierklingen".²⁸ Oder sie ergänzt, präzisiert und verfeinert dabei: aus "Er wußte nicht recht..." wird so "Er wußte ebenso wie damals

auf der Heimfahrt vom Picknick nicht recht";²⁹ aus "Auch Polly war glücklich und verzieh Mac nicht nur seine berufliche Vergangenheit als Einbrecher, die er ihr bei der Flasche Burgunder in der Halle mitgeteilt hatte, sondern auch seine Liebschaften..." wird "Auch Polly war glücklich und verzieh Mac seine berufliche Vergangenheit als Einbrecher, die er ihr bei der Flasche in der Halle mitgeteilt hatte — er ließ sie den Stoßdegen ein Stück aus dem dicken Stock ziehen. Sie verzieh ihm sogar seine Liebschaften...",³⁰ aus "...so wurden auch mehrere Raubmorde im Winter 95 dem 'Messer' zugeschrieben, die bestimmt nicht von dem Mann ausgeführt wurden, der sie zeichnete, d.h. auf sich nahm" wird "...so wurden auch noch mehrere Raubmorde im Winter 95 dem 'Messer' zugeschrieben, die bestimmt nicht von dem toten Mann auf dem Friedhof von Dartmoor ausgeführt wurden und kaum von dem Mann, der sich seinen Spitznamen angeeignet hatte und so diese Morde zeichnete,"³¹ usw.

Mitte Januar 1934 berichtet ihr Brecht aus Svendborg von neuerlichen Erweiterungen, auf die er durch Steffins "Flöhe" gekommen ist ("Die Abschriften der Einsprengsel muß ich mir selber machen"), und von der schwierigen Arbeit am Schlußkapitel. "Ich lege mir 1 Kopierblatt unter, mehr wird zu zeitraubend beim ersten Schreiben! Ist es sehr schlimm?"³²; gemeint ist damit das in dieser Zeit entstehende, mit "12" bezifferte Kapitel, die erste Formulierung der späteren Abschnitte "Arbeiten und nicht verzweifeln," "Die Schlacht an den Westindiadocks," "Der Krug geht zum Brunnen," "Eine nationale Katastrophe," "Unruhige Tage," "Das Alibi," "Ein Sieg der Vernunft" und "Nebel."

Diese zweite Fassung umfaßt zunächst 145 durchgehend beschriebene Seiten mit den genannten und zahlreichen weiteren Änderungen sowie zusätzliche auf Papierstreifen festgehaltene und angeklebte Ergänzungen; sie endet mit dem Schlußteil des 8. Kapitels.³³ In einer dritten Phase im Februar/März 1934 entstehen die daran angeschlossenen 62 Typoskriptseiten in durchgehender Kleinschreibung, also von Brecht aufgezeichnet, mit dem Hauptgeschehen der späteren Kapitel 14 und 15.³⁴ Hier zeigt sich Steffins Mitarbeit z.B. dadurch, daß sie Kapitelnummern und Überschriften vergibt wie "Arbeiten und nicht verzweifeln" (später: "Der starke Mann ficht")³⁵ oder "Der Krug geht zum Brunnen" (später: "Säuberungsaktion")³⁶ oder "Unruhige Tage"³⁷ und "Ein Sieg der Vernunft":³⁸ "Und vom Dreigroschenroman schick nach und nach was. Schreib mir auch über Kapitel um Kapitel!"³⁹

Nach dieser dritten Phase gibt es für Steffin wiederum eine ganze Menge Text neu abzuschreiben (oder Durchschläge zu benutzen), um in dieser neuen Fassung weiter zu korrigieren und inhalt-

liche Feinheiten nachzutragen:⁴⁰ so werden aus "10 Pennys" bzw. "5 Pennys" nun "ein Zweipencestück" bzw. "einen halben Penny."⁴¹ An manchen Stellen wiederholt sie auch einfach Brechts nicht immer eindeutig entzifferbare handschriftliche Zusätze für sich und die nächste, d.h. dann letzte maschinenschriftliche Abschrift (für den Verlag) nochmals eigenhändig.⁴² In der Episode, in der Polly und Frau Peachum den Film *Mutter, dein Kind ruft!* sehen, ist die Figur und Rolle des Erklälers zunächst nicht vorgesehen; um zu verdeutlichen, wie in Stummfilmzeiten Kino zu erleben war, hat Brecht offensichtlich diese Einfügungen diktiert, Steffin hat sie mitstenographiert,⁴³ numeriert und die Ziffern im Typoskript dieser Fassung nachgetragen⁴⁴ — nachdem sie seit Ende Februar 1934 in die Svendborger Pension "Stella Maris" umgezogen und damit am Ort ist.

Neben solchen Eingriffen in den einzelnen Fassungen, gibt es von Steffin verschiedene Notizen mit Stichworten zu einzelnen Passagen oder durchgehenden Handlungssträngen, die sie für noch nicht gelungen hält.⁴⁵ Dabei handelt es sich um die "Zettel, die ganz flüchtig geschrieben sein können, nur einen Eindruck wiedergeben sollen."⁴⁶ Dazu gehören Hinweise wie "Peachums Gründe, von seinem Geschäft wegzugehen" und "Smiles / Polly zu kurz"⁴⁷ oder Stichworte wie "Schlußreden Machieth-Initiative" und "patriotische Bewegung."⁴⁸ Sie alle sind Beispiele für die "Flöhe," die Steffin Brecht während der Arbeit am Text ins Ohr setzt. Unter den Materialien zum *Dreigroschenroman* gibt es außerdem verschiedene Notizzettel von Steffin, auf denen sie, die frühere Kontoristin, z.B. die Zahlen des Schiffegeschäfts notiert: Preise, Reparaturkosten, Provisionen usw. und verschiedene Berechnungen anstellt.⁴⁹

Ein Beispiel dafür, daß der Autor auch "verstockt" reagieren kann, ist ebenfalls durch einen solchen "Zettel" dokumentiert:⁵⁰ die maschinenschriftliche Frage "????????????????? / Soll die Einwilligung in die Scheidung erfolgen gegen die Ermöglichung des Eintritts in die National?" stammt vermutlich von Steffin; Brecht schreibt quer darüber: "nein!"⁵¹ Doch das bleibt eher die Ausnahme.

Die unter der Überschrift *Kritik* zusammengefaßten Punkte dürften alle auf Steffin zurückgehen und nicht nur der erste, mit "G" (für Grete) versehene Hinweis:

1-9 zu breit, dabei Hauptzweck, Peachumorganisation nicht da.
(G)

11 Einführung Beckett zu schwach. Nötig Hinweise auf seine Unscheinbarkeit und große Rolle für Polly.

12 Macs Grundmotiv: das Geld?

13 Schilderung des mühsamen Gesprächs auf der Heimfahrt.⁵²

Wie Steffin dann von Juli bis September 1934 "beir Korrektur" geholfen hat,⁵³ läßt sich anhand der komplett erhaltenen Korrekturseiten exemplarisch nachvollziehen.⁵⁴ Die Mehrzahl der Korrekturen, vor allem bezüglich der Rechtschreibung und der Zeichensetzung, stammen von ihr (leicht erkennbar an ihrer Handschrift mit lateinischen Buchstaben im Gegensatz zu Brechts deutscher Schreibschrift bzw. einer Mischung mit Sütterlin).

Und bei den holländischen Setzern — der *Dreigroschenroman* ist für das deutschsprachige Programm des Verlags Allert de Lange in Amsterdam vorgesehen — hat sie allein diesbezüglich eine ganze Menge zu tun (und das nicht nur bei solchen "Fallen" wie "selbstständig" oder "Selbstständigkeit"⁵⁵ bzw. bei "das," "dass" oder "daß"), um "heete" in "heute" zu verbessern, "unf" in "und," "Männern" in "Männern" usw. oder Trennungen richtigzustellen, Buchstabenverdreher wie "fp" statt "pf" anzuseichnen, "Photographie" nicht durchgehen zu lassen (weil es entweder zweimal mit "f" oder zweimal mit "ph" geschrieben sein muß, aber nicht beides gleichzeitig). Und sie tut dies ausgiebig, wenn auch etwas unkonventionell: Streichungen führt sie bei dem entsprechenden Wort durch und schreibt ein kleines "d" (für: *deleatur*) an den Rand; fehlende Buchstaben schreibt sie zwischen die Zeilen und wiederholt zu meist das ganze Wort nochmals vollständig am Rand; falsche Buchstaben wiederholt sie neben der Zeile, streicht sie durch und schreibt den richtigen dazu.

Natürlich muß die "Solidität," aus der der Setzer kurzerhand eine "Solidarität" gemacht hat — möglicherweise kennt er den Autor, der 1931 für den Film *Kuhle Wampe* das *Solidaritätslied* (GBA 14: 116-118, 512-518) geschrieben hat —, als "Solidität" in den Druck gehen.⁵⁶ Und anstelle der "Schlachtzeile" gefällt ihr die "Schlagzeile" doch besser,⁵⁷ obwohl dies von Brecht zunächst gewollt gewesen sein könnte. Doch sie ist ja gebeten, alle Stellen zu kennzeichnen, "die nachlässig gearbeitet sind, Kraftausdrücke oder absichtliche Witzigkeiten" enthalten.⁵⁸ Sie muß darauf achten, daß der erwähnte und bei Brecht so beliebte "Triumpf" wirklich durchgehend korrigiert ist, andere Schreibeigentheiten wie "Preiss" nicht in den Druck gelangen, während die "Mahagonnymöbel," der "Mahagonnytisch" und die Täfelung aus "Mahagonnyhölzern" ruhig bleiben sollen.⁵⁹

Steffin überprüft außerdem die vollständige Erfassung des Romanmanuskripts bzw. -typoskripts durch die Setzer, die zwischen durch einmal einen Halbsatz überspringen, was noch einfach feststellbar ist, wenn man liest: "Er lud mehr denn je auf Coax an." Steffin ergänzt nach "lud": "ihn in sein Haus zum Abendessen im häuslichen Kreise. Es kam jetzt alles."⁶⁰ Schwieriger ist ein solcher

Sprung zu erkennen, wenn Worte kurz hintereinander zweimal gebraucht werden, und es dadurch zu Auslassungen kommt: das merkt nur, wer den Text genau kennt und exakt prüft. So etwa schreibt der Setzer: "Wir verkaufen jedem ohne Ansehen der Person einen Zentner Kartoffeln...." Er hätte aber setzen sollen: "Wir verkaufen unsere Ware an Arm und Reich. Wir verkaufen jedem ohne Ansehen der Person einen Zentner Kartoffeln...."⁶¹

Sie präzisiert englische Begriffe, macht z.B. aus "Pennies" "Pence"⁶² oder aus "pfennigweise" "pennyweise,"⁶³ verändert Ortsangaben, z.B. korrigiert sie das gesetzte "Turnbridge" in "Tunbridge"⁶⁴ und macht "Manchester" zu "Plymouth,"⁶⁵ "Soho" zu "Limehouse,"⁶⁶ "Kensington" zu "Nunhead,"⁶⁷ "Witchechapel" zu "Whitechapel,"⁶⁸ oder führt Brechts Korrektur von "Maveking" in "Mafeking"⁶⁹ an der ersten Stelle durchgehend aus.⁷⁰ Sie ändert und vereinheitlicht Figurennamen: Lord "Bloomsbury" hieß ursprünglich einmal "Lansbury," was sich zum Teil bis zu diesem Zeitpunkt der Satzkorrektur erhalten hat,⁷¹ oder wurde "Blumsburry" geschrieben, besonders in den Kapiteln "Napoleonische Pläne"⁷² und "Herr X."⁷³ Sie denkt daran, daß es bei der englischen Währung mit Zwölfersystem statt Dezimalsystem besser "1 Schilling elfeinhalb Pence" heißt, und nicht "1 Schilling 95 Pennies."⁷⁴ Sie merkt, daß, wenn es um den "Kleinhandel" geht,⁷⁵ durchgehend davon gesprochen werden muß, und nicht zwischendurch vom "Warenhaushandel,"⁷⁶ dem genauen Gegenteil. Es kann nicht um "Kaufhäuser" gehen, wenn "Kettenläden" gemeint sind.⁷⁷

Steffin vereinheitlicht bei den Mottos der einzelnen Kapitel die generelle Großschreibung am Versbeginn, streicht nach den Kapitelnummern und Kapitelüberschriften die Punkte und sie vereinheitlicht die Schreibung des Namens "Macheath," der an manchen Stellen noch "Machieth" geschrieben ist,⁷⁸ ein Überbleibsel aus früheren Formulierungsphasen des Romans, und sie schreibt Abkürzungen wie "z.B." aus. Auch weitere stilistische Änderungen gehen auf sie zurück: aus "du siehst ja nicht wirklich hin" wird so letztlich "du siehst ja nicht richtig hin,"⁷⁹ aus "Herr Beckett hörte ihr zu" wird "Herr Beckett hörte ihr düster zu,"⁸⁰ aus "suchten Möbel aus" wird "wählten Möbel aus,"⁸¹ aus "Da die Suche nach einem passenden Haus nicht geklappt hatte" wird "Da die Suche nach einem passenden Haus bisher ergebnislos gewesen war,"⁸² aus "Menschenverbesserer" werden "Menschheitsverbesserer,"⁸³ aus "Stundung" wird "Zuschüsse"⁸⁴ oder aus "Man ging" wird — weil an dieser Stelle passender — "Man begab sich."⁸⁵ Aus dem ursprünglichen "Er ging weg mit Blumsbury" macht Steffin: "Macheath wagte Bloomsbury nicht in die Augen zu schauen."⁸⁶ Und aus: "Das Geschäft kam zu stande" wird: "Er erzielte gute Abschlüsse für seine

schäft kam zu stande" wird: "Er erzielte gute Abschlüsse für seine Leinwand, auch für Wolle."⁸⁷ In der Episode mit der Trauerfeier für die ertrunkenen Soldaten wird "die Geistlichkeit" ursprünglich durch einen "Probst" vertreten; auf den Korrekturseiten ändert Steffin durchgehend in "Bischof."⁸⁸ Bei Aarons anschließender Rede präzisiert sie die Anrede: aus "Meine Damen, meine Herren" wird so "Gnädige Frau, meine Herren," denn Polly Macheath ist die einzige Frau unter den Bankern und Syndikalisten.⁸⁹

Steffin streicht auch, im Kapitel mit der Vorstellung der Messerbande z.B.: "Sie [die Morde] stärkten die Bande innerlich und äußerlich."⁹⁰ Oder: "Ihr Hauptfeld war Einbruch."⁹¹ Oder: "'Reisende,' die lediglich Gelegenheiten ausfindig machten, Hehler und andere Spezialisten. Die Mitglieder arbeiteten selbstständig, in kleinen Einheiten."⁹² Oder: "Die Bande wurde in kleine manövriertfähige Einheiten eingeteilt, die sich gegenseitig in die Hand arbeiteten."⁹³ Oder die Anweisung: "Auf dem Tisch steht schon die Zigarrenkiste. Wenn sie sich niedersetzen, ist es aus mit der Würde. Dann fangen wieder ihre Dispositionen an über die Waren, die andere Leute herbeischleppen müssen!"⁹⁴

Sie zeichnet Umstellungen von Absätzen ein⁹⁵ und sie verschiebt Mottos, die im Satz auf der vorangehenden Seite beginnen, statt auf neuer Seite über dem zugehörigen Kapitel zu stehen.⁹⁶ Nicht zuletzt schreibt sie zehn längere Ergänzungen in die Maschine, die noch neu gesetzt und eingefügt werden müssen.⁹⁷ Anstelle der letzten drei Absätze des 10. Buchs⁹⁸ ist zunächst gesetzt worden: "Als der Anwalt Walley am anderen Morgen im Auftrage Herrn Peachums ihm von Scheidung sprach und dabei durchblicken ließ, daß es in diesem Falle vielleicht entlastendes Material für ihn gäbe, wies er ihn schroff ab. Er betonte, seine Ehe sei eine Neigungs-ehe."⁹⁹ Die drei neuen, hierher gestellten Absätze stehen zunächst vor dem Schlußabschnitt von "Herr Peachum sieht einen Ausweg."¹⁰⁰ Anstelle der beiden Schlußabsätze des dritten Buches (GBA 16: 374,37-40) heißt es im Satz ursprünglich: "Er fand allgemeine Zustimmung. Er hatte den Anwesenden aus dem Herzen gesprochen."¹⁰¹

Nachdem die generellen Kritikpunkte berücksichtigt sind, nachdem bis in die Schlußphase, als der Text längst gesetzt ist, weiter korrigiert, geändert, vereinheitlicht und erweitert worden ist, schließlich der deutsche Erstdruck im November 1934 in Amsterdam erschienen ist, Brecht erste Kritiken aus Zeitungen und Zeitschriften kennt und versucht, fremdsprachige Verlage für Übersetzungen zu gewinnen, schreibt er aus Dänemark an Steffin, die im Herbst des Jahres in den Kaukasus gefahren ist, weil sie wieder einmal ihre Tuberkulose behandeln lassen muß:

Bis jetzt sind an Angeboten für fremdsprachige Ausgaben da: ein tschechisches, ein polnisches, ein dänisches, ein französisches (von Grasset, über Wolff). Immer nur wenig Vorschuß, aber doch immer etwas. (Von Grasset z.B. immerhin 3000 Francs.) In England schweres Ringen, nicht weil Roman in England spielt (wie wir dachten), sondern weil englisches Publikum nicht verstehen kann(!). Zu der neulichen Heirat eines englischen Prinzen mit einer Balkanprinzessin, die England drei Wochen in Atem gehalten hat, haben Arbeitslose Hochzeitsgeschenke geschickt! Kritiken bisher: *Pariser Tageblatt*, von Lania, natürlich glänzend. Dann von Schlam in den *Europäischen Heften* (der Konkurrenz der *Weltbühne*) ganz groß, *Baseler Nationalzeitung* ebenfalls hymnisch (wenn auch kleingedruckt). Im allgemeinen scheinst Du eben doch ein Meisterwerk verfaßt zu haben, alter Muck. Besonders gerühmt wird Deine reine Sprache. Ohne Spaß: es ist gut, wenn man den anspruchsvollsten Leser im *Hause* hat!¹⁰²

Als sie Anfang 1935 den Kaukasus verläßt und nach Moskau fährt, kümmert sie sich u.a. um die Vorbereitungen der zweiten deutschsprachigen Ausgabe, die von der Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR (Moskau-Leningrad) vorbereitet und in den ersten Tagen des Jahres 1936 ausgeliefert wird. Und sie kümmert sich nicht nur um den Roman.

Margarete Steffin, seit Januar 1936 wiederum in Moskau, berichtet:

Die *Horatier* sind gedruckt, Du kriegst bald ein Exemplar. Sie erscheinen ca. in zwei Wochen, ebenfalls der Roman. Auf dem Umschlag des Romans ist ein Fisch und drei Wellenlinien. Ich wußte nicht gleich, was es heißt, aber... "und der Haifisch"¹⁰³

Der *Dreigroschenroman* ist also fertig. In den nächsten Tagen ist er im Handel (die deutsche Ausgabe, auch die russische hat Stenitsch abgeliefert). Ein Exemplar kostet 7,75 Rubel, ziemlich teuer. Der Verlag gibt Dir 10 Freiexemplare, aber ich werde noch zukaufen. Jetzt schreibe mir bitte: wieviel Exemplare willst Du nach Svendborg haben, wem soll ich von hier aus direkt als Drucksache eines schicken? (Von hier ist es ja billiger und für Dich bequemer?)¹⁰⁴

All dies zeigt, daß Steffin zunehmend wichtig geworden ist für die Arbeit Brechts an den Texten als ein notwendiges (erwünschtes) Korrektiv — eine Funktion, die vor 1933 Elisabeth Hauptmann

erfüllte —, und wie diese ist Steffin als Lektorin nicht etwa nur geduldet, sondern akzeptiert, auch nachdem es eine Ruth Berlau gibt.

“Gesamtumfang 150” Manuskriptseiten hatte Brecht ursprünglich beim *Dreigroschenroman* geplant; nicht zuletzt durch Steffins Hinweise und Vorschläge — im Ganzen und im Detail — werden es schließlich 494 Druckseiten. Der Autor ist zufrieden: “Ich kann gut leben, habe einen 500 Seiten langen Roman geschrieben und, was wichtiger ist, ich habe einen guten Handelsvertrag mit einem holländischen Verlag,” schreibt er am 2. September 1934 an George Grosz.¹⁰⁵ Was den (geringen) Verkaufserfolg des Romans in der Amsterdamer Ausgabe betrifft, behält er im Nachhinein recht, daß er sich einen ansehnlichen Vorschuß hat geben lassen. Ohne guten Text wären aber die vielen weiteren deutschsprachigen Ausgaben und die zahlreichen Übersetzungen kaum zustande gekommen. Heute weiß man: Steffin hat zu einem Longseller beigetragen.

ANMERKUNGEN

¹ Hilde Kahn bei einem Interview in: "Hilde, bitte schreiben Sie...!" Als Sekretärin bei Thomas Mann und Lion Feuchtwanger, ein Film von Ulrich und Klaus von Dobschütz und Elisabeth Wehrmann, WDR/MDR 1993.

² Bertolt Brecht, *Briefe*, Hrsg. Günter Glaeser (Frankfurt/M. 1981) 415 (Nr. 409).

³ Vgl. Bertolt Brecht, *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar / Frankfurt/M. 1988-1995); hier: 4: 495f. (Im folgenden: GBA und Bandnummer: Seitenzahl, gegebenenfalls auch Zeilenangaben; bei Nachweisen, die sich auf die Kommentare beziehen, heißt es: Vgl. GBA).

⁴ Margarete Steffin an Walter Benjamin, undatierter Brief von Anfang 1934. Teilnachlaß Walter Benjamin, Akademie der Künste zu Berlin, 23/102-103. Vgl. auch "Mitarbeiter: M. Steffin," Ludwig Hoffmann et al., *Exil in der Tschechoslowakei, in Großbritannien, Skandinavien und in Palästina* (Frankfurt/M. 1981) 482-506; hier 487.

⁵ Brechts *Lai-tu: Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*, Hrsg. Hans Bunge (Darmstadt und Neuwied 1985) 110.

⁶ Im Refrain zum "Lied von der große Kapitulation" in *Mutter Courage und ihre Kinder*, GBA 6: 49f.

⁷ Hans Christian Nørregaard, "UDL. Nr. 36316-57120: Bertolt Brecht und die dänischen Behörden 1933-41," *Deutschsprachiges Exil in Dänemark nach 1933* (Kopenhagen 1986) 100f.

⁸ Vgl. Steffins Brief an Walter Benjamin, 15. März 1934, Steffin, *Konfutse versteht nichts von Frauen*, Hrsg. Inge Gellert (Berlin 1991) 320f.

⁹ Vgl. GBA 4: 523. Möglicherweise ist sie es gewesen, die in den *Deutschland-Berichten der Sopade* einen Bericht aus Dresden gelesen hat: "Die Arbeiter und vor allem die Arbeitslosen zeigen ihre Unzufriedenheit ganz deutlich.... Unter die in Gruppen diskutierenden Arbeiter mischen sich SA-Leute in Zivil. Auf ihrem Handteller haben sie mit Kreide ein Kreuz gemalt, das sie dann auf dem Rücken des Hauptmeckerers abdrücken. Geht der Betreffende dann an einem SA-Quartier vorüber, wird er aufgrund des Zeichens hineingezogen und verdroschen." 1.1 (1934): 109. Für den Hinweis danke ich Lars Bardram, Næstved/Dänemark.

¹⁰ Vgl. Georg Brandes, *Cajus Julius Caesar*, 2 Bände (København og Kristiania 1921; das Exemplar in Brechts Nachlaßbibliothek weist zahlreiche Anstreichungen von Steffin auf), oder Jérôme Carcopino, *César* (Paris 1936).

¹¹ GBA 6: 176; gemeinsam mit Ruth Berlau.

¹² Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, Hrsg. Werner Hecht (Frankfurt/M. 1973) 252 (2. April 1941).

¹³ Brecht, *Arbeitsjournal*, 254 (7. April 1941).

¹⁴ Vgl. Brecht, *Arbeitsjournal*, 291 (1. August 1941).

¹⁵ Brecht an Steffin; Eingangsdatierung Steffin: 5. August 1933. Ein Teil der Korrespondenz befindet sich im Zentralen Staatsarchiv für Literatur und Kunst in Moskau (im folgenden: ZGALI): Bestand 631/14; hier: 631/14/394/3.

¹⁶ Brecht an Steffin; Eingangsdatierung Steffin: 18. August 1933. ZGALI 631/14/394/5.

¹⁷ BBA 269-271.

¹⁸ BBA 269/14; vgl. GBA 16: 33,38-34,1.

¹⁹ Z.B. BBA 269/22; vgl. GBA 16: 40,34f.

²⁰ Z.B. BBA 270/40; entspricht GBA 16: 202,26-203,16.

²¹ Brecht an Steffin; Eingangsdatierung Steffin: 22. August 1933. ZGALI 631/14/388/24.

²² Brecht an Steffin; Eingangsdatierung Steffin: 28. August 1933. ZGALI 631/14/394/7.

²³ Brecht an Steffin; Eingangsdatierung Steffin: 30. August 1933. ZGALI 631/14/394/8.

²⁴ Brecht an Helene Weigel, Oktober/November 1933, in Brecht, *Briefe* (Nr. 189) 183.

²⁵ BBA 272-273.

²⁶ BBA 272/06; GBA 16: 13,21-30. BBA 272/08-09; GBA 16: 15,35-16,26. BBA 272/21-22; GBA 16: 30,23-31,16, usw.

Focus: Margarete Steffin

²⁷ Brecht, *Briefe* (Nr. 217-225) 214-221.

²⁸ BBA 272/42; GBA 16: 50,18.

²⁹ BBA 272/49; GBA 16: 56,18f.

³⁰ BBA 272/87; GBA 16: 94,1-5.

³¹ BBA 273/04; GBA 16: 128,20-25.

³² Brecht an Steffin; Eingangsdatierung Steffin: 13. Januar 1934. ZGALI 631/14/400/1-2.

³³ GBA 16: 162-166.

³⁴ BBA 273/47-108; vgl. GBA 16: 306-374.

³⁵ BBA 273/47; vgl. GBA 16: 306.

³⁶ BBA 273/60; vgl. GBA 16: 327.

³⁷ BBA 273/67; vgl. GBA 16: 332.

³⁸ BBA 273/86; vgl. GBA 16: 354.

³⁹ Brecht an Steffin; Eingangsdatierung Steffin: 13. Januar 1934 (s. Anm. 32). ZGALI 631/14/400/1-2.

⁴⁰ BBA 291-293.

⁴¹ BBA 291/15; vgl. GBA 16: 23,34 und 23,35f.

⁴² Sie selbst ist nicht erhalten, aber durch den Satz (ohne die Korrekturen dort) dokumentiert (BBA 288-290).

⁴³ BBA 293/19. Das sind die Absätze in GBA 16: 287,30-34; 287,38f.; 288,6f.; 288,12f.; 288,25-27; 288,30f.; 288,37-39. Vgl. auch BBA 293/50 und 293/64 mit weiteren Stenogrammen.

⁴⁴ BBA 293/20-21.

⁴⁵ Z.B. BBA 293/160.

⁴⁶ Brecht an Steffin; Eingangsdatierung Steffin: 22. August 1933 (s. Anm. 21). ZGALI 631/14/388/24.

⁴⁷ BBA 294/30.

⁴⁸ BBA 294/119.

⁴⁹ BBA 294/29.

⁵⁰ Vgl. Brecht an Steffin; Eingangsdatierung Steffin: 22. August 1933 (s. Anm. 21). ZGALI 631/14/388/24.

⁵¹ BBA 294/100.

⁵² BBA 295/18.

⁵³ Diese bei Brecht beliebte Wortbildung für "bei der" (zusammengezogen wie "beim") gehört auch zu den Korrekturen, auf die Steffin zu achten hat, damit der Text "der Welt leserlich" (s. Anm. 1) wird.

⁵⁴ BBA 288-290.

⁵⁵ Vgl. BBA 288/139; vgl. GBA 16: 114,4; BBA 290/17 u.ö.

⁵⁶ BBA 288/107; vgl. GBA 16: 89,12.

⁵⁷ BBA 289/159; vgl. GBA 16: 243,18.

⁵⁸ Brecht an Steffin; Eingangsdatierung Steffin: 22. August 1933 (s. Anm. 21). ZGALI 631/14/388/24.

⁵⁹ GBA 16: 117,22f.; 136,2 und 215,25; 166,8.

⁶⁰ BBA 288/52; vgl. GBA 16: 49,2f. (nochmals variiert).

⁶¹ BBA 290/91; vgl. GBA 16: 340,10-12.

⁶² Vgl. BBA 288/83; vgl. GBA 16: 72,25.

⁶³ Vgl. BBA 288/84; vgl. GBA 16: 72,32.

⁶⁴ Z.B. BBA 288/97; vgl. GBA 16: 83,17 und 83,20.

⁶⁵ BBA 288/119; vgl. GBA 16: 98,26.

⁶⁶ BBA 289/4; vgl. GBA 16: 127,16.

⁶⁷ BBA 289/53; vgl. GBA 16: 163,39-164,1. Entsprechend auch BBA 289/82; vgl. GBA 16: 186,8 u.ö.

⁶⁸ BBA 289/133; vgl. GBA 16: 224,23.

⁶⁹ BBA 288/38; vgl. GBA 16: 38,15. Bei 38,19 übersehen es beide, aber offensichtlich war der Setzer fit und hat es von sich aus korrigiert, wie der Erstdruck zeigt (Amsterdam: Allert de Lange 1934, 40).

⁷⁰ Vgl. z.B. 288/113; vgl. GBA 16: 94,18 und 94,21.

⁷¹ Vgl. BBA 288/107; vgl. GBA 16: 89,23.

⁷² BBA 289/37-56; GBA 16: 152-166. Und auch da kommt noch "Lansbury" vor (BBA 289/44; GBA 16: 157,30).

⁷³ BBA 289/92-97; GBA 16: 194-197.

⁷⁴ BBA 289/18; vgl. GBA 16: 137,21f.

⁷⁵ BBA 289/42; vgl. GBA 16: 156,1 und 156,9.

⁷⁶ BBA 289/42; vgl. GBA 16: 156,5. Auch BBA 289/47; vgl. GBA 16: 159,34.

⁷⁷ BBA 289/46; vgl. GBA 16: 158,34.

⁷⁸ Z.B. BBA 288/111; vgl. GBA 16: 93,2.

⁷⁹ BBA 288/87; vgl. GBA 16: 75,33.

⁸⁰ BBA 288/89; vgl. GBA 16: 76,32.

⁸¹ BBA 288/102; vgl. GBA 16: 86,10.

⁸² BBA 288/103-104; vgl. GBA 16: 87,30f.

⁸³ BBA 288/116; vgl. GBA 16: 96,9f.

⁸⁴ BBA 288/122; vgl. GBA 16: 100,14.

⁸⁵ BBA 289/46; vgl. GBA 16: 159,23.

⁸⁶ BBA 289/48; vgl. GBA 16: 160,33.

⁸⁷ BBA 289/88; vgl. GBA 16: 191,6f.

⁸⁸ BBA 290/126-129; vgl. GBA 16: 368,9-371,34. Entsprechend auch in BBA 290/142; vgl. GBA 16: 381,5.

⁸⁹ BBA 290/131; vgl. GBA 16: 372,6.

⁹⁰ BBA 289/10; folgt im ersten Lauf des Satzes nach »... ausgingen.« (GBA 16: 130,35.)

⁹¹ BBA 289/10; folgt im ersten Lauf des Satzes nach »... Angesicht.« (GBA 16: 131,3.)

⁹² BBA 289/10; folgt im ersten Lauf des Satzes nach "...Rechtsanwälte" (GBA 16: 131,3). Dafür korrigiert sie "aber auch Rechtsanwälte" in: "Schmuggler, Hehler und Rechtsanwälte."

⁹³ BBA 289/32; folgt im ersten Lauf des Satzes nach "...Lastfuhrwerke" (GBA 16: 148,9).

⁹⁴ BBA 290/114; steht im ersten Lauf des Satzes vor "Dabei ekelt mich..." (GBA 16: 358,17).

⁹⁵ Z.B. BBA 290/39-40; vgl. GBA 16: 300,26-29: der Absatz war zunächst nach 300,38 gesetzt worden.

⁹⁶ BBA 288/57-58; vgl. GBA 16: 315.

⁹⁷ Es geht dabei um die Abschnitte GBA 16: 53,30-54,6 (BBA 288/59), 65,32-66,4 ("...Dummheiten."); BBA 288/74), 169,10-25 (BBA 289/60), 185,10-22 (BBA 289/81), 230,11-26 (BBA 289/142), 232,20-33 (BBA 289/144), 241,21-31 (BBA 289/157), 251,25-33 (BBA 289/171), 318,37-319,7 ("Die Feindseligkeit..."; BBA 290/63), 325,12-23 (BBA 290/72).

⁹⁸ GBA 16: 227,3-13.

⁹⁹ BBA 289/136.

¹⁰⁰ BBA 289/112-113; GBA 16: vor 209,21.

¹⁰¹ BBA 290/135.

¹⁰² Brecht an Steffin; Datierung Steffin: 9./20. Dezember 1934. ZGALI 631/14/388/7. Die genannten Kritiken sind zugänglich in *Brechts Romane*, Hrsg. Wolfgang Jeske (Frankfurt/M. 1984) 152-157, 157f., 161f.

¹⁰³ Steffin an Brecht, 20. Februar 1936. ZGALI 631/14/415/6-9.

¹⁰⁴ Steffin an Brecht, 4. März 1936. ZGALI 631/14/415/18-19.

¹⁰⁵ Brecht, *Briefe* (Nr. 226) 221.

Speech Geste: A Discussion with Jutta Brückner about the Steffin Film *Lieben Sie Brecht?*

Brückner's film describes the illness and death of Margarete Steffin in a Moscow hospital. The filmmaker reflects on Steffin as a paradigmatic case of the way women consume their energy on the path to productivity as well as how women attempt to approach literature via the love for a man who writes. She sees the *geste* that arises from Steffin's own experience expressed most clearly in one of her last texts in which she describes herself as "material in the wrong place." Situated at the end of the film, the text marks the point at which new possibilities for an independent life could have begun. Brückner also discusses this film within her larger project of investigating how female writers have historically found a voice, a language, and a public for themselves, including *Kolossale Liebe* about Rahel von Varnhagen and an as yet unrealized film about Ruth Berlau, *Orpheus in Finnland*.

Geste de parole: Discussion avec Jutta Brückner à propos du film sur Steffin *Aimez-vous Brecht?*

Le film de Brückner décrit la maladie et la mort de Margarete Steffin dans un hôpital à Moscou. La cinéaste se penche sur Steffin comme un cas paradigmique de la façon dont les femmes s'épuisent dans leur marche vers la productivité, ainsi que de leur tentative d'aborder la littérature par le biais de leur amour pour un homme qui écrit. A son avis, le *geste* de Steffin s'exprime le plus clairement dans un de ses derniers textes où elle se décrit comme "un matériel mal placé." Situé en fin de film, le texte marque le point où de nouvelles possibilités se présentent pour une vie indépendante. Brückner situe également ce film dans le cadre plus large d'un projet d'investigation sur la façon dont les artistes-femmes ont historiquement trouvé pour elles-même une voix, un langage et un public. Ce projet inclut *Un Amour colossal* sur Rahel von Varnhagen et un film à faire sur Ruth Berlau, *Orphée en Finlande*.

Gesta de palabras: Una charla con Jutta Brückner a propósito de la película sobre Steffin *¿Ama usted a Brecht?*

La película de Brückner describe la enfermedad y la muerte de Margarete Steffin en un hospital de Moscú. La cineasta reflexiona sobre Steffin como un caso paradigmático de la forma en que las mujeres consumen sus energías en su camino hacia la productividad, y también de sus tentativas de abordar la literatura a través del amor a un hombre que escribe. Para Brückner, la *gesta* de Steffin es expresada más claramente en uno de sus últimos textos, donde ella se describe como "material en el lugar equivocado." Situado al final de la película, el texto marca el punto donde podrían haber comenzado las nuevas posibilidades para una vida independiente. Brückner también habla de esta película dentro de su más amplio proyecto de investigación sobre la forma en que históricamente las escritoras han encontrado una voz propia, un lenguaje y un público. Este proyecto incluye *Un amor colosal* sobre Rahel von Varnhagen y una película aún no realizada sobre Ruth Berlau, *Orfeo en Finlandia*.

Sprach-Gestus: Ein Gespräch mit Jutta Brückner über ihren Steffin-Film *Lieben Sie Brecht?*

Jutta Phillips-Krug

Geboren in Düsseldorf, lebend in Berlin, ist Jutta Brückner Autorin, Regisseurin, Produzentin und seit 1985 Professorin für Film und Video an der Hochschule der Künste Berlin, wo sie das Filminstitut der HdK gründete. Seit 1973 arbeitet sie an Drehbüchern (für Volker Schlöndorff, Ula Stöckl und das Fernsehen) und eigenen Filmen, Hörspielen, Kritiken, Essays und Theateraufführungen. Ihre wichtigsten Filme: *Tue recht und scheue niemand* (1975) und *Hungerjahre* (1980) sind der Beginn eines tetralogischen Projektes über Biografie und Geschichte, das fortgesetzt werden soll mit dem seit Jahren geplanten Film *Im Bauch der Revolution*; *Ein Blick und die Liebe bricht aus* (1986) gehört zum Projekt "Liebesgeschichten," in dem auch *Kolossale Liebe* (erste Fassung 1983, zweite Fassung 1991) und *Lieben Sie Brecht?* (1993, 64 Minuten) zusammen mit *Orpheus in Finnland* (in Arbeit) und einem Projekt über Ingeborg Bachmann einen eigenen Schwerpunkt Macht/Schrift/Liebe bilden. Sowohl *Lieben Sie Brecht?* als auch *Orpheus in Finnland* behandeln Brechts Beziehungen zu Margarete Steffin, Helene Weigel und Ruth Berlau. Die Filme sind im Verleih von Basis-Film Berlin (Nassauische Str. 36, 10717 Berlin).

*Jutta Phillips-Krug: In Deinem Film *Lieben Sie Brecht?* liegt Margarete Steffin in einem Moskauer Krankenhaus im Sterben, während sich der Dichter von ihr entfernt. Zu Beginn des Films spricht die lebendige Frau; am Schluß, nach ihrem Tod, hat sie sich in Brechts Gedicht in das "Steffinsche Gestirn" verwandelt. Ist das eine Orpheus-Variante im Sinne Klaus Theweleits (vgl. *Buch der Könige: Orpheus und Eurydice*, Frankfurt/M.: Stroemfeld, Roter Stern, 1988, S. 706ff)?*

*Jutta Brückner: Sehr weit entfernt, ohne daß mir das beim Schreiben des Drehbuchs bewußt gewesen wäre, spielt diese Vorstellung von Theweleit eine Rolle, die er in *Orpheus und Eurydice* entwickelt hat. Das hat außer ihm noch niemand herausgearbeitet, wie Frauen zu Gestirnen werden. Bei Brecht ist es natürlich exemplarisch.*

Phillips-Krug: Beim ersten Bild — eine Treppe in einem künstlichen Raum — habe ich den Abstieg ins Totenreich assoziiert.

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*, Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)



Aus: *Lieben Sie Brecht?* (Jutta Brückner, 1993)
mit Edda Lesch als Margarete Steffin (rechts)
und Andrea Grossmann als Ruth Berlau (links)

Brückner: Ich arbeite ungeheuer gern mit Treppen. Man kann auf eine generelle Vorliebe schließen und sich fragen, was das psychoanalytisch bedeutet. Die Bilder zum Film habe ich mir selten im Moment des Drehbuchschreibens ausgedacht. Ich habe sie gefunden. Diese erste Szene ist die letzte Szene unseres Drehs gewesen. Wir hatten schon einen Drehtag von fast vierzehn Stunden hinter uns. Alle wußten, daß noch was anstand, und sagten ganz heroisch, obwohl es schon nachts drei Uhr war, "das machen wir jetzt noch." In dem ganzen Film spielen Spiegel eine große Rolle. Wir hatten da sehr viele Spiegel, und jeder hat sich einen gegriffen und ist damit im Esplanade herumgerannt. Aus diesen wüsten Bildern hat sich plötzlich etwas herausgearbeitet, das ist ein mit Spiegeln ziemlich raffiniert gemachtes Bild. In dem Moment habe ich nur gesagt, "Das ist es." Beim Drehen gibt es ja viele unbewußte Prozesse. Es ist klar, daß ich mir diesen Innenraum vom Hotel Esplanade ausgesucht habe, weil es die Treppe gab.

Phillips-Krug: Zu Beginn des Films spricht Margarete Steffin die Zuschauer direkt an; sie scheint auf Interviewfragen zu antworten. Brecht wird mit seinem *Arbeitsjournal* und seinen Gedichten zitiert. Die Frau sagt, wer sie ist, und der Mann sagt, wer sie ist. Am Schluß steht das Gedicht, in dem sie eine Form und einen Namen bekommen hat, zum Beispiel als kleiner Soldat der Revolution. Mir erscheint der Film als ein Prozeß, bei dem allmählich die eine Stimme durch die andere ersetzt wird.

Brückner: In einem gewissen Sinne ja. Der Film zeigt ja eigentlich zwei Tode. Das eine ist der reale Tod von Margarete Steffin. Sie liegt sehr klein in diesem Bett im Krankensaal und man hört ihre Stimme, die sagt: "Bidi, Du darfst nicht so fremd sprechen. Ich kann gar nicht schlafen, wenn ich nicht weiß, Du bist mir gut." Das ist ihr Tod. Dann gibt es eine relativ lange Szene, da macht sie ihr Bett. Eigentlich ist sie da schon tot, denn sie geht dann aus dem Krankenhaus heraus, was sie in Wirklichkeit ja nicht getan hat, ins Nichts. Sie ist gestorben, und der letzte Satz, den sie als lebende Person sagt, ist: "Bidi, Du darfst nicht so fremd sprechen." Dieses "Du darfst nicht so fremd sprechen" ist natürlich die Tatsache, daß er sie in dem Gedicht auf ihren Tod zu etwas macht, was sie zwar war, aber nicht nur war; was sie einengt, was sie definiert und was sie, auf bestimmte Weise selbstverständlich, vergewaltigt. Also, da sind zwei Stimmen gegeneinander, die eine bleibt und überlagert die andere, die ja Jahrzehntelang verstummt ist.

Focus: Margarete Steffin

Phillips-Krug: Margarete Steffin steht zwar im Mittelpunkt des Films, aber sie ist nur eine Stimme in einem Ensemble von Frauen. Ruth Berlau und Helene Weigel treten mit ihr als Ehefrau, Geliebte und Mitarbeiterin auf. Sie scheinen Frauenbilder, verschiedene Möglichkeiten des Weiblichen zu repräsentieren und nicht so sehr die historischen Gestalten.

Brückner: Das ist auch so gemeint, obwohl ich mich in diesem Film sehr beschränkt habe; das lag auch am Budget. Ich wollte eine Skizze machen, in der ich einiges ausprobieren. Abgesehen davon natürlich, daß mich das Thema Liebe und Produktion — wen konsumiert das Genie und wer setzt das Genie zusammen? wer kleidet den König jeden Morgen ein? — interessiert. Ich habe seit ungefähr sieben Jahren in vielen Filmen viele ästhetische Möglichkeiten versucht bis zu dem Punkt voranzutreiben, wo ich sage, hier bricht die Geschichte auseinander. Hier wird es ein Experimentalfilm, und der würde anderen Gesetzen folgen. Aber ich mache keine Experimentalfilme, sondern ich mache narrative Filme. Ich wollte eine Geschichte, die breiter rezipierbar ist, die aber nicht verzichtet auf Mittel, die im Rahmen eines narrativen Films immer noch ungewöhnlich sind. Ich habe mich bemüht, den Lebensfaden so zu erzählen, daß er interessant ist und verstanden werden kann. Aber ich habe die drei verschiedenen Frauen, um die es ja vor allem geht, nur bis zu einem bestimmten Punkt lebendig gehalten und gleichzeitig versucht, das Typische in der Situation zu betonen.

Phillips-Krug: Die Ruth Berlau-Figur präsentiert sich als die scharlachrote Frau. Sie spielt die sinnliche Geliebte mit allen konventionellen Requisiten: Schminke, Négligé, Weinglas. Gleichzeitig steht sie neben der Rolle und ist sich ihrer völlig bewußt.

Brückner: Ja, völlig.

Phillips-Krug: Mich interessiert ihr Gestus diesem Bild gegenüber. Es ist keine ironische Haltung, sondern Melancholie, ein gewisses Klagen.

Brückner: Es ist nicht nur bei ihr so, es ist bei allen dreien so. Auch die Steffin klagt ja, sie revoltiert nur in Maßen, ab und zu flackert etwas auf. Auch die Weigel ist eigentlich, wie alle drei Personen, von hinten gedacht, von den Schlußtexten ihrer Autobiographie, geschrieben oder ungeschrieben. Die Haltung, die sie da gehabt haben, habe ich projiziert in die jüngeren Gestalten und habe sie nicht in der aktiven Auseinandersetzung gezeigt, sondern mit dem

Wissen vom Ende ihrer Lebenskurve. Das war mir wichtig, sonst hätte ich zwischen den drei Frauen ganz andere Beziehungen stiften müssen. In dieser 60-Minuten-Skizze war das nicht machbar und es hätte auch nicht in den Rahmen gepaßt, der von vornherein angelegt war durch Krankenhaus und Steffin.

Phillips-Krug: Die Weigel-Figur wirkt körperlos. Ihr Gesicht ist wie eine Maske geschminkt, sie gibt nichts preis. Mit ihren Gesten, zum Beispiel wenn sie das Gesicht mit den Händen umschließt, scheint sie sich zusätzlich abzuschirmen. Ein undurchdringlicher Panzer. Härte und Kontrolle als Schutz vor Verletzung. Hinter der Nüchternheit spürt man Trauer über einen Verlust.

Brückner: Das war auch genauso gemeint. Ich habe die Weigel persönlich nicht her erlebt. Mir sagte Erwin Leiser, der sie gut gekannt hat, in einem Gespräch folgenden Satz: "Kaum war Brecht tot, fing die Weigel an, anders zu spielen." Ich habe gefragt "Warum?" worauf er sagte: "Na ja, der ganze Verfremdungseffekt. Das war zwar alles richtig, und sie hat's auch getragen, aber im Grunde war sie natürlich eine sentimentale Wiener Jüdin." Das hat mich sehr beeindruckt. Das zweite war, daß ich bei Inge Gellert im Brecht-haus ein Bild der Weigel sah, — sie steht da wie eine Holzpuppe. Ich weiß nicht, wieweit sie sich wirklich in diese Rolle hinein-begeben hat. Aber das Leben so zu leben, von zwei Scheidungs-wünschen zurückzutreten, weil man die eigene Unentbehrliechkeit im Leben dieses Orpheus kennt und natürlich auch seine eigenen Möglichkeiten mit ihm verknüpft hat, das ist das eine. Aber von den persönlichen Wünschen Abschied zu nehmen und sich zu arran-gieren, ist das andere. Das geht nur über eine ganz bestimmte Härte, die vor Verletzung schützt.

Phillips-Krug: Es gibt im Film eine Art von Zwiegespräch zwischen der Steffin und der Weigel. Steffin erzählt die Geschichte vom Mädchen Ursula. An dem Punkt, wo Ursula sich arrangiert, nimmt die Weigel-Figur den Faden der Erzählung auf. Gegenüber der Nüchternheit der Weigel ist der Gestus der Steffin weniger ein-deutig. Die öffentliche Zensur tritt ja immer dann auf, wenn zu befürchten ist, daß die Frauen "anklagend," "larmoyant" werden. Die Kernfrage lautet immer: beschwert sich hier jemand?

Brückner: Macht hier jemand der Klassiker runter?

Phillips-Krug: Mit welchem Gestus verhält sich also die Steffin zu ihrer Geschichte?

Brückner: Ich denke, der zentrale Punkt ist sicherlich ihre Totenrede auf sich selbst. Das ist das letzte Stück, das sie geschrieben hat, es ist Fragment geblieben durch ihren Tod. "Ein Stück Dreck," das finde ich einen ganz erschütternden Text. "Dreck ist Materie am falschen Platz," das ist ein sehr bewegender Satz, "umgepflanzt an die richtige Stelle könnte da eine ganze Menge herauskommen." Das ist ihr Gestus. Es ist nichts dabei herausgekommen, weil sie gestorben ist. Auf dem Krankenbett hat sie gehofft, daß in Amerika ihre Beziehung zu Brecht sehr viel besser würde, wahrscheinlich hat sie gehofft, daß die Berlau dann nicht mehr so eine große Rolle spielen würde. Hätte sie mehr Zeit gehabt, ihre Rolle an Brechts Seite genauer zu definieren, auch genauer zu sehen, wer sie eigentlich ist, wo ihre großen Fähigkeiten, auch wo ihre Grenzen liegen, sie hätte ein sehr viel stärkeres, unabhängigeres Leben gefunden. Ich finde, sie hatte alle Anlagen dazu. Sie war nicht in dem Maße auf ihn angewiesen wie die Weigel. Mit der Berlau war es noch etwas anderes. Die Berlau hat sich in Leidenschaft verstrickt, weil sie es wollte, sie liebte auch die Verstrickung. Bei der Steffin wurde der Glauben an die Revolution übertragen in den Glauben an den Mann. Ich denke, daß sie ihre Situation aber so klar gesehen hat, daß sie auch ihre Person von seiner Person zum Schluß scheiden konnte, was der Berlau in den letzten Jahren kaum mehr gelungen ist.

Phillips-Krug: Brecht hat ein Bild von Steffin entworfen: sie ist die Abgesandte der Arbeiterklasse, die ihm Auskunft gibt. Der Film setzt dagegen Texte von Steffin, die ganz andere Informationen aus dem Arbeiterleben geben. Stammen diese Impressionen, zum Beispiel vom Vater, der ins Waschbecken pinkelt, von den Erinnerungen von Steffin?

Brückner: Da habe ich mich ziemlich genau an ihre Texte gehalten. Was ich verwandt habe, ist natürlich meine Interpretation. Aber für mich war wichtig, daß sie sich selber eine Zeitlang als eine solche Abgesandte begriffen hat. Sie hat wirklich darauf geachtet, das hat er selbst so beschrieben, daß Arbeiter die Texte verstehen konnten. Wenn sie einen Gedankengang quer fand, hat sie darauf gedrungen, daß er ihn ändert, ihn klar macht. Insofern bedeutete sie für ihn eine Erziehung zur Klassizität. Ich glaube, daß er sie deswegen so ungeheuer gebraucht hat, nicht nur wegen ihrer praktischen Hilfeleistungen, die man nicht unterschätzen sollte. Es ist sehr verführerisch, wenn man jeden Morgen ein frisch geschriebenes Manuskript auf seinem Schreibtisch findet. Sie hatte sich ja alles im Selbststudium angeeignet und sie hatte ein unerhörtes Gefühl für

Sprache, für Reime, für Rhythmen. Ihr Gespür für diese Dinge war ganz klassisch ausgerichtet. Das kam aus der Tradition der Arbeiterbewegung, die ja in den zwanziger, dreißiger Jahren ihre klassischen Fixsterne hatte, dazu gehörten Goethe, Heine und Schiller. Das Ganze war, wenn man so will, relativ antimodernistisch. Über ihre Korrektur kam etwas in Brechts Arbeit, was er selber aktiv gar nicht aufgenommen hat. Es war nicht nur die Geschichte, daß sie wußte, wie es bei Arbeitern zugeht.

Phillips-Krug: Ich verstehe es als Kontrastprogramm, wenn im Film das Gedicht an "Die gute Genossin M.S." den Erinnerungen Steffins gegenübergestellt wird. Der Gegensatz von subjektivem Sprechen und dem ex cathedra-Sprechen, dem hohen Ton des Gedichts, wirkt komisch, zu Lasten des Gedichts.

Brückner: Ich weiß nicht, ob das nur meine Assoziation ist. Wenn ich höre: "Die gute Genossin M.S." denke ich an den Namen eines Motorschiffs. Das ist eindeutig kritisch gemeint, ebenso wie die Verklärung zum Gestirn am Schluß.

Phillips-Krug: Es gibt von Gottfried Benn den Satz: "Liebe ist ein Surrogat für Unproduktive." Das ist die Lesart, daß sich die Frau in der Liebe an eine produktive Kraft anhängt, um das Gefühl zu haben, selber zu leben und zu schaffen. Spielt diese von Benn behauptete Ersatzfunktion der Liebe zu einem Künstler in dem Film über den Einzelfall hinaus eine Rolle?

Brückner: Wenn ich es theoretisch sage: die Geschichte hat den Frauen nicht erlaubt, zu dem Punkt zu kommen, wo die Produktivität etwas Leichtes gewesen wäre. Die Kultur liebt die Männer; die Kultur erkennt die Männer als Ebenbild an. Männer erkennen in der Kultur ihre Ebenbilder. In den zwanziger Jahren konnten Frauen wie Steffin nicht produktiv sein. Wenn Frauen produktiv waren, kamen sie aus anderen Hintergründen. Das heißt nicht, daß sie aus Häusern kamen, in denen es mehr Geld gegeben hat, sondern der kulturelle Umgang mit der Überlieferung spielt in diesem Zusammenhang eine ungeheure Rolle. Die Steffin, und deshalb ist mir ihre Herkunft wichtig, kam wirklich aus einem Arbeiterhaushalt, wo der Vater, wenn sie Poesie las, anfing, gemeine Witze zu machen, wenn er es ihr schon nicht mehr verbieten konnte. Da mußten so viele Hindernisse überwunden werden und dabei bleibt so viel Energie auf der Strecke, daß man nicht sagen kann "Sie ist ja auch künstlerisch unproduktiv," weil sie sich auf dem langen Weg schon so verausgabt hatte. Die Leichtigkeit, die ja nur aus der Selbstverständlichkeit kommt, konnte sie gar nicht haben.

Focus: Margarete Steffin

Phillips-Krug: In Deinem früheren Film *Kolossale Liebe* versucht Rahel Varnhagen aus ihren engen Räumen heraus- und mit ihrem Schreiben in die Kultur hineinzukommen. Das gelingt ihr nur durch Varnhagen, der die Funktion eines — ich will nicht sagen Zuhälters — übernimmt.

Brückner: ...ein literarischer Zuhälter...

Phillips-Krug: In ihrem Stück *Tiefseefisch* (1930) beschreibt Marieluise Fleißer, wie die Männer in einer Art Lobby auf den literarischen Markt drängen, während die Einzelkämpferin keine Chance hat.

Brückner: Als Mann wirst Du von der Kultur als Produzierender anerkannt, ansonsten findet sich schnell eine Lobby, die das mit Dir zusammen macht. Für Frauen gibt es das nicht. Wir haben dieses historische Beispiel, wo die Filmemacherinnen Ende der 70er Jahre als Gruppe aufgetreten sind, dann aber gleichzeitig als Gruppe verdammt wurden, als diese Bewegung zu Ende war. Mit ganz wenigen Ausnahmen ist es ihnen nicht möglich gewesen, in dieser Gruppe ein eigenes Profil zu bekommen. Zusammen mit der Bewegung wurden sie abgeschafft. Insofern hat die Steffin etwas sehr Einleuchtendes getan. Ihre Liebe zur Literatur war riesig; sie wollte in der Nähe der Literatur leben. Darum hat sie in der Nähe des Mannes gelebt, der Literatur machte. Viele Frauen, die anfangen zu schreiben — das hat man auch nach 68 gesehen — haben zuerst autobiographisch geschrieben; das mußte erstmal ausgedrückt werden. Genau das hat sie getan und genau das war natürlich auf einer ganz anderen literarischen Ebene angesiedelt als das, was der Meister schrieb.

Phillips-Krug: Im *Lieben Sie Brecht?* liest Steffin Briefe an Freunde und Mitarbeiter Brechts, wie Walter Benjamin, die alle Appelle sind, sie als eigenständige Person und nicht als Anhängsel Brechts wahrzunehmen.

Brückner: In der Nähe eines Menschen, der sich durch viele Jahre absolut privilegiert entwickeln konnte, wirken andere Talente ganz miserabel. Man kann seine eigene Produktivität, wenn man sie überhaupt weitertreibt, nur im tiefsten Kämmerlein verstecken, und das ist gleichzeitig etwas faszinierendes und etwas ungeheuer Entmutigendes. In dem Moment, wo sich über einen Mann das Tor zur Kultur öffnet, zu sagen "Nein, ich will meine eigene Tür", das erfordert nicht nur viel Standfestigkeit, sondern auch die Gunst der Zeiten.

Phillips-Krug: Ich glaube, daß das, was sie zu sagen hatte, nicht nur im Kultur betrieb, sondern auch bei der Arbeiterbewegung wenig gefragt war.

Brückner: Der Satz von Benn ist natürlich ein zynischer Aphorismus. Aber auch die Liebe hat eine Geschichte, die den großen Geschichtenkenner Brecht nie interessiert hat. Das heißt, daß die Gewichte ungleich verteilt sind und daß die Frauen darauf angewiesen waren die Gebenden zu sein, die doppelt und dreifach Gebenden, Materie sein und Materie beschaffen. Die Frage stellt sich: wer hat hier eigentlich wessen Kreativität ermöglicht?

Phillips-Krug: In dem erotischen Gedicht, das Steffin im Film spricht, spricht er aus ihrem Körper. Er sagt: "ich habe dich diese Worte gelehrt...." Ich meine, daß auch die Sprache ihrer Körperempfindungen in die Sprache des Dichters hinübergeholt worden ist. Das ist auch eine Form der Entfremdung.

Brückner: Das ist ein wichtiger Bestandteil meines neuen Film-Projekts *Orpheus in Finnland*; hier ist es allenfalls angeklungen. Ich glaube, daß die erotische Beziehung zu Steffin für Brecht schon etwas Wichtiges war. Das ist keine platonische Liebe, es ist auch nicht die Ibsen-Schiene "Dieses Buch ist unser gemeinsames Kind." Es ist schon eine wirkliche körperliche Erfahrung; deshalb ist sie auch so ungeheuer ausgesetzt. Im Gegensatz zur Berlau, die Brecht zwar leidenschaftlich geliebt hat, aber auch fremdgegangen ist. Sie hat sich hinterher vielleicht sehr hysterisch larmoyant des Fremdgehens beschuldigt, aber sie hat die Sachen in ganz anderer Weise ausgelebt, während Steffin sehr klassisch masochistisch alles nach Innen genommen hat. Bei der Weigel vermute ich, daß sie starke lesbische Züge hatte. Wahrscheinlich hat ihr Interesse an Frauen in Konflikt gestanden mit der Eifersucht als Ehefrau. Eine Freundin sagte, ich solle doch den Wunsch nach neuen Lebensmodellen, der in den 20er Jahren immer wieder ausgedrückt wurde, bei diesen Frauen nicht vergessen. Aber je stärker ich mich mit ihnen beschäftigte, desto deutlicher schien mir, daß das offensichtlich ein rein literarischer Wunsch war. Kommt es zur Nagelprobe, sind alle plötzlich furchtbar eifersüchtig, fühlen sich vernachlässigt, schlecht geliebt oder rächen sich posthum.

Phillips-Krug: Im Mittelpunkt der realen Handlung steht der Körper, mit dem im Krankenzimmer immer etwas geschieht. In den Traumsequenzen verwandelt sich der Raum und öffnet sich für Feuer, Wasser und Sand. In den imaginären Räumen, auch in Deinen

Focus: Margarete Steffin



Aus: *Lieben Sie Brecht?* (Jutta Brückner, 1993)
mit Edda Lesch als Steffin

anderen Filmen, sind immer wieder Frauen damit beschäftigt, Berge von Materie, Salz oder Sand, abzutragen. Hast Du einen eigenen Bilder-Kanon entwickelt?

Brückner: Ja. Raum ist für mich ungeheuer wichtig, wobei ich nichts langweiliger finde als die Abfolge von Räumen in klassischen Filmen; sondern ich bin daran interessiert, einen Raum in einen anderen zu verwandeln, mit Hilfe der technischen Mittel, die uns heute zur Verfügung stehen, oder indem ich Spiegel einsetze. Der Raum ist gleichzeitig Lebensraum und Bewußtseinsraum, er ist aber auch der Kopf, in dem die Frau lebt. Im Kopf existiert ja alles gleichzeitig. Auch die Vorstellungen existieren gleichzeitig und haben den gleichen Realitätsgrad wie das, was man wirklich gerade erlebt. Ich habe lange gesucht, bis ich das im Film ausdrücken konnte. Film ist konkretistisch. Das Gemenge von Vorstellungen und der Gleichzeitigkeit von allem Möglichen auf die Leinwand zu bringen, schaffst du nur mit vielen Kunstgriffen. Die Räume sind nie wirklich real definiert, sondern haben immer Zeichen und Spuren von außen.

Da bietet sich Sand geradezu an. Das ist die Spur, die deutlich macht: "Ich bin zwar innen, aber trotzdem bin ich draußen, denn dieses Zimmer ist voller Sand." Sand ist eine meiner Lieblingsmetaphern, Sand hat innige Verwandtschaft zu Schnee, zu Salz. Genauso wichtig ist das Wasser im Raum. Raum ist auch Körerraum. Das Loch, wo ich in mir selber versacke, versinke und abrutsche, das ist das Wasser. Wasser ist auch immer Spiegel. Es ist der Versuch, die Welt in den Leib hereinzuholen. Man kann statt Leib auch Kopf sagen, aber nur, wenn man ihn nicht als Gegensatz zu Leib begreift.

Phillips-Krug: In der *Kolossalen Liebe* erweitern Spiegel das, was Rahel von sich sieht, um das, was die anderen von ihr sehen. In den Spiegeln tauchen Männerfiguren auf, die ihr Bild zum Teil verdecken, zum Teil ergänzen.

Brückner: Spiegel dienen in meinen Filmen nicht dazu, die Personen zu spiegeln, sondern sie erweitern die Räume, durchlöchern und verfremden die Räume, sie machen irreale aus den sehr realen Räumen. Ich habe im letzten Jahr den Satz gelesen, das weibliche Begehrten sei der Raum. Das hat mir sofort eingeleuchtet. Dahinter steckt eine Überlegung vom Leib als Form. Das weibliche Begehrten, so wie ich es sehe, ist für meine Generation auch das Begehrten nach dem Raum gewesen, in den man nicht hinauskam. Man kann auch vom Körperschema ausgehen, daß der sichtbare Phallus, der ja nicht da ist, ersetzt wird durch die Vorstellung des Raums, meines eigenen Leibs, der als ganzer ein einziges Begehrten ist.

Phillips-Krug: Rahel ist immerzu in Bewegung, um aus dem engen Raum herauszukommen. Eine Bewegung aus der Absonderung heraus, zur Welt hin. Die Liebesenergie drängt in dieselbe Richtung. Eigentlich geht es in dem ganzen Film um bewegte Materie.

Brückner: Das ist richtig. Ich wollte die Rahel zeigen in vorpersonhaften Zuständen, wenn Du willst, und in nachpersonhaften. Rahel ist auch nicht nur eine, Rahel ist viele. Das kann man natürlich leicht kokett behaupten und dabei einen klassischen Film machen und eine Person zeigen, die mysteriös bleibt. Das ist es, was ich den Männern vorwerfe, daß sie wieder angefangen haben, auf der Leinwand das große Mysterium Frau zu errichten. Ihre verschiedenen Möglichkeiten müssen verhüllt bleiben, damit man das Mysterium als etwas Unbegreifliches lieben kann, als das, was das Defizit der eigenen Person ausfüllt. Rahel ist viele, und ich habe mich bemüht, diese Gleichzeitigkeit zu filmen.

Phillips-Krug: Sie bemüht sich, eine Form für sich zu finden. Aber die Männer, die sie besuchen, mystifizieren sie als "Riesin" und Ausnahmegeschöpf und stoßen sie so in die Isolation zurück.

Brückner: Ja, das ist eine ganz deutsche Geschichte. Erst erledigt man die Frauen und, wenn sie dann glücklich tot sind, weil sie keine Spur ihrer Form im Leben gefunden haben, entdeckt man sie fünfzig Jahre später und macht mit ihnen, was Rahels Freund Alexander von der Marwitz mit ihr schon zu Lebzeiten gemacht hat: man stellt sie auf einen Sockel. Rahel wendet sich dagegen, sie sagt: "Machen Sie aus mir kein Monument. Ich bin ein Mensch und ich habe menschliche Gefühle und menschliche Leidenschaften und" — das spricht sie dann nicht aus — "mein lieber Marwitz, die richten sich auf Sie."

Phillips-Krug: Rahel erhofft sich eine Art von Austausch mit dem Dichter Goethe und erlebt ihn in der Schlußszene des Films als konventionellen Geheimen Rat. Frauen scheinen immer wieder bei Künstlern verwandte Seelen zu suchen. Sie glauben, im Leben mit einem Künstler aus den Begrenzungen und Konventionen der Gegenwart herauspringen zu können.

Brückner: Dagegen muß ich eine These stellen, die aus der Erfahrung geboren ist. Männer als Künstler können mit Frauen als Künstlerinnen fast nie etwas anfangen. Männer als Künstler brauchen weiße Krankenschwestern, das hat Theweleit sehr gut gezeigt, die ihnen ihren Haushalt organisieren, ihre Manuskripte abschreiben,

ihre Computer reparieren oder zu Reparatur tragen. Allenfalls brauchen sie Idole, und diese Idole sind das große Mysterium und sehr schweigsam. Zwischen diesen beiden Formen — der Mutti, die mich bekocht oder einer Abart davon, der Kameradin, die, wie bei Arno Schmidt, auf dem Tandem sitzt und fleißig mittrampelt, damit man im Leben vorankommt, und der Muse, die aber bitte entrückt sein soll, wenn sie nicht gerade an Tuberkulose stirbt — gibt es nichts. Bei ganz "avancierten Männern" findet die Frau sowieso nur auf der Kinoleinwand statt, da ist sie purer Schatten und pures Licht und steigt nie runter.

Phillips-Krug: Ich glaube, daß das ein typisches und tragisches Mißverständnis von Frauen ist.

Brückner: Ich habe Rahel bewußt lebenspraktisch angelegt, im Gegensatz zu dem Bild, das wir heute von den romantischen Frauen haben. Ich habe mich geärgert über die Bettina-Bewunderung — nicht, daß ich Bettina nicht bewundere — aber sie wird immer gezeichnet als das kleine Kätzchen, das auf alle Schößen springt, mal auf den Ofen und mal auf den Tisch, und die pure Natur verkörpert. Ich wollte sowohl gegen die Physis dieser Vorstellung angehen wie gegen den geistigen Gehalt und habe Rahel als Gegenentwurf aufgebaut. Als eine Person, die den Fernsehrahmen und überhaupt den Bildrahmen fast sprengt, sie quillt ja fast heraus, die Kadrierung kommt gar nicht mit.

Phillips-Krug: Warum ist eigentlich die zweite Fassung von der *Kolossalen Liebe* auf der Berlinale (Filmfestival) auf so viel Kritik gestoßen? Bezieht sich die Kritik vielleicht auf die Metaphorik? Mir erscheinen manche Filme von Frauen als sehr befrachtet mit überdeutlichen Metaphern. Ich empfinde das als eine Literarisierung der Bilder.

Brückner: Diejenigen, die Entschlüsselbares finden und dann anfangen, Vernetzungen zu suchen und zu finden, reagieren fast immer positiv. Was dem Film die Akzeptanz sichert, ist genau diese Ebene — ob sie als literarische aufgefaßt wird oder nicht — die schöne Sprache und was in dieser Sprache gesagt wird. Es ist eine eindeutige Gegenbewegung gegen die Stummelsprache unserer Zeit. Wir erleben zur Zeit einen Rückschlag, was die gesamte Kinokultur angeht und bestimmte Möglichkeiten, die der Autorenfilm für sich eröffnet hatte, wie die offene Form, werden vor allem dann nicht geschätzt, wenn es um Filme von Frauen geht.

Focus: Margarete Steffin

Phillips-Krug: Ich habe den Eindruck, daß es in dem Steffin-Film eine Hierarchie der Sprache gibt. Da ist die Schriftsprache, die Sprache des Autors, die Statements der Frauen, die Sprache der Frauen untereinander und die Fremdsprache der russischen Krankenschwester.

Brückner: Ich halte das für ganz einleuchtend in *Lieben Sie Brecht?* Es war klar, daß Brecht selbst nur drinsein durfte in dem, was er auktorial von sich gibt, im doppelten Sinn des Wortes. Genauso klar ist, daß für Steffin beide Ebenen vorhanden sind: die des direkten Gesprächs und, fast ins direkte Gespräch hineingenommen, das, was sie geschrieben hat. Ihre autobiographischen Zeugnisse haben noch sehr viel von der direkten Rede. Die vorsprachliche Ebene kommt durch die russische Krankenschwester hinein. Sie ist ein Mutterersatz, und die Mutterwirklichkeit ist ja immer eine vorsprachliche. Diese drei Ebenen sind drin, und Steffin steckt zwischen der vorsprachlichen und der auktorialen Gebärde.

Phillips-Krug: Warum haben die Frauen das Auktoriale akzeptiert? Alle Mitarbeiterinnen Brechts haben sich literarisch betätigt, zum Beispiel Erzählungen geschrieben. Diese Bemühungen haben in meinen Augen etwas Zwanghaftes, als müßte sich die eigene Sprache erst in der literarischen Form bewähren.

Brückner: Bei Brechts Frauen hat das auf jeden Fall gestimmt; am wenigsten natürlich für die Weigel, weil die ihre eignen Ausdrucksform hatte. Aber alle Frauen haben die Art von Ausdruck, die mit Brecht verbunden war, maßlos bewundert. Ich denke, Frauen, die sich in die Nähe von Schriftstellern begeben, — heute vielleicht mehr in die Nähe zu Filmern — tragen dieses Wertesystem und diese Hierarchie in sich. Das weibliche Reden, das gleichzeitig ein weibliches Schweigen und ein weibliches Plappern ist, soll sozusagen durch den Ausdruck geläutert werden.

Phillips-Krug: Das nach Atem Ringen der Steffin ist wie die Interpunktion des Films. Ist dieses Keuchen eine nicht zum Ausdruck kommende Sprache? Ist es eine sprachliche, eine vorsprachliche Äußerung?

Brückner: Es ist eine Verlängerung ihrer Krankheit, die auch ein gewolltes Schicksal ist. Dieses Keuchen ist das Ringen nach Wörtern. Wenn man sich ansieht, was sie geschrieben hat, dann hat man ein paar hübsche, aber recht harmlose Erzählungen über ihre Kindheit im Berliner Hinterhof, dann hat man Kinderstücke, die sich

charmant lesen, aber klar auf Abnehmer geschrieben sind und dann hat man eine Brecht-Imitation, die ich recht peinlich finde. Bei dem Text "Ich bin ein Dreck" sehe ich zum erstenmal eine Synthese erreicht zwischen der Sprache, die sie hatte als Person mit ihrer bestimmten Herkunft, die sie ja nicht loswird, aber auch eine Ebene von Wahrhaftigkeit und Ausdruck, die in der Verdichtung literarisch ist. Ich habe den Text ans Ende gestellt. Ich habe es so aufgebaut, daß der Text, wo sie nun selber zu ihrem Wort gekommen ist — nicht endgültig, aber wenigstens einmal — am Ende steht. Zu dem Zeitpunkt, wo etwas Neues hätte anfangen können, stirbt sie.

Phillips-Krug: Bei Deiner Filmerzählung *Orpheus in Finnland*, der auch von den Frauen um Brecht handelt, sind mir viele Gemeinsamkeiten mit dem Steffin-Film aufgefallen. Zuerst zum Titel. Warum *Orpheus*?

Brückner: Brecht hatte trotz seiner Kargheit beim Eingehen auf Gefühle eine schöne Zunge. Was von ihm geblieben ist oder bleiben wird, ist sicherlich ein großer Teil der Gedichte. Ich wollte betonen, er war wirklich der Mann mit der Leier, ihn ein bißchen herausholen aus der pädagogischen Ecke, in die er sich selber gestellt hat oder dadurch geraten ist, daß man ihn zuerst als Theaternmann rezipiert hat.

Phillips-Krug: Im *Orpheus*-Mythos steigt Orpheus in die Unterwelt, um Eurydice ins Leben zurückzuholen. Ihm sind für ihre Rückkehr Bedingungen gestellt worden. Als er diese Bedingungen mißachtet und sich nach Eurydice umdreht, muß er sie in der Unterwelt zurücklassen. Wie verhält sich der Film zu dem Mythos?

Brückner: Es ist eine Umstülpung des Mythos. Orpheus holt Eurydice mit Hilfe seines Gesangs zurück. In diesem Fall wollen die Frauen abhauen und nicht ins Totenreich, sondern in etwas Vages, das noch keine Konturen hat.

Phillips-Krug: Spielen der Abstieg ins Totenreich und der Tod in dieser veränderten *Orpheus*-Geschichte noch eine Rolle?

Brückner: Der Tod ist real in dem Selbstmordversuch der Elisabeth Hauptmann, dann natürlich im letztendlichen Tod der Steffin, aber es ist nur noch sehr vermittelt. Der Tod ist metaphorisch geworden. Die Frauen steigen herab in das, was ihre eigene Geschichte mit Brecht zusammen ist. Aus den Erkenntnissen, die sie aus dieser Geschichte ziehen, die nicht plakativ in ein Wort zu fassen sind,

ergibt sich ein imaginärer Aufbruch zu einer Insel. Diese Insel hat sich plötzlich aus dem Wasser hochgearbeitet. Auf dieser Insel besteigen sie einen Berg, das ist eine Übernahme der Mosesmetapher. Sie sehen vor sich nicht das gelobte Land, sondern etwas, auf dem des Menschen Fuß noch nicht gewesen ist. Das wird ein ganz synthetisches Bild sein, das ich mir sehr schön vorstelle, aber das muß eine Schönheit haben, die ganz klar signalisiert "ich bin nicht betretbar."

Aber in dem Moment ereilt sie der Gesang des Dichters, und sie werden zurückgeholt. Natürlich ist das eine Paraphrase der Orpheus-Geschichte und stößt sich von ihr auch ab. Der Schluß bleibt offen. Sie begeben sich zwar freiwillig in die Nähe dieser Stimme, aber sie sind auf dem Wasser, er ist auf dem Land, und dazwischen brennt ein Feuer. Die Wiedergeburt des Helden durch die Frau fand immer im Feuer statt.

Phillips-Krug: Theweilets These im *Buch der Könige* ist die: der Sänger braucht keine Frau, die selber redet, sondern die tote Frau, die er sich einverleiben kann. Brecht und Steffin dienen ihm in einem Kapitel seines Buches, "Orpheus im realen Sozialismus" (706ff.), als Beispiel. Ich verstehe das Muster so: ein Schriftsteller braucht die Frau als Medium, als verlängerten Arm der Schreibmaschine, andererseits braucht er ihre Lebenssubstanz, aus der er ein Werk macht. Wieweit hat der Steffin-Film und das Konzept von *Orpheus in Finnland* mit diesem Muster zu tun? In beiden Filmen sind die Frauen ja immer mit ihren Schreibmaschinen unterwegs.

Brückner: Die Muster sind bestimmt da, obwohl ich beim Schreiben des Drehbuchs keine Sekunde daran gedacht habe. Aber ich habe das Buch gelesen und vermute, daß ich da einiges aufgenommen habe, aber meine Sicht ist trotzdem anders.

In diesem Reich der Schreibmaschine war die Steffin Königin. Um die Dienstleistung, seine Worte ins Leben zu übertragen — die Sprache ist ja flüchtig — haben sich alle drei gerissen. Es war ein heftiger Konkurrenzkampf — wer verfleischlicht seine Worte? Als die Weigel wieder die Möglichkeit hatte, Theater zu spielen, war das für sie natürlich ausgestanden, da hat sie sie im wahrsten Sinne des Wortes verfleischlicht.

Das ist das eine; das andere ist, natürlich, daß die tote Frau, die abwesende Liebe, so ungeheuer befriedigend ist. Man kann daraus viel mehr Honig saugen. Brecht war, denke ich, ziemlich gewitzt und hat die verschiedenen Funktionen, die er brauchte, sehr genau auf alle möglichen Frauen verteilt. Ich will nicht sagen, er hat sich die Steffin ausgesucht, weil sie tuberkulös war. Aber ich glaube, daß

die Morbidität, im Zusammenhang mit ihrem Überlebenswillen und dem, was er in ihr an proletarischer Kraft sah, ihn ungeheuer fasziniert haben muß. In seinen frühen Gedichten lösen sich ständig Körper auf, deswegen ist das Leitmotiv in dem Film "Das tote Mädchen" (vgl. das Brecht-Gedicht "Vom ertrunkenen Mädchen, GBA 11: 109"). Daneben hat er noch die Hausfrau und Mutter gehabt und die glänzende, hysterische — aber das gehörte zum Weiblichkeitsbild — Geliebte.

Phillips-Krug: Gibt es bei *Orpheus in Finnland* eigentlich eine Fabel? In der *Kolossalen Liebe* nehmen die spannenden Verwicklungen der Liebesgeschichte zwischen Rahel und Varnhagen viel Raum ein. In *Lieben Sie Brecht?* ist es die Geschichte der Krankheit zum Tode. Bei *Orpheus in Finnland* ist es die Geschichte einer Nacht, der letzten im finnischen Exil.

Brückner: Was Du zum Finnland-Film gelesen hast, ist die Erzählung eines Spielfilms, und der Film wird von der Erzählung abweichen. Wenn Du einen Film mit Europageldern machen willst — 5 Millionen DM, immer noch *low budget* — dann sind die Phasen, die dieser Film durchschreitet, in gewisser Weise literarisch selbständige. Ich habe die Erzählung so geschrieben, daß Leute den Geist des Films verstehen, und es war mir wichtig klarzumachen, daß hier nicht linear erzählt wird: "und dann waren sie erst in dem einen Land und dann waren sie in dem andern." Beim Filmen können Dinge dazukommen, die man vorher nicht für wichtig gehalten hatte, zum Beispiel die Fähren von Schweden nach Finnland. Wenn sich die Räume und Orte konkretisiert haben, kann es sein, daß das Fließende der Erzählung, an dem ich hänge, an Bedeutung verliert.

Phillips-Krug: Beim Steffin-Film gab es einen Spannungsbogen: die ablaufende Zeit im Krankenhaus, die Geschichte treibt auf den Tod zu. Bei *Orpheus in Finnland* gibt es zwar einen Zeitraum, aber vor allem scheint da ein weitgespanntes Netz von Assoziationen und Begegnungen zu sein.

Brückner: Bei der Rahel wie bei der Steffin ist die Chronologie mit allen Brüchen respektiert worden. Hier gibt es zwei Bewegungen; einmal taucht jede in ihre eigene Geschichte ein, und dann ergibt sich daraus eine gemeinsame Bewegung.

Phillips-Krug: Im Steffin-Film fragt ihre Freundin: "Wo hast du deine roten Schuhe?" Diese roten Schuhe sind mir auch als Requisit in der Filmerzählung aufgefallen, wo sie punktuell auftauchen.

Brückner: Ich habe mich oft mit meinem Kostümbildner darüber unterhalten, wie anders er Metaphern einsetzt. Er entwickelt sie immer aus der Geschichte, genau das tu ich nicht. Bei den Metaphern ist mir wichtig das Überwechseln aus dem imaginären in den realen Raum; natürlich ändert sich dabei auch ihre Bedeutung. Tun wir mal so, als würde ich bei den roten Schuhen bleiben. Dann würden sie unvermittelt bei der Berlau auftauchen wie bei der Steffin oder der Weigel. Ich mache es an dem Rahelfilm klar. In der *Kolossalnen Liebe* spielt die Schüssel eine große Rolle. Diese Schüssel ist reales Requisit, sie ist Symbol, sie ist der Schoß, in dem Varnhagen kastriert ruht und sie ist die Schüssel, die überfließt, aus der sich etwas ergießt. Das heißt, die Schüssel geht als Bedeutungsträger die verschiedensten imaginären und realen Zustände durch und wechselt dabei auch ihre Größe. Wenn die Requisiten eine Bedeutung haben, arbeite ich gern mit Requisiten, die etwas zu groß sind. Die Metapher und die Symbolebene wird bei mir relativ selbstständig sein.

Phillips-Krug: Einerseits wird der Orpheus-Film in Finnland gedreht werden, andererseits beschreibst Du für die Schlußszene Bilder einer künstlichen Natur. Wie sollen diese Naturräume in dem Film zusammenkommen?

Brückner: Was ich mit Innenräumen gemacht habe, kann man auch mit Außenräumen machen. Wenn Du an die Bilder in dem Steffin-Film denkst: sie liegt im Bett und schreibt einen Brief an Brecht; die Kamera macht einen Schwenk; mittels eines trickreichen Spiegelarrangements ist sie plötzlich im anderen Zimmer, ohne daß man einen Schnitt gesehen hätte. Und plötzlich sitzt sie wieder an der Schreibmaschine, jetzt ist sie nämlich in Frankreich, und plötzlich tauchen zwei verschiedene Steffins nochmal auf. Es ist natürlich reiner Trick, aber es funktioniert als die Art von Verschiebung oder Verkürzung, die ja auch in unseren Gedanken ständig stattfindet.

Phillips-Krug: Die Menschen, die sich im Orpheus-Film auf die nächste Station ihres Exils vorbereiten, sind immerzu in Bewegung, schwärmen in die Natur aus, und die Natur dringt in das Haus ein.

Brückner: Ich habe das so sehr betont, daß mein Produzent gesagt hat, "die Leute gehen nicht ins Kino, um Natur zu sehen." Du merkst, mit welchem Applomb ich das eingeführt habe. Ich begebe mich auf ein neues Feld in diesem Film und habe mir Finnland ausgesucht, weil die finnische Natur etwas Amorphes und Ungeformtes hat. Natürlich gibt es auch viel Wasser, und Wasser spielt ja immer bei mir eine große Rolle.

Phillips-Krug: Im Steffin-Film gibt es eine Passionsgeschichte; im Orpheus-Film spricht der Herr aus dem brennenden Dornbusch. Das sind biblische, religiöse Zitate.

Brückner: Ich hoffe, daß diese Assoziationen sich nur zurückhaltend bemerkbar machen. Wenn die Frauen vom Gipfel in ein Land sehen, das sie nicht betreten dürfen, verbinde ich die religiöse Konnotation vom gelobten Land mit einem Mythos, der aus einer anderen Kulturstufe stammt. Was ich zeigen will, ist, daß die Fundamente der weiblichen Geschichte — was wir als unsere Geschichte ansehen, auch wenn sie sehr vermittelt ist und mit der Geschichte des Patriarchats verbunden — auf einem anderen Untergrund ruhen, den ich nicht betreten will. Ich bin absolut keine Verfechterin des Matriarchats. Es beginnt jetzt, wie ich glaube, etwas völlig Neues, neu nicht im Sinne einer feministischen Lösung. Der Feminismus, den man so kennt, ist für mich eine soziale Bewegung mit großen Stärken und ebenso großen Schwächen, er ist sehr notwendig und über ihn muß man politisch reden. Der Einschnitt, die große Veränderung stehen im Zentrum des Mythos, selbst wenn ich ihn umdeute und anders einsetze. Am Rande ergibt sich, daß die Welt, in der wir immer noch leben, geformt ist durch diese beiden Dinge: der Herr spricht aus dem brennenden Dornbusch, und es wird ein gelobtes Land gezeigt, das man nicht betreten darf.

Phillips-Krug: Es gibt ein großes Interesse an der Produktivität der mit Brecht verbundenen Frauen. In einem freien Theater in Berlin sind vor kurzem Szenen nach Texten von Ruth Berlau aufgeführt worden (*Jedes Tier kann es*, Coproduktion Theater München und DGC Berlin, 1992). Warum arbeitet sich eine ganze Generation von Frauen ausgerechnet an Brecht ab? Ist das die Generation der 68er?

Brückner: Ich glaube, daß da viele Gründe zusammenkommen. Es ist sicher eine Generationenfrage, ich sehe das auch an meinen Studentinnen. Die Fragen, die unsere Generation gestellt oder zum Teil auch offengelassen hat, sind weiterhin wichtig. Das ist das eine. Das zweite ist, ich glaube, daß man eine Geschichte ganz durchschreiten muß. Wenn Du mich fragst, wo ich jetzt bin, würde ich ganz pragmatisch sagen: nach der Rahel und dem 19. Jahrhundert bin ich jetzt am Anfang des 20. Jahrhunderts angekommen. Im nächsten Film werde ich dann in den fünfziger Jahren ankommen, ich plane einen Film über die Bachmann. Es ist ganz wichtig, daß ich mich nicht einfach an historischen Figuren ar arbeite — böse würde ich das dem Brecht vorwerfen —, sondern daß ich in der

Focus: Margarete Steffin

Wahl meiner historischen Gestalten, die alle etwas mit Schreiben zu tun haben, eine ganz bestimmte Bewegung zum Wort nachvollziehe. Das hat natürlich viel mit der Gesellschaft zu tun, auch der historische Moment, wo die Frauen Sprache, Schrift und Öffentlichkeit haben wollten, sah jeweils anders aus.

Phillips-Krug: Bestimmte Vorstellungen vom Autor und vom Genie erscheinen mir anachronistisch, 19. Jahrhundert. Vielleicht erleben wir zur Zeit das Ende einer Kultur, die auf der Schrift basiert. Warum dieser Drang zum Schreiben?

Brückner: Ich muß das jetzt sehr privat sagen. Es ist das Wort des Vaters, das ich nicht gehabt habe. Ich bin in einer fast schizophrenen Situation gewesen, daß das Wort des Vaters entwertet war, und seit der Zeit bin ich auf dem Weg zum eigenen Wort. Das Wort des Vaters aufzusuchen, hat vielleicht über die private hinaus eine kulturelle Bedeutung. Ich habe manchmal das Gefühl, daß ich im Reich der Mutter versacken könnte, und das ist für mich eine schlimme Vorstellung, weil das mit Ungeformtheit und den vor-sprachlichen Bereichen zu tun hat. Die Auseinandersetzung mit dem Wort des Vaters kann für mich nur in der Sprache stattfinden. Ich denke, wir sind da noch mittendrin.

Phillips-Krug: Wie kannst Du im Orpheus-Film historische Figuren wie Marieluise Fleißer oder Elisabeth Hauptmann über Zeit und Raum miteinander in Kontakt bringen, ohne daß es wie Bildungstheater wirkt?

Brückner: So einen Übergang habe ich schon in dem Steffin-Film gemacht. Sie sitzt mit der Berlau zusammen am Tisch. Dann geht die Berlau und man hört Wassergeräusche. Sie dreht sich um, und in einem imaginären Raum, der mit ihr gar nichts zu tun hat, steht hinter der Badewanne die Weigel und wäscht Wäsche. Zwischen den beiden, die in keinem Raum zusammen sind, entwickelt sich ein Gespräch. Ich vermute, daß ich es schaffe, das Bildungstheater zu vermeiden. Ein Film, den ich unglaublich gern mag und der sich ähnlich im Imaginären verliert, ist *Der Spiegel* von Tarkovsky. Obwohl er eine völlig fragmentierte Erzählweise hat, schafft er es, den Personen den Raum zu lassen, in dem sie sich entfalten können.

Phillips-Krug: Wie kommt Brecht in den Orpheus-Film hinein? In dem Steffin-Film ist er nur ein Foto und eine Stimme. Hier tritt er auf. Wird er mit einer Brecht-Maske gespielt werden?

Brückner: Ich habe mich lange dagegen gewehrt. In dem Steffin-Film paßte es in die Konstruktion des Films, der ja aus ihrer Perspektive erzählt, daß er draußen blieb. Aber hier ist es wichtig, daß er selber auf dem Scheitelpunkt der Nacht auftritt, während er sonst nur in den Rückblicken der verschiedenen Frauen auftaucht. Wenn ich den Eindruck habe, es gibt keinen Schauspieler, der das schwierige Kunststück schafft, glaubwürdig zu machen, daß er Brecht ist und nicht nur zu versuchen, ihn zu imitieren, überlege ich es mir möglicherweise noch anders.

Phillips-Krug: Welches Bild des Liebhabers Brecht möchtest Du zeigen?

Brückner: Er war immer der Sohn, nie der Vater. Er war der sich einschmeichelnde Sohn, aber gleichzeitig auch die Autorität. Ich denke, daß es genau diese Mischung war, die Frauen so fasziniert hat.

Brecht war die Autorität in Gestalt der utopischen Hoffnung und insofern auch eine Heilandsfigur. Er war sarkastisch und hatte etwas von den Eiszügen an sich, die den Tod ahnen lassen, aber er war auch fragil wie ein Knabe, der beschützt werden muß. Ich glaube, er hat die frei vagierende revolutionäre Inbrunst, die der religiösen so benachbart ist, mobilisiert. Es ist keine logische Unfähigkeit, die Frauen von der Abstraktion wegtreibt, sondern ein emotionales Bedürfnis. Auch sie suchen das Fleisch gewordene vielleicht nicht Wort aber Prinzip. Mich wundert es nicht, daß einige Amerikaner, an denen er seine hochfahrenden Manieren ausgelassen hat, ihn im Zorn mit Hitler verglichen haben. Was natürlich eine maßlose Verkürzung ist.

Jutta Brückner

Phillips-Krug: Aber was sie am Ende bleiben läßt, ist der Gesang.

Brückner: Orpheus, der Prototyp des Dichters, das ist es, was auch für Frauen Ziel ihres Individuationsprozesses gewesen wäre, wenn sie gekonnt hätten.

The Other's Own Life: Interview with Käthe Rülicke-Weiler

This is one in a series of interviews with contemporaries of Margarete Steffin conducted while preparing her biography. Seeking clues and comparing sources motivated this particular interview. Rülicke-Weiler, who worked with Brecht in the fifties until his death, discusses what she learned from Helene Weigel and Brecht about their Moscow experiences in 1941 and describes the political atmosphere of 1955 when she accompanied Brecht to Moscow for the award of the Stalin Peace Prize. She reflects on Steffin's special role and on the nature of their collaborative work. She also comments on Brecht's relationship to his female collaborators in general, on the working class and intellectuality, and on further topics that convey some otherwise unfamiliar biographical details about the thirties, forties, and fifties.

La propre vie de l'autre: Interview de Käthe Rülicke-Weiler

Il s'agit ici d'une des interviews d'une série consacrée aux contemporains de Margarete Steffin et réalisée à l'occasion de la préparation de sa biographie. La recherche d'indices et le rapprochement de sources sont à l'origine de celle-ci. Rülicke-Weiler, qui travailla avec Brecht des années cinquante jusqu'à sa mort, parle de ce qu'elle a appris d'Hélène Weigel et de Brecht au sujet de leur expérience à Moscou en 1941 et décrit l'ambiance politique de 1955 lorsqu'elle accompagna Brecht à Moscou pour la remise du Prix Staline de la Paix. Elle donne son opinion sur le rôle spécial de Steffin et sur la nature de leur travail en commun. Elle propose aussi des observations sur les relations de Brecht avec ses collaboratrices en général, sur la classe ouvrière et l'intellectualisme, ainsi que sur d'autres sujets capables de d'offrir des détails biographiques jusqu'ici peu connus sur les années trente, quarante et cinquante.

La vida propia del otro: Entrevista con Käthe Rülicke-Weiler

Esta es una de las entrevistas de la serie realizada a contemporáneos de Margarete Steffin mientras se preparaba su biografía. Esta entrevista fue motivada por el deseo de buscar pistas y comparar fuentes. Rülicke-Weiler, que en los años cincuenta trabajó con Brecht hasta su muerte, habla de lo que aprendió de Helene Weigel y Brecht acerca de sus experiencias en Moscú en 1941, y describe el ambiente político de 1955 cuando ella acompañó a Brecht a Moscú para la concesión del Premio Stalin de la Paz. Ella reflexiona sobre el papel especial de Steffin y sobre la naturaleza de su trabajo en común. Ella también comenta sobre las relaciones de Brecht con sus colaboradoras en general, sobre la clase obrera y la intelectualidad, y sobre otros temas que ofrecen detalles biográficos de los años treinta, cuarenta y cincuenta, poco conocidos hasta ahora.

Das eigene Leben des Anderen: Gespräch mit Käthe Rülicke-Weiler

Hartmut Reiber

Käthe Rülicke-Weiler (1922-1992), Germanistin, war dramaturgische Mitarbeiterin Brechts am Berliner Ensemble. 1952 gab sie gemeinsam mit Brecht, Peter Palitzsch, Claus Hubalek und Ruth Berlau den Band "Theaterarbeit" heraus. 1966 erschien ihre Dissertation *Die Dramaturgie Brechts*. Von 1965 bis 1967 war sie Chefdramaturgin beim Deutschen Fernsehfunk, ab 1967 Prorektorin der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg, wo sie auch lehrte.

Das folgende Protokoll eines Gesprächs mit Käthe Rülicke-Weiler ist Teil einer Reihe von Gesprächen, die ich in Vorbereitung einer Steffin-Biografie mit Freunden von Margarete Steffin führte. Käthe Rülicke-Weiler war nicht persönlich mit Margarete Steffin bekannt, dennoch galt es, wenn möglich, einige unbekannte biografische Details, auch in Bezug auf Brecht, zu erfragen, die von Steffins Freunden nicht beantwortet werden konnten. Das Gespräch fand am 24. Februar 1989 in Berlin statt.

Hartmut Reiber: Nach allem, was wir inzwischen über die politische Situation und den Terror in der Sowjetunion der 30er und 40er Jahre wissen, mag die folgende Frage rhetorisch klingen. Ich will sie trotzdem stellen, weil es kaum authentische Belege gibt, die sie beantworten: Warum blieb Brecht im Juni 1941 nicht in Moskau?

Käthe Rülicke-Weiler: Danach habe ich Helene Weigel auch einmal gefragt, und sie antwortete mir: Uns hat niemand eingeladen, zu bleiben. Man kann ja nicht einfach sagen, wir bleiben jetzt in Moskau. Zweitens: In Moskau traf er niemanden mehr, den er kannte, seine Freunde waren alle verhaftet. Und Brecht konnte nur kollektiv arbeiten, Sie wissen ja aus der Emigrationszeit, daß er ständig Leute eingeladen hat, Benjamin, Eisler, Korsch, damit er jemanden hatte, mit dem er über seine Sachen sprechen konnte, er brauchte das Kollektiv. Und alle anderen Freunde waren in den USA. Drittens: Die deutschen Emigranten, die in Moskau waren, zu Zeiten der "Internationalen Literatur," das waren keine Freunde von Brecht, die lehnten seine Ansichten seit Ende der 20er Jahre ab.

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

Dann war ganz entscheidend, daß der Nichtangriffspakt zwischen Hitler und Stalin ausschloß, daß man in der Sowjetunion gegen Hitlerdeutschland veröffentlichte. Das durfte er nicht. Und alles, was er damals schrieb, war gegen Hitlerdeutschland gerichtet, denken Sie an seine Veröffentlichungen im *Wort, Furcht und Elend* und die Gedichte. Er hatte keine Arbeitsmöglichkeiten in Moskau. Es war ausgeschlossen, daß er hätte veröffentlichen können. Seine Arbeitsmöglichkeiten waren gleich Null. Ich hab' ihn einmal danach gefragt. Und da sagte er — der Krieg brach doch aus, als er mit dem Schiff unterwegs nach Amerika war —, er wisse nicht, was er getan hätte, wenn der Krieg eher ausgebrochen wäre, ob er geblieben wäre oder nicht. Das ist ja 'ne rhetorische Frage, nicht? Aber er wüßte nicht, wie er sich da verhalten hätte. Ob er dann noch nach Amerika gefahren wäre, während des Krieges. Aber diese Wartesituation, dasitzen und nichts tun können.... Denn es war die Zeit des Nichtangriffspaktes, das muß man sehen. In dieser Situation konnte er nicht mehr warten. Und er konnte für Steffin nur noch die beste Klinik suchen und sie in die Obhut guter Freunde und der besten Lungenspezialisten Moskaus geben. Und darauf hoffen, daß sie gesund wird und nachkommen kann.

Reiber: Gab es eigentlich im Hitler-Stalin-Pakt eine Klausel, die das festschrieb, was dann ab August 1939 in der Sowjetunion realisiert wurde, das Verbot antifaschistischer Schriften?

Rülicke-Weiler: Das glaub' ich nicht, aber die Politiker zogen ja ihre Folgerungen. Es war schon die Zeit der Lager. Jedenfalls kann ich nur sagen, daß Brecht mir sagte, er hätte nichts veröffentlichen können gegen Deutschland. Das war ausgeschlossen. Und er lebte davon, gegen Deutschland zu schreiben, es war sein Hauptthema zu dieser Zeit. Was hätte er also tun sollen? Ohne Schreiben konnte Brecht doch nicht existieren. Man muß sich auch die Situation mal vorstellen: Er mußte doch auch die ganze Familie ernähren — das hat er nicht gesagt — aber, wovon hätte er dort leben sollen, wenn er nicht veröffentlichen konnte? Man wollte von ihm gar nichts, auch vorher ja kaum. Ochlopkows Moskauer Inszenierung der *Johanna* war abgesetzt worden, also seine Stücke wurden nicht gespielt. Es gab auch keine Buchausgabe der Stücke mehr seit Tretjakows Übersetzungen von 1934. Ich meine, es war ein Glück, daß er nicht dort geblieben ist, denn wir hätten alle großen Stücke nicht, die er dann geschrieben hat. Ich kann mir nicht vorstellen, daß er alles, was er später schrieb, in der Sowjetunion hätte schreiben können. Man weiß gar nicht, was aus ihm geworden wäre! Und er hat auch gesehen, wie die deutschen Schriftsteller dort leben.

Reiber: Im Mai 1955 erhielt Brecht den Stalin-Friedenspreis. Wen traf er damals in Moskau?

Rülicke-Weiler: Als Brecht 1941 von Finnland kam, hatte ihn Apletin in Moskau empfangen. Der Flug 1955 nach Moskau war für Brecht schwierig, das waren ja damals noch kleine Maschinen, wir waren sieben Stunden unterwegs, mit einer Zwischenlandung in Vilnius. Brecht war ungeheuer aufgeregt, er fürchtete fremde Leute. Das heißt, er fürchtete nicht fremde Leute in Moskau, sondern er fürchtete überhaupt, unter Fremden zu sein. Und wir waren von Warschau geflogen, da war ein Empfang für Brecht. Und da war es genau das gleiche, mir haben nachher Warschauer Freunde gesagt, er hätte mich die ganze Zeit angekuckt — ich hatte ihm gegenüber gesessen. Ich hatte das nicht so empfunden, aber es war ganz offensichtlich auch die Angst vor lauter fremden Gesichtern. Brecht hatte da überhaupt Schwierigkeiten. Es war das ganze Erlebnis Moskau, die Feierlichkeiten, die Rede, die er halten mußte, Brecht redete ja sehr ungern. Er hatte zu Hause auch nur einen Entwurf gemacht, hatte sich bei Seghers und Becher erkundigt, was sie damals gesagt hatten. Das waren für ihn lauter neue und ungewohnte Situationen. Er war sehr nervös. Und als er aus dem Flugzeug ausstieg, und unten stand Apletin, das war für ihn einfach eine Wiederholung der Situation von 1941. Außer Apletin waren noch Fedin und Ochlopkow da, und andere Theaterleute, die er kannte. Auch damit hatte er nicht gerechnet. Er hat die Reise doch sehr offiziell genommen und nicht gedacht, daß er da viele alte Bekannte wiedertrifft.

Reiber: Dann hat dieser Empfang also die Erinnerung an 1941 reaktiviert?

Rülicke-Weiler: Ja, würde ich sagen. Apletin war dann einige Male im Hotel bei Brecht, ich war nicht bei allen Gesprächen dabei, ich kann nicht sagen, was im einzelnen gesprochen wurde. Aber ich weiß, daß Brecht viel daran lag, nachzuforschen, was mit Carola Neher passiert ist, ob er irgendeine Spur finden kann. Wobei Brecht Spuren hatte. Als er noch im dänischen Exil war, kam einmal eine Mitgefängene, die mit Carola Neher zusammen im Gefängnis war — das ist allgemein auch ganz unbekannt — und hat ihm ausgerichtet von ihr, Brecht möchte nichts unternehmen für sie, sie sei insofern schuldig verurteilt, als sie tatsächlich Briefe für ihren Mann befördert hat. Was in den Briefen stand, wußte sie nicht, aber der Vorwurf traf zu.

Focus: Margarete Steffin

Reiber: So redlich verhielten sich ja viele Verhaftete, weil sie an die Rechtschaffenheit ihrer Richter glaubten.

Rülicke-Weiler: Und was man auch nicht weiß, ist, ob sie nach ihrer Entlassung für Deutschland optiert hat oder für die Sowjetunion. Es ist absolut möglich, daß sie nach Deutschland ausgeliefert worden ist und im KZ umkam, in Deutschland. Das ist ein ganz unerforschtes Gebiet.¹

Reiber: Wann hatte Brecht diese Nachricht erhalten?

Rülicke-Weiler: Nach meiner Erinnerung müßte es um 1936 gewesen sein. Es war eine Mitgefangene, die nach Skandinavien emigriert ist. Wer das war, weiß ich nicht mehr. Ich weiß das aus der Erzählung von Brecht, das hat er mir mal in Berlin gesagt. Und natürlich hat er sich dann, nachdem er nie wieder was von ihr gehört hatte, 1955 darum gekümmert, aber keine Spur mehr gefunden. Apletin konnte ihm absolut nichts Neues sagen. Sie dürfen nicht vergessen, was 55 für eine Zeit war. Das war noch vor dem XX. Parteitag, da hatten alle noch Angst, darüber zu reden. Beispielsweise hat die Asja an dem Empfang nach der Verleihung des Stalin-, beziehungsweise wie es heute heißt, Lenipreises teilgenommen. Der Reich hat sich nicht getraut. Sie waren beide noch nicht rehabilitiert zu dieser Zeit. Die Asja, die war ja überhaupt 'ne mutige Person, aber der Reich hat sich noch nicht getraut, an so einem Empfang bei Brecht teilzunehmen. Obwohl er wegen Brecht nach Moskau gekommen war. Nicht, die Leute hatten um 1955 noch Angst. Und solche Nachforschungen, die sehen heute natürlich ganz anders aus. Reich war im Hotel bei Brecht, und wir sind zusammen durch Moskau gefahren, haben Leute besucht, die Asja und Reich kannten. Ich erinnere mich, wir waren am Arbat bei einer Frau zu Besuch, ich hab' mir den Namen leider damals nicht aufgeschrieben. Selbstverständlich war Brecht mit den beiden viel zusammen. Aber sie waren ja beide auch sehr wenig informiert, da sie so lange im Lager waren, sie wußten ja über Brechts andere Freunde auch nichts.

Reiber: Die Angst hat sich noch lange gehalten. Ich sprach mit Asja Lacis, sie war schon krank, lag in einem Schriftstellerheim in der Nähe von Riga, und sie vermutete, daß neben ihrem Bett eine Abhörwanze installiert sei. Und sie war unsicher, wie sie damit umgehen sollte. Sie erzählte vom Lager, mal flüsterte sie, mal schrie sie zornig, daß die Herren ruhig alles hören könnten, was sie zu sagen habe. Und sie polemisierte gegen Solschenyzin, der in einem seiner Bücher geschrieben habe, die schlimmste Demütigung im

Lager sei gewesen, daß man vor seinen Peinigern um ein Stück Brot betteln mußte. Sie war der Meinung, es wäre das Schlimmste, von den eigenen Genossen gefangen gehalten zu werden.

Rülicke-Weiler: Wann war das?

Reiber: Das war 1978. Später fand ich in einem Moskauer Archiv einen Brief von Bernhard Reich an Brecht aus dem Jahr 1955, in dem er schreibt, daß er seine schnelle Rehabilitierung nur einem Brief Brechts zu verdanken habe.² Brecht hat also was getan.

Rülicke-Weiler: Naja, der Brecht hat dort getan, was er konnte. Aber, nun darf man eins nicht vergessen: Wer war um diese Zeit der Brecht? Erst einmal 1941: Als Brecht nach Moskau kam, war er ein relativ unbekannter Schriftsteller. Man kannte die *Dreigroschenoper*, Tairows Inszenierung, die kein Erfolg war und die auch nicht gut gewesen sein soll, wie ich allgemein höre. Dann gab es Ochlopkows Versuch, die *Johanna* zu inszenieren, in der Zeit wurde sein Theater geschlossen und die Inszenierung wurde abgesetzt. Brecht war ein relativ unbekannter Schriftsteller in der Sowjetunion, das schreibt Reich übrigens auch.³ Er schreibt über einen Rezitationsabend, wo ungefähr 100 deutsche Emigranten zusammengekommen waren, um Brecht zu hören. Man sieht immer den Brecht von heute, aber das war ja damals ganz anders. Und die Leute waren nicht so interessiert an Brecht. Noch 1955 war es erstaunlich, zu dem Empfang kamen vielleicht 100 Leute, wie wenig sie über Brecht wußten. Da berichtete eine Regisseurin, daß sie irgendwo im Hinterland Szenen aus *Furcht und Elend* gespielt haben, aber das war eigentlich alles, was sie kannte. Außerdem gab es ein Lesebuch für den Deutschunterricht, wo der Brecht im Vorwort als Formalist und als dekadent bezeichnet wird. Ich hole es mal rasch her. (R.-W. holt das Buch.) Das Vorwort ist dann noch später in Ungarn in deutscher Sprache veröffentlicht worden. Jedenfalls ist das ein ungeheuer negatives Vorwort — man fragt sich nachher: Warum das Buch? Es heißt: Bertolt Brecht, *Gedichte und Prosa*, Auswahl, Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau, 1953. Vorwort in russischer Sprache, die Texte waren in Deutsch.

Der Brecht wurde bei der Preisverleihung gewürdigt als Friedenskämpfer, nicht als Schriftsteller. Und nach der offiziellen Preisverleihungsrede hat dann Fedin gesprochen, der Brecht natürlich gut kannte, und hat über Brechts *Literatur* gesprochen. Aber gewürdigt wurde er als Friedenskämpfer. Nicht seine Stücke oder Gedichte. Insofern meine ich also, man darf wirklich nicht das Bewußtsein unterstellen, als hätten sie dort einen großen Schriftsteller empfan-

gen. Und insofern waren auch seine Möglichkeiten begrenzt, sich für jemanden einzusetzen. Erstens war die Zeit noch sehr ängstlich und dann hatte der Brecht auch nicht so große Möglichkeiten, außer über den Schriftstellerverband, an irgendjemanden ranzukommen.

Reiber: War ihm das eigentlich bewußt, daß er nicht als Schriftsteller geehrt wurde?

Rülicke-Weiler: Das war ihm natürlich bewußt. Ich weiß nicht, ob ihn das so tief getroffen hat, denn die Stücke waren ja nicht bekannt, außer dieser einen Ausgabe, die Tretjakow 1934 mal gemacht hat, *Die Mutter* und so weiter. Aber, zum Beispiel, es wurde immer "Brecht und seine Frau" gesagt. Keiner erwähnte Weigel und keiner wußte, daß sie Schauspielerin ist. Das heißt, die sowjetischen Kulturoffiziere in Deutschland haben das natürlich gewußt, Dymschitz und so weiter, aber die waren ja nicht dabei. Dymschitz war gerade im Kaukasus. Aber die Leute, die zu dem Bankett offiziell eingeladen waren, die wußten das nicht. Und dann bin ich in mein Zimmer gegangen, habe den Band *Hundert Gedichte* geholt, habe dann die Asja gefragt, neben der ich saß, ob sie meint, daß ich hier ein paar Worte reden kann. Ich habe dann auch 'ne kleine Rede gehalten und habe gefragt, ob es nicht schön wäre, wenn die Helene Weigel ein paar Gedichte von Brecht vorlesen würde. Und das hat sie dann getan, mit großem Erfolg. Ich habe einfach die Situation ein bißchen in Ordnung bringen wollen, daß man sieht, hier sitzt ein Dichter und hier sitzt eine große Schauspielerin. Naja, das fing ja an, peinlich zu werden. Das war bei diesem Empfang abends. Morgens war die Preisverleihung im Kreml und abends war dann so ein Bankett.

Reiber: Sprach Brecht 1955 mit Apletin auch über seine Freunde Tretjakow und Meyerhold?

Rülicke-Weiler: Naja, der Brecht hat ja nicht nur mit Apletin gesprochen. Kirsanow spielte eine große Rolle, der Brechts Gedichte übersetzt hatte. Mit ihm hat er über Majakowskis Tod gesprochen. Bei Apletin interessierten ihn die Dinge, über die die deutsche Sektion des Schriftstellerverbandes informiert sein konnte, also Grete Steffin, Brecht hat ja die Totenmaske sehr gesucht.

Reiber: Hatte er denn keine bekommen? Sie sollte ihm doch nachgeschickt werden.

Rülicke-Weiler: Nein, er hat keine gehabt. Wobei die Ruth Berlau eine hatte. Wie sie zu Berlau gekommen ist, weiß ich nicht.

Reiber: Gerda Goedhard schrieb mir, Steffins Totenmaske habe in den 50er Jahren in Brechts Wohnung gestanden.

Rülicke-Weiler: Das stimmt nicht. Denn sonst hätte er ja 1955 nicht mehr nachfragen müssen. Also er hat mit Apletin hauptsächlich über Dinge gesprochen, die über offizielle Stellen gelaufen sind. Während er mit Kirsanow, Fedin und Ochlopokow sehr Persönliches besprach und Arbeitsdinge natürlich.

Reiber: Steffins persönliche Dinge wurden nach ihrem Tod an Brecht nach Kalifornien geschickt. Wenn Brecht keine Totenmaske hatte, wird Ruth Berlau sie an sich genommen haben.

Rülicke-Weiler: Ruth Berlau hat sie mir nach Brechts Tod gezeigt. Ob Brecht wußte, daß sie bei Berlau stand, weiß ich gar nicht. Sie stand übrigens bei ihr in der Speisekammer, nicht in der Wohnung.

Reiber: Ein sonderbarer Ort. Mit welchen Bemerkungen zeigte sie Ihnen die Maske?

Rülicke-Weiler: Naja, also die Berlau behauptete immer, daß ich die Rolle bei Brecht spielen würde, die die Steffin mal gespielt hatte. Über so etwas spreche ich natürlich ungern. Die Ruth war ja sehr emotional und da ist sie in die Speisekammer gegangen und hat einfach von dem Regal Gretes Totenmaske genommen.

Reiber: Hat Brecht von Kirsanow etwas Neues über Majakowskis Tod erfahren?

Rülicke-Weiler: Es ist eigentlich die Darstellung, die man kennt. Majakowski hatte Grippe und war in einem sehr depressiven Zustand. Und er war allein. Nichts wesentlich Neues. Die Tretjakowa hat ihn ja gefunden, die Frau von Tretjakow. Die war Sekretärin von Majakowski. Und die hat ihn mit zerschmettertem Kopf in seinem Arbeitszimmer gefunden, nach dem Selbstmord. Die Tretjakowa hat mir später viel mehr davon erzählt, aber das möchte ich jetzt eigentlich nicht erzählen. Das ist ein anderes Thema, nicht? Sie hat die Tage davor auch noch erlebt, und daß eben Lilli Brick nicht da war. Wenn sie dagewesen wäre, wäre es sicher nicht passiert — meinen die Leute.

Reiber: Erfuhr Brecht 1955 etwas über die Umstände von Tretjakows Verhaftung?

Rülicke-Weiler: Also Brecht hat die Olga Tretjakowa bei dieser Gelegenheit nicht getroffen. Und sie war ja die einzige, die darüber Auskunft geben konnte. Und sie hat später auch nichts Verbindliches erfahren. Sie weiß das genaue Todesdatum, aber über die Umstände hat auch sie nichts erfahren. Ich bin also bis zu ihrem Tod mit ihr in Verbindung gewesen, kenne sie gut, bin auch mit ihrer Tochter Tatjana immer noch in Verbindung. Ich habe vorige Woche wieder einen Brief von ihr bekommen. Aber da ist nichts zu erfahren.

Reiber: Kann man also sagen, daß Brecht nichts wesentlich Neues erfuhr, als er sich nach den Umständen der Verhaftungen seiner Freunde und nach ihrem weiteren Schicksal erkundigte?

Rülicke-Weiler: Das würde ich sagen. Ja.

Reiber: Hätte er nicht Verbindlicheres erfahren, wenn er mehr Druck gemacht hätte?

Rülicke-Weiler: Die Frage ist eigentlich beantwortet. Er konnte sich gar nicht stärker einsetzen. Ich sag ja: Wer war Brecht und an welche Leute konnte er herankommen? Er ist ja nicht an die Regierung herangekommen. Und Apletin? Naja, der wurde später als ein subalterner Mann auch von anderen bezeichnet. Er leitete halt die Internationale Abteilung im sowjetischen Schriftstellerverband und er hatte Brecht 1941 bei der Beschaffung der Fahrkarten und der Schiffs Fahrkarten nach Amerika geholfen. Aber wie weit seine Beziehungen und seine Möglichkeiten und Absichten reichten? Die waren ja alle noch nicht bereit, etwas zu riskieren. Das weiß ich nicht. Also, insofern waren Brechts Möglichkeiten sehr begrenzt. Und außerdem, es war ja kein Name sicher. Wenn man an 1941 denkt: Alle Freunde und Bekannten waren weg, ob Meyerhold, ob Tretjakow, ob Lacis. Brecht traf außer Reich niemanden mehr an, den er kannte. Und das waren alles große Namen in der Sowjetunion, wie sollte also jemand den Brecht respektieren? Da sind seine Möglichkeiten ganz schwer überschätzt, wenn man ihm da einen Vorwurf macht.

Reiber: Was wäre eigentlich geschehen, wenn er früher protestiert hätte, etwa in skandinavischen Zeitungen, anlässlich der Verhaftungen von Neher und Tretjakow?

Rülicke-Weiler: Aber der Brecht wurde doch im Westen auch nicht gespielt, da war er doch auch kein so großer Mann. Man muß einfach immer sehn, der Brecht war damals ein junger Mann, 35 Jahre alt, als er in die Emigration ging. Bekannt durch die *Dreigroschenoper* und durch Theaterskandale. Aber wirklich ein Volksschriftsteller doch nicht. Er hatte die *Courage* nicht geschrieben, den *Gallilei* nicht, den *Puntila* nicht, den *Kreidekreis* nicht, die Stücke existierten ja alle noch gar nicht. Und gespielt wurde er in diesen Jahren außer in Zürich überhaupt nicht. Ich glaube, daß dieser Zeit einfach immer das Bewußtsein unterstellt wird, das man von Brecht in den 50er Jahren hatte, wo seine ganzen großen Stücke bekannt waren.

Reiber: David Pike stellt in einer ausführlichen Studie über Brechts Verhältnis zur Sowjetunion fest, die große politische "Linie" habe für ihn Vorrang gegenüber den "Details" gehabt.⁴ Kann man nicht weiter verallgemeinern, daß er das Persönliche immer dem Politischen unterordnete?

Rülicke-Weiler: Das würde ich nie glauben. Brecht war ein so guter und zuverlässiger Freund, der, wenn er das geringste merkte, das nicht in Ordnung war, was die Leute betraf, die er schätzte, dann sofort nachforschte. Nein, das würde ich ausschließen. Daß er sich nicht politisch gegen die Sowjetunion geäußert hat, das ist selbstverständlich, ganz gleich, welche Art von Kritik. Man sieht es doch an der Sache mit Korsch, nicht? Brecht war zwar seinen Freunden gegenüber offen, aber er hätte sich doch nicht öffentlich, in den Zeitungen, dazu geäußert, das ist ausgeschlossen. Und nicht aus persönlicher Feigheit, obwohl der Brecht sicher nicht der Mutigste war, aber aus politischen Gründen, natürlich. Wenn man an die Situation der Sowjetunion und an die Angriffe gegen sie denkt. Aber das eine schließt doch das andere nicht aus, daß er sich um persönliche Dinge kümmert.

Brecht war ein zutiefst politischer Mensch. Das hat nicht getrennt existiert, nebeneinander. Man kann doch nicht sagen: Hier ist die Politik und hier ist das Persönliche. Das war doch sein Leben, seine ganze Arbeit war doch politisch. Daß er Verleumdungen der Sowjetunion nicht zugestimmt hätte und daß er dem widersprochen hat, das war selbstverständlich. Das Persönliche, das hat mit seiner wirklichen Ansicht und Überzeugung zu tun. Auch wenn man Fehler einer Sache sieht, muß man ja die Sache nicht in Frage stellen.

Aber der Brecht war doch auch selber gefährdet immer in diesen Jahren. Die Nazis hatten doch Skandinavien, und Brecht ist immer im letzten Moment raus und ins nächste Land. Man sieht es immer von heute aus und unterstellt dann seine späteren Möglich-

keiten. Er ist nach Finnland geflohen im allerletzten Moment, nachdem die Nazis in Dänemark und Norwegen einmarschiert sind. Das war doch nicht einfach. Brecht war auch staatenlos und ohne Papiere, man muß doch mal sehen, daß er doch keinerlei Schutz von irgendeiner Botschaft hatte, der lebte rein als staatenloser Privatmann. Er wollte so lange wie möglich in der Nähe von Deutschland bleiben. Und so wie die Nazis vorrückten, ist er weiter zurückgegangen. Einfach weil er den Kontakt mit Deutschland nicht verlieren wollte.

Allerdings muß man sehen, daß Brecht, wie viele andere auch, das ungeheure Ausmaß des Terrors nicht kannte. Also, ich hab' ihm 1956 — Chruschtschows Geheimrede auf dem XX. Parteitag wurde doch nicht veröffentlicht — immer Teile der Übersetzung ins Krankenhaus gebracht. Ich hatte Freunde in Polen, die die Rede hatten, die wurde dann übersetzt, und ich bin mehrmals hin- und hergefahren und brachte sie ihm in Raten ins Krankenhaus. Brecht war erschüttert. Das war für ihn ein solcher Schlag, daß er sich seitdem nicht mehr erholt hat. Es ging zwar noch ein paar Monate, aber von dem Zeitpunkt an ist er nie mehr richtig gesund geworden. Ich bin der Meinung, daß die Enthüllungen auf dem XX. Parteitag der Auslöser seines Todes waren. Ich bin fest davon überzeugt.

Reiber: Kommen wir noch einmal auf 1955 zurück. Waren Sie dabei, als Brecht Steffins Grab besuchte?

Rülicke-Weiler: Nein, war ich nicht. Das stimmt so, aber ich weiß nicht, woher Mittenzwei die Information hat, wenn er darüber schreibt.⁵ Meines Wissens war Brecht am Grab. Er hat erst mit Apletin darüber gesprochen, wo es ist, nicht, das mußte er ja alles rausfinden, aber ich weiß nicht, was dann weiter war.

Reiber: Sprach er in Moskau über Margarete Steffin und das Jahr 1941?

Rülicke-Weiler: Also mit anderen ganz gewiß, aber nicht mit mir, denn ich war ja kein Zeuge des Jahres 1941. Er hat natürlich die Leute gefragt, die etwas wissen konnten und das war ja nur Reich, alle anderen waren ja damals nicht dabei gewesen. Wie gesagt, Tretjakowa hat er nicht getroffen. Ich weiß gar nicht, warum er Tretjakowa 1955 nicht getroffen hat. Wir haben sie getroffen zu unserem Gastspiel 1957, da war sie da, und bei der Gelegenheit hab' ich mich auch mit ihr angefreundet. Vielleicht hat sie sich einfach nicht getraut 1955? Denn rehabilitiert war sie bestimmt auch nicht. Sie war ja auch 10 Jahre im Lager. Das heißt, ich weiß

nicht wieviele Jahre sie im Lager war. Danach war sie in der Verbannung. Die kleine zarte Person hat als Maurer gearbeitet und als Briefträgerin. Und sie wußte ja auch über 1941 nichts. Ich kann nur über Gespräche berichten, bei denen ich dabei war. Ich weiß, wer Brecht im Hotel aufgesucht hat, Polewoi, Ochlopokow, Sawatzki, das hab ich selber gesehen. Also ich war ja meistens in der Zeit mit Brecht zusammen, sehr viel kann nicht gewesen sein. Aber ich kann auch nichts ausschließen. Kennen Sie Willi Adam?

Reiber: Nein.

Rülicke-Weiler: Der war der Vertreter der KPD in Dänemark. Und der hatte mit Steffin ständigen Kontakt. Das weiß ich von ihm selber. Er hatte mit Weigel ab und zu Kontakt, und ständigen mit Steffin. Er war selber ein Jahr im Gefängnis dort und er hat es geschafft, unter der deutschen Besatzung, als Däne im Gefängnis zu sitzen, weil er perfekt Dänisch konnte. Die hätten ihn, wenn sie ihn identifiziert hätten, nach Deutschland ausgeliefert und dort zum Tode verurteilt, sehr wahrscheinlich. Den müßten Sie mal fragen, das wäre wichtig. Und eigentlich hatte er auch über Steffin Kontakt mit Brecht, also der Kontakt ging über Willi Adam.

Reiber: Sprach Brecht in Berlin einmal über Margarete Steffin? Hat er sie erwähnt?

Rülicke-Weiler: Nein, Brecht hat eigentlich wenig über die Emigrationsjahre erzählt. Er hat sehr viel über seine Jugend erzählt. Ich würde wirklich glauben, daß es eine größere Würdigung als das, was er im Tagebuch über sie geschrieben hat, eigentlich nicht gibt. Ich bin überzeugt, daß dem Brecht das nach wie vor eine sehr schmerzliche Angelegenheit war, der Tod von Grete, immer. Der Brecht war ja überhaupt kein Mensch, der über Persönliches gern redete.

Reiber: Gerda Goedhard beschrieb mir in einem Brief 1977 die folgende Episode aus der Berliner Zeit: "Frau Angelika Hurwicz erzählte mir, daß Brecht sie eines Tages zu einer Arbeitsbesprechung für die Rolle der Katrin in *Mutter Courage* in seinem Hotel empfing. Er sagte im Laufe dieser Stunden ganz unvermittelt: 'Ich habe eine Sekretärin gehabt, Grete Steffin. Sie ist in Moskau gestorben. Sie hatte eine unheilbare Tb.' Erst viel später, nachdem Frau Hurwicz Brecht besser kannte, begriff sie, wie schwer es ihm gefallen sein mußte, ohne sie nach Deutschland zurückzukehren." Das heißt, sie ging ihm noch im Kopf um.

Rülicke-Weiler: Naja, das hat sie ganz bestimmt getan. Aber Brecht redete nicht über Gefühle. Er war ja sehr scheu als Mensch.

Reiber: Herta Hanisch, Steffins Schwester, erzählte mir, daß Brecht von Steffin hin und wieder als "mein proletarisches Gewissen" gesprochen habe, halb scherhaft, halb im Ernst. Was genau mag sich hinter dieser Wendung verborgen haben?

Rülicke-Weiler: Na, sie war doch einfach ein Arbeitermädchen, und sie war in der KP, das spielte eine Rolle. Ich will Ihnen ein Beispiel sagen: Ich hab' den Brecht mal gefragt, was ich eigentlich ihm nütze. Das ist ja 'ne Frage, nicht, wer war Brecht und wer war ich? Und, ich habe jede Zeile gelesen, die Brecht in den 50er Jahren geschrieben hat. Wenn er morgens kam, gab er mir — er schrieb ja morgens —, was er geschrieben hatte. Und er antwortete: Wenn ich das dem Hubalek oder dem Palitzsch gebe — na, ich wollte keine Namen nennen —, dann weiß ich was sie sagen. Die haben eine bürgerliche Bildung, die habe ich auch, nur ist meine besser, und was sie sagen, weiß ich. Aber was von Ihnen kommt, weiß ich nicht. Sie sehen es von einem anderen Standpunkt aus. Ich kam aus 'ner Arbeiterfamilie, mein Vater war ungelerner Arbeiter, aus einer Familie mit neun Kindern, von Kleinbauern. Insofern war der Vergleich von Berlau mit Steffin sicher richtig. Und er meinte, ich sehe es anders und mit anderen gesellschaftlichen Erfahrungen. Es war einfach ein neuer Gesichtspunkt für Brecht, ein anderer, und ihm war ja wichtig, daß alles, was er veröffentlichte, vorher gelesen und diskutiert wurde. Und so denke ich, daß die Grete, die aus der Arbeiterklasse kam, Brecht aus der Bourgeoisie, für ihn eine ganz wichtige Mitarbeiterin war. Sie war sicher auch unnachgiebig, bin ich überzeugt, in ihrem Urteil, und insofern Lehrerin der Arbeiterklasse.

Reiber: Sie begann sehr früh zu schreiben. Und sie arbeitete nach Abschluß der Volksschule so intensiv an ihrer Bildung, autodidaktisch, daß sie später ohne Schwierigkeiten in der Lage war, bei Brecht mitzuarbeiten. Damit wechselte sie aus einem Arbeitermilieu in einen Kreis der künstlerischen und intellektuellen Avantgarde, den sie nicht mehr verließ. Wie weit kommt denn da ihre proletarische Herkunft, auf die Brecht so oft verwies, überhaupt noch zum Tragen? Ändert sich mit der Zeit nicht allmählich die Perspektive?

Rülicke-Weiler: Aber das war ein ganz großer Unterschied, ob man sich dahin schlägt, wie Brecht, oder ob man aus der Arbeiterklasse kommt. Aber ganz erheblich. Man sieht es aus einem anderen Blickwinkel. Ganz bestimmt.

Reiber: Und das erhält sich auch, bleibt immer weiter bestehen?

Rülicke-Weiler: Ja, das erhält sich.

Reiber: War das bei Ihnen auch so?

Rülicke-Weiler: Ja, ich würde schon sagen, daß man davon nicht abstrahieren kann.

Reiber: Sie haben promoviert, sind seit vielen Jahren Professorin, Dozentin — sind sie nicht inzwischen eine Intellektuelle geworden?

Rülicke-Weiler: Nee. Nein. Ich habe auch nur eine 8-Klassenschule übrigens, habe dann auf der Arbeiter- und Bauernfakultät ein Jahr vor Studienbeginn das Abitur nachgeholt, 1947 bis 1948, und dann Kulturpolitik studiert an der Gewifa (Gesellschaftswissenschaftliche Fakultät, H. R.) in Leipzig, bei Hans Mayer. Nein, das bleibt. Es sind soziale Erlebnisse, die bleiben, die ein gewisses Mißtrauen lassen. Ich sehe das manchmal wirklich mit Humor, was ich heute mache. Und überhaupt war daran nie zu denken. Das ist alles merkwürdig.

Reiber: Also, man hat es sozusagen in den Knochen?

Rülicke-Weiler: Ja, etwa so. Ich habe nie von solchen Sachen...also, wenn ich 'ne Prüfung machte, habe ich immer gedacht, das war bestimmt die letzte in meinem Leben. Der Abschluß an der Universität, das war bestimmt der letzte. Auf die Idee, daß ich mal 'ne Aspirantur hätte oder promovieren würde — das war nun bestimmt das Letzte. Aber das ist nichts, was man anstrebt. Mich hat interessiert, immer meine Arbeit ordentlich zu machen. Nun ist natürlich diese Glückssache mit dem Brecht, daß ich da hingekommen bin, wo man Leute kennenlernt, wo man schreibt, wo man mit Staunen auch andere Haltungen kennenlernt. Da ich wirklich auch ein sehr toleranter Mensch bin, habe ich nie Vorurteile dogmatischer Art oder irgendwelcher Art gehabt. Ich würde nie auf die Idee kommen, das zu unterschätzen, daß jemand aus der Bourgeoisie kommt oder mit ganz anderen Ansprüchen aufgewachsen ist, Intellektuelle... — die haben andere Ansprüche ans Leben. Aber ich vergesse nicht, wo ich herkomme. Wir waren keine klassenbewußte Familie, aber ich meine: Aufgewachsen mit einem Wirtschaftsgeld von 200 Mark für fünf Personen, und davon schon 50 Mark Miete, durch die Jahre — das gibt gewisse Haltungen.

Ich war immer der Ansicht, ich könnte jederzeit wieder zurück. Wenn ich es nicht muß, umso besser. Ich lebe sehr gerne gut. Aber das ist nichts, was mein Leben bestimmt.

Focus: Margarete Steffin

Reiber: Brecht hatte eine wohlbehütete und finanziell gut gesicherte Kindheit, vollkommen anders als Steffin.

Rülicke-Weiler: Ich meine, der Brecht, der jetzt zur Arbeiterklasse überging, der brauchte ja dringend jemanden wie Steffin, als Erfahrung. Die Szenen in *Furcht und Elend* sind meiner Ansicht nach nicht ohne Steffin denkbar. Die Beschreibung von Verhältnissen, von Kreisen, in die Brecht nie gekommen ist. Der kannte doch gar keine Leute dieser Art. Helene Weigel kam ja auch aus einem behüteten Elternhaus und war dieses Leben gewöhnt.

Reiber: Was wird Brecht mehr an Steffin geschätzt haben, ihr literarisches Talent oder ihre proletarische Herkunft?

Rülicke-Weiler: Das wären Spekulationen. Sowas kann man überhaupt nur den Brecht selber fragen. Diese Trennung ist auch nicht ganz real, denn wie will man das trennen? Der Gesichtspunkt geht ja doch immer ein in das, was man schreibt. Ich weiß nicht, ob man literarisches Talent abstrakt sehen kann.

Reiber: Mich interessiert die Frage, wie sie beim Schreiben übergekommen sind. Nach 50 Jahren kann man sich da sicher nur noch vage annähern, aber es ist ein entscheidender Punkt für die Biografie. Benjamin berichtet in seinen *Gesprächen mit Brecht* am 6. Juli 1934 über eine Unterhaltung, in der Brecht sagte, wenn ihn jemand fragen würde, ob ihm das Schreiben ganz ernst wäre, müßte er antworten: "Ganz ernst ist es mir nicht."⁶ Ich sehe da erhebliche Unterschiede zu Steffins Texten, nicht nur, was das Talent betrifft. Aber mit dieser Äußerung ging es ihm auch nicht um Talent, sondern um die mentale Prägung, um Temperament und deren Folgen für die Literaturproduktion. Und trotz dieser offensichtlichen Unterschiede haben sie ganz hervorragend zusammengearbeitet.

Rülicke-Weiler: Der Brecht hatte eine epische Haltung zum Leben. Ich meine, er hat alles nicht so ernst genommen. Brecht war ein Mensch mit viel Humor, nehmen Sie seinen Ausspruch: Historie ohne Humor ist abscheulich. Natürlich war ihm das Schreiben ernst. Er hat mal gesagt, es gibt zwei Arten von Schriftstellern, die einen, die schreiben müssen, und die anderen, die eben schreiben. Ich glaube, Brecht mußte schreiben, sonst hätte er sich nicht so früh schon geäußert, als Schüler schon.

Reiber: Mit seiner Äußerung meinte er das Artistische, das Artificielle, das Spielerische, woran er immer denke, wenn er Stücke

schreibe. Daraus leitete er eine Unterscheidung zu den von ihm so genannten "Substanz-Dichtern" ab.

Rülicke-Weiler: Naja, das ganz bestimmt, da hat er recht. Aber es ist auch so, daß man nicht jede Äußerung Brechts ernst nehmen kann. Ich weiß nicht, kennen Sie die Anekdoten? Die hat der André Müller mir geklaut und dann veröffentlicht in seinen Anekdoten über Brecht. Mir hat sie der Brecht so erzählt: George Grosz war ein Mann, der alle Leute immer ungeheuer provozierte, so sehr, daß die meisten dann einfach weggingen. Das war einfach Freude an der Provokation bei ihm, das meinte er nicht ernst, was er sagte. Einmal saßen sie in einem Pariser Café, John Heartfield, Grosz und Brecht, alle anderen waren schon gegangen. Nun meinte Grosz, Lenin sehe aus wie ein Zigarrenhändler, so einen könne er an jeder Straßenecke finden. Da ging John Heartfield hoch, regte sich auf und verließ das Lokal. Daraufhin hat Brecht ihm ein Papier hingelegt und gesagt: George zeichne doch mal den Lenin als Zigarrenhändler. Und nun sei Grosz blaß geworden und weggegangen. Das heißt also: Was Grosz sagte, spielt keine Rolle, was er zeichnet, das ist seine Überzeugung. Und so war es bei Brecht auch: Was Brecht geschrieben hat, war zumindest in der Situation als er es geschrieben hat, absoluter Ernst. Da hat er nicht gespielt. Für mich ist das immer ein Gleichnis. Übrigens hat der Müller die Anekdoten auch noch völlig verdorben, indem er geschrieben hat, Lenin ist ein Zigarrenhändler, aber das ist natürlich Quatsch, es ging ums Aussehen, es ging um eine Zeichnung. Und das traf auf Brecht auch zu. Als ich das erste Mal zu Brecht kam, fragte er mich, was ich gerade lese. Ich sagte: Georg Lukács. Ich hatte keine Ahnung vom Verhältnis Brecht-Lukács, ich war damals noch Studentin. Und Brecht meinte in seinem bayrisch-schwäbischen Dialekt: "A, der Lukács is a ganz amusischer Mönsch." Viel später hat er mir gesagt: "Naja, der Lukács, wenn der soziologische Themen behandelt, dann setzt er alles Künstlerische voraus, das ist ein hochkünstlerischer Mensch, für den das eine selbstverständliche Voraussetzung ist, und dann schreibt er nicht mehr darüber." Das sind zwei sehr verschiedene Dinge. Aber beides hat Brecht gesagt. Das heißt also, was er sagte, das hing von der Situation ab, und von dem Menschen, dem er es sagte. Insofern kann man also glauben, daß er dies und jenes zu irgendeiner Zeit sagte, aber das muß er nicht ernst gemeint haben. Was er geschrieben hat, hat er ernst gemeint. Da war auch kein Spiel. Das Schreiben war ihm etwas sehr Ernstes.

Und er arbeitete am liebsten im Kollektiv, er brauchte Anregungen. Brecht war meiner Meinung nach ein Mensch ohne Phantasie. Er dachte sich nichts aus. Was entstand, entstand im Gespräch.

Focus: Margarete Steffin

Brecht war ein Mensch, der jeden Abend Gäste hatte, jeden Abend gesprochen hat über die Arbeit. Die Gäste waren eben Eisler, der Cremer oder der Appen oder der Dessau oder wer immer, es wurde immer über Arbeit gesprochen, selbstverständlich. Und in diesen Gesprächen entstand bei Brecht etwas, er brauchte Anregungen.

Reiber: Sollten wir nicht besser sagen, die Gespräche regten seine Phantasie an?

Rülicke-Weiler: Jaja, so rum muß man es natürlich sagen. Mit dem Kollektiv, ich finde das auch eine sehr moderne Arbeitsweise, von den 20er Jahren an. Das sehen Sie ja an den Stücken, nicht, wer immer mitgezeichnet hat. Brecht brauchte Leute und er brauchte die Gespräche. Täglich. Was ein Mensch aus sich herausholen kann, ist wenig. Es gibt ja auch den schönen Satz von Goethe, daß er ein Kollektivwesen sei — einfach, weil er von überall her Anregungen aufgenommen hat. Woher kriegt denn ein Mensch etwas? Aus sich selber kommt nichts. Brechts Satz kennen Sie: Mich interessiert nicht, was ein Mensch mit sich, sondern was er mit anderen kämpft. Brecht brauchte die Auseinandersetzung, auch Streitgespräche, Kritiken. Ihn langweilten Leute, die seiner Meinung waren. Er brauchte Leute, die ihm widersprachen, dann konnte er seine Position überprüfen. Darum ging es vor allen Dingen, um selbständige Leute. Na, und Theaterarbeit ist sowieso eine Arbeit, wo sehr viele Leute zusammenarbeiten, dann kommen im Regiekollektiv noch verschiedene Meinungen und Ansichten hinzu...

Reiber: Beim Theater ist es klar, aber bei der literarischen Arbeit?

Rülicke-Weiler: Er gab seine Arbeiten Leuten zum lesen. Erstmal entstanden Ideen, oder Anregungen kamen von draußen, was zu schreiben. Und dann gab er es anderen zu lesen und diskutierte mit ihnen. Er wollte Meinungen hören dazu.

Reiber: Durften die Leser seine Manuskripte korrigieren?

Rülicke-Weiler: Ja, ich hab' manchmal reingeschrieben. Es gibt auch Fotokopien davon. Er hat es mal akzeptiert und mal nicht. Wenn es ihn überzeugt, hat er es übernommen und wenn nicht, dann nicht.

Reiber: Der Vorgang an sich hat ihn nicht aufgeregt,...

Rülicke-Weiler: Überhaupt nicht, im Gegenteil. Dazu hatte er es einem ja gegeben.

Reiber: ...daß seine schönen Manuskripte nun wieder korrigiert waren?

Rülicke-Weiler: Ach wo. Naja — er gab einen Durchschlag, nicht? Brecht schrieb prinzipiell mit Durchschlag. Es wurde nie ohne Durchschlag geschrieben, das war Prinzip.

Reiber: So daß er seine sauberen Manuskriptblätter noch hatte?

Rülicke-Weiler: Die hatte er immer, ja.

Reiber: Es gibt einen Brief von Brecht an Steffin über die *Rundköpfe*, aus dem hervorgeht, daß er ihr in einigen Fällen endgültige Formulierungen in dem Stück überließ, unbesehen.

Rülicke-Weiler: Das war seine Arbeitsweise. Das war grundsätzlich so bei Leuten, zu denen er Vertrauen hatte.

Reiber: Im Zusammenhang damit, daß sich bei Brechts Mitarbeiterinnen oft Privates und die Arbeit miteinander vermischten, taucht in der Sekundärliteratur manchmal die Meinung auf, er habe von den Frauen eine Art Selbstaufgabe verlangt. Teilen Sie diese Meinung?

Rülicke-Weiler: Nein. Im Gegenteil. Brecht war froh, wenn man noch eine eigene Arbeit hatte, und hat das auch unterstützt. Die Frauen haben sich leicht untergeordnet, das ist wahr, aber Brecht hätte das nicht verlangt. Allerdings hat er erwartet, daß man immer zur Verfügung stand, also man konnte nicht sagen, ich hab' jetzt was vor. Aber daß man zurücktrat als Person, hat er nicht verlangt.

Reiber: Der tschechisch-deutsche Schauspieler Valter Taub, den Sie ja gut kannten, schilderte mir Steffin aus der schwedischen Zeit so, daß sie außer Brecht kein Privatleben, kein Eigenleben mehr hatte, und daß die Arbeit für Brecht ihre ganze Persönlichkeit ausfüllte. Sie habe bei den abendlichen Diskussionen in Lidingö vollkommen stumm dagesessen und sei nur auf Brechts Anweisungen fixiert gewesen. Das waren zwar nur Momentaufnahmen von Taub, aber sie haben mich nachdenklich gemacht.

Rülicke-Weiler: Das kann sie ja zu ihrem Lebensinhalt gemacht haben, ganz bewußt. Das ist doch auch eine Frage des Individuums, ob man sich für die Arbeit aufgibt oder nicht. Vielleicht hat sie ihre Erfüllung darin gefunden, sich ganz und gar mit Brecht und seiner

Focus: Margarete Steffin

Arbeit zu identifizieren. Wobei die Parteiarbeit für sie bestimmt noch eine Rolle gespielt hat, es wäre wirklich wichtig, daß Sie mit dem Willi Adam mal sprechen. Daß die Frauen sich aufgegeben haben, ist *ihre* Angelegenheit gewesen. Ich meine, Ruth Berlau hat doch Brecht völlig zu ihrem Lebensinhalt gemacht. Also Brecht hat erwartet, daß man immer für ihn da ist, das ist wahr. Aber er hat natürlich auch ermuntert zu eigenen Arbeiten. Ich meine, ich bin nun auf den Tourneen mitgewesen, habe dann Brecht angerufen, hatte dann unterwegs Kritiken geschrieben über die Aufführungen, und das war für ihn sehr wichtig, daß jemand rausgeht und Informationen gab. Eigentlich war ihm überhaupt das eigene Leben des Anderen wichtig, denn er selber, der viel zu Hause saß und wenig rauskam, hat ja die Informationen von seinen Mitarbeitern bezogen, über das, was in der DDR vorgeht. Und er legte sehr viel Wert darauf, daß wir möglichst viel erlebten.

Reiber: Andererseits sagten Sie eben, Ruth Berlau habe Brecht völlig zu ihrem Lebensinhalt gemacht.

Rülicke-Weiler: Das liegt natürlich auch an den Emigrationsverhältnissen. Allerdings hat sie dann in Amerika in New York gelebt und Brecht in Kalifornien, sie hatte dort auch noch eigene Inhalte als sie für's Radio arbeitete. Während sie in Berlin....Naja, sie hatte viel Besuch, auch aus Dänemark. Sie ist ja in Deutschland nie richtig heimisch geworden, die Ruth war ja nicht glücklich. Die Deutschen waren für sie alle Nazis. Und sie hat sich natürlich dann auf Brecht konzentriert. Sie lebte dann eigentlich nur, und daher bezog sie ihre ganze Bedeutung, von ihrer Bekanntschaft mit Brecht. Sie ging gern mit berühmten Leuten um und dazu brauchte sie Brecht. Ich glaube, daß man das ganz individuell sehen muß.

Und für Steffin war es ja auch immer eine Quelle des Wissens, der Anregung, des Bekommens, es war doch für sie eine Bildungs-sache auch, Brecht und seine Freunde, gerade auch von der sozialen Herkunft her.

Überhaupt war es doch auch die Anerkennung Brechts als Autorität. Man wußte doch, wer Brecht war, das wußte Steffin. Ich habe es auch gewußt, und da hat man sich gern untergeordnet und war also bescheiden und hörte zu. Man wußte ja, wer Brecht war. Und wenn Leute da waren: Ich bin in den 50er Jahren bei so vielen Gesprächen von Brecht mit so vielen Leuten dabei gewesen, wo ich überzeugt bin, daß sich die meisten gar nicht an mich erinnern, daß ich da war. Einfach, weil man eben dasaß und zuhörte. Man wollte ja profitieren, man wollte zuhören, es war interessant, was man da erfuhr und da hat man sich doch nicht eingemischt. Also, ich meine

bei Fremden. Mit Eisler und Dessau, mit denen ich befreundet war, war es etwas anderes. Aber vielen Leuten, die da kamen, hat man einfach zugehört und hat dagesessen, und die haben einen dann wahrscheinlich kaum wahrgenommen. Ich würde das wirklich als eine vergleichbare Situation zu der von Valter Taub geschilderten ansehen. Aber das war für einen selber wichtig: zu hören. Das hat nichts mit Unterordnung zu tun. Da sprachen wirklich hochbegabte Künstler miteinander und da konnte man viel lernen. Nun wußte man ja selber den Unterschied, man wußte, wer war Brecht, wer war Neher oder wer immer gerade da war. Es war etwas anderes, wenn man allein war, nicht, dann hat man rumgeblödelt, Brecht fragte: Gibt's Klatsch? Naja, die mit dem und so — das ist klar. Das ist was ganz anderes wieder. Aber wenn Leute da waren und sich unterhielten, dann hörte man zu.

Reiber: Bevor das Band lief, erzählten Sie, Brecht wäre ganz naiv gewesen in Bezug auf die Frage, wie die Frauen miteinander umgehen würden.

Rülicke-Weiler: Brecht war ganz naiv in diesen Dingen, er hat immer gehofft, die Frauen würden sich untereinander schon verstehen. Ich weiß, daß er es immer hoffte, und es klappte nie, daß sie sich vertragen.

Reiber: Und das war eine vollkommen ungebrochene Naivität, war nicht gespielt?

Rülicke-Weiler: Ja. Bin ich fest davon überzeugt. Daß er es immer wieder, sein Leben lang, geglaubt hat, von der Jugend an. Von der Bi Banholzer und der Marianne an bis zuletzt. Immer hat der Brecht geglaubt, die werden sich schon verstehen.

Als Brecht Elisabeth Hauptmann kennengelernt hatte, fragte er sie einmal, ob sie mitkäme, er müsse noch bei einer Kollegin vorbeigehen. Sie sagte ja. Sie kamen hin, da war eine junge Frau mit einem Kind auf dem Arm. Im Laufe des Gesprächs stellte sich heraus, daß es Brechts Kind ist, der Stefan. Er war also mit der Elisabeth befreundet und hat sie ganz naiv mit zur Helli genommen, das heißt, naiv in dem Glauben, vielleicht freunden die beiden Frauen sich an. Und die Elisabeth war natürlich entsetzt zu sehen, daß Helli seine Freundin ist — sie waren damals noch nicht verheiratet —, als die sie sich eigentlich glaubte. Und das hat der Brecht immer wieder versucht.

Reiber: Meinen Sie, daß das unbewußt war?

Rülicke-Weiler: Unbewußt kann man nicht sagen, es war auch bewußt. Aber bewußt ist das ja auch naiv, wenn er sagt: Es wird gehen. Es ist doch naiv, so etwas immer wieder anzunehmen.

Reiber: Zumal er Eifersuchtsszenen aus eigener Erfahrung kannte.

Rülicke-Weiler: Na bestimmt. Ich sage ja auch: es hat ja auch nie geklappt. Das kennen wir doch aus der Sekundärliteratur, wie sich die Bi Banholzer mit der Marianne verabredet hat, und er wollte beide heiraten. Natürlich kannte er solche Situationen. Man kann nicht einmal sagen, daß sie ihm wider Erwarten geschehen sind. Er mußte ja immer mit beiden rechnen, aber er hat auch immer gehofft, es geht gut.

Reiber: In diesem Zusammenhang taucht auch oft der Vorwurf auf, Brecht habe die Frauen ausgenutzt.

Rülicke-Weiler: Er hat sie ausgenutzt und sie haben sich ausnutzen lassen, das sind doch auch immer zwei Seiten. Na klar hat er versucht, von ihnen zu bekommen, was ihnen möglich ist, und sie haben alle auch von ihm viel bekommen. Das war doch auch eine Gegenseitigkeit.

Reiber: Wir sprachen vorhin auch noch über Brechts Auffassung von Luxus in Bezug auf die Lebensweise.

Rülicke-Weiler: Naja, ich will nicht sagen, daß Brecht eine Vorliebe für großbürgerliche Lebensweise hatte, indem er großbürgerlich leben wollte, sondern er hatte eine ganz bestimmte Herkunft, er war an bestimmte Lebensverhältnisse gewöhnt und die hat er auch beibehalten. Er hat in der Emigration über seinen Tisch das Schild gehängt: Mein Haus, mein Auto, mein Publikum. Das hatten ihm die Nazis genommen, das wollte er zurückhaben. Gemeint war das Haus, das er am Ammersee hatte, denken Sie an das Gedicht "Zeit meines Reichtums." Brecht war der Ansicht, der sehr schönen Ansicht, daß man alle proletarischen Züge aus dem Antlitz der Welt tilgen muß. Und bei uns, in der frühen DDR, gab es ja die Ansicht, man müsse leben wie ein Proletarier. Aber es geht doch gerade darum, das Proletariat abzuschaffen. Und in Bezug auf die Lebensweise hieß das dann aber doch nicht kleinbürgerlich, weil kleinbürgerlich etwas Enges und Mieses ist, da bleibt doch nur noch großbürgerlich übrig. Also, auf einem hohen kulturellen und sozialen Niveau leben, selbstverständlich. Marxens großbürgerliche Lebensansprüche haben ihn beispielsweise amüsiert. Immerhin war

ja der Mann derjenige, der das Proletariat befreien wollte. Er war ja auch einer, der zum Proletariat übergegangen ist. Aber da stoßen doch zwei Dinge aufeinander. Das ist eben diese falsche Einstellung, daß die Leute glauben, man muß proletarisch leben. Im Gegenteil, man muß es abschaffen. Und was kommt, wenn es abgeschafft ist?

Bei Marx hat ihn das, glaube ich, auch amüsiert wegen der allgemeinen Einstellung zu Marx: Man betont die Armut, man betont die Not. Naja, er hatte kein Geld, aber er hat nicht auf seine Kiste Wein verzichtet. Das kann man alles in dem Briefwechsel Marx-Engels nachlesen, er hat das von Engels bekommen, auch die Aussteuer für die Töchter und so weiter. Engels hat ihn ja finanziell ungeheuer unterstützt. Er hätte ohne Engels gar nicht leben können, wahrscheinlich. Aber die Ansprüche, die er dann stellte, waren keine proletarischen oder kleinbürgerlichen.

Und was Brecht betrifft: Als wir in Moskau waren, und es um seine Versorgung ging, wie er leben würde dort, sagte er zu der Dolmetscherin: Wir sind sehr bescheidene Leute. Und da kriegte die einen furchtbaren Schreck, fand das schrecklich und sagte: Ja, bescheidene Leute, die brauchen zwar wenig, aber die wollen immer was ganz bestimmtes, und das ist nachher nicht zu beschaffen. Das sagte die Dolmetscherin, die war sehr klug, Katja.

Also, ich meine, Brecht stellte Ansprüche auf bestimmte Dinge. Und das war nicht einfach mit billig oder wenig abzumachen, sondern das stand auf einem bestimmten kulturellen Niveau, Lebensniveau. Er brauchte abends sein bayerisches Bier und seinen guten Käse. Nun war das in den 50er Jahren nicht einfach. Jeder, der mal nach Westdeutschland fuhr, brachte das mit, daß der Brecht da versorgt war. Das sind eben bestimmte Ansprüche, hat eigentlich nichts mit großbürgerlich zu tun. Brecht brauchte einen großen Arbeitsraum, Brecht brauchte seine Schreibmaschine, Brecht brauchte das Auto, um wo hinzufahren, das sind bestimmte Lebensbedürfnisse, die ein Mensch hat.

Reiber: Es klingt sehr theoretisch, wenn er sagte, er lehne das Proletarische ab, und das Proletariat müsse abgeschafft werden.

Rülicke-Weiler: Das will der Marxismus, das hat nicht der Brecht abgelehnt. Der Marxismus will das Proletariat aufheben, das heißt abschaffen. Ich meine, wenn ich das Proletariat abschaffe, schaffe ich ja auch die Großbürger ab, die Kapitalisten. Aber es geht einfach um ein allgemeines Lebensniveau, ein kulturelles und soziales, was nicht mehr das Proletariat voraussetzt. Denn arbeiten an sich ist ja nicht proletarisch, die Intellektuellen arbeiten ja auch. Das hat

nichts mit dem Begriff der Arbeit zu tun, sondern es geht ja um die Ausbeutung und die totale Abhängigkeit. Das Proletariat in dem Sinne gibt es ja auch drüben heute nicht mehr, die sitzen halt am Computer. Aber das Proletariat, das wir uns mal vorgestellt haben, das ja auch körperlich ausgebeutet wurde, — die schwere Arbeit wird immer weniger. Aber darüber gibt es überhaupt keine Analysen der Gesellschaftswissenschaftler, wie das aussieht. Heute sind es die Ausländer, die stellen das neue Proletariat drüben, die machen die Dreckarbeit.

Reiber: Dann ist aber im Zusammenhang mit Brechts Lebensweise der Begriff "großbürgerlich" gar nicht der richtige Ausdruck.

Rülicke-Weiler: Nein, das ist er natürlich nicht. Der Brecht lebte nicht großbürgerlich. Das ist überhaupt zu definieren, was heißt großbürgerlich? Es gibt 'ne gebildete Bourgeoisie und es gibt blöde Kapitalisten, die viel Geld haben. Nein, das ist im Grunde eine Klassenbezeichnung, Bourgeoisie und Großbourgeoisie, aber nicht eine Lebensweise. Die ist für Brecht natürlich mit einem Kulturbegriff verbunden. Das war einfach der Gegensatz zum Proletariat. Und eben nicht kleinbürgerlich. Also kleinbürgerlich: Diese Beschränkung oder Sparsamkeit zu Hause, und nach außen aber auftreten! Das sind doch bestimmte Haltungen.

Reiber: Also könnte man sagen: Ein angenehmes Leben, das ihm die Wünsche erfillt, die er in erster Linie aus seiner Arbeit ableitet.

Rülicke-Weiler: Voraussetzungen, die er für die Arbeit brauchte. Da braucht man ja auch bestimmte Voraussetzungen, denn es war doch ein unerhört produktives Leben. Die Voraussetzungen für die Produktion schaffen, das vor allen Dingen. Ich meine, eine Kleinigkeit: Daß sie ihr Leben lang eine Haushälterin, ein Dienstmädchen hatten. Na selbstverandlich, die mußten ihnen diese Arbeiten abnehmen, die normalerweise eine bürgerliche, kleinbürgerliche und proletarische Hausfrau selber macht. Das wäre undenkbar gewesen. Das heißt, die Helli hat in der Emigration, vor allem, glaube ich, in Skandinavien, sehr viel Haushalt und solche Arbeiten machen müssen. In Amerika hatte sie wieder jemanden, der ihr das machte.

Aber ich meine, das war nichts besonderes. Das war eine Selbstverandlichkeit, daß man sogenannte Zugehfrauinnen hatte, einen, der diese schmutzigen Arbeiten machte. Das war selbstverandlich. Aber das gehörte zu einer bestimmten Lebensweise der Intellektuellen, deren Arbeit darin bestand, intellektuell tätig zu sein und zu produzieren. Und das andere, der Haushalt, das war nicht ihre Angelegenheit.

ANMERKUNGEN

¹ Ein Jahr nach diesem Gespräch, nach dem politischen Umbruch in der DDR, erschien in der Zeitschrift *Sonntag* ein zweiteiliger Report von Peter Diezel über das Schicksal Carola Nehers: Nach Aussagen einer Mitgefange-nen, der tschechischen Kommunistin Hilda Dutý, starb Carola Neher im Zuchthaus von Sol-Ilezk bei Orenburg in Sibirien an Typhus. Die Todesur-kunde ist auf den 26. Juni 1942 ausgestellt. Peter Diezel, "Gestorben in Sol-Ilezk," *Sonntag* 9 (1990): 9, und 10 (1990): 9. Zu den Nachforschungen, die Brecht um Carola Neher anstellte, zählt auch ein Brief, den er am 14. März 1952 an den Hohen Kommissar der UdSSR in Deutschland, Wladimir Semjonowitsch Semjonow richtete: "...Die Gefängnisstrafe dürfte schon seit geraumer Zeit verbüßt sein. Ich habe mich gelegentlich nach ihr erkundigt, jedoch bisher nichts über sie erfahren können, auch nicht, ob sie noch am Leben ist...." (BBA 838/95).

² "Ich bin rehabilitiert. Daß dies für hier in verhältnismäßig kurzer Frist erreicht wurde, habe ich deinem Briefe zu verdanken. Also, meinen Dank...." (Bernhard Reich an Brecht, 1955), Zentrales Archiv für Literatur und Kunst Moskau (ZGAL) 2770/2/7.

³ Bernhard Reich, "Im Wettkampf mit der Zeit," (Berlin: Henschelverlag, 1970).

⁴ David Pike, "Brecht and Stalin's Russia: The Victim as Apologist (1931-1945)," *Beyond Brecht/Über Brecht hinaus, Das Brecht-Jahrbuch* 11/1982, Hrsg. John Fuegi, Gisela Bahr und John Willet (Detroit und München: Wayne State University Press, 1983) 178.

⁵ Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln* (Berlin und Weimar: Aufbau, 1986) II: 631.

⁶ Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966) 118.

Brechts und Elisabeth Hauptmanns chinesische Gedichte

Eine jener am häufigsten erwähnten und ihm lange beistehenden Mitarbeiterinnen Brechts war Elisabeth Hauptmann. Sie arbeitete mit Brecht von 1925 bis zu dessen Tode 1956 zusammen und war Herausgeberin der *Gesammelten Werke* und der *Versuche* Brechts. Obwohl Elisabeth Hauptmann von der Sekundärliteratur oft genug in der Rolle der Übersetzerin, Herausgeberin, Abschreiberin und Sekretärin gewürdigt wurde, ist ihr Beitrag zu Brechts literarischer Produktion selber noch nicht dokumentiert worden. Hauptmann bereitete originelle Übersetzungen für verschiedene chinesische Gedichte vor, eine Gruppe von Gedichten/Übersetzungen, die in *Versuche 10*, in den *Gesammelten Werken* wie auch in der neuen Brecht-Ausgabe erschienen. Dieser Aufsatz untersucht nun Hauptmanns Beitrag zu den chinesischen Gedichten, indem er kürzlich wiedergefundene Typoskripte ihrer früheren Versionen dieser Übersetzungen analysiert. Dabei wird die Beziehung zwischen Brecht und Hauptmann als eine zwischen Kollegen aufgezeigt.

Les "Chinesische Gedichte" de Brecht et Elisabeth Hauptmann

Elisabeth Hauptmann fut l'un des collaborateurs de Brecht le plus fidèle et le plus souvent mentionné. Elle travailla avec lui de 1925 à 1956, date de la mort de Brecht, et fut l'éditrice de ses *Gesammelte Werke* et *Versuche*. On l'apprécie le plus souvent dans la littérature critique pour son rôle d'interprète, d'éditrice, de dactylo et de secrétaire, mais aucune recherche n'a encore mis en évidence la contribution de Hauptmann dans la production même de Brecht. Hauptmann a préparé les traductions originales de plusieurs "Chinesische Gedichte," une série de poèmes/traductions publiés dans *Versuche 10*, dans des *Gesammelte Werke* et dans la nouvelle édition des *Werke*. Cet article explore la contribution d'Elisabeth Hauptmann aux "Chinesische Gedichte" grâce à une analyse des copies dactylographiées des premières versions de ses propres traductions pour mettre ainsi en évidence la relation de collaboration entre Brecht et Hauptmann.

Los "Chinesische Gedichte" de Brecht y Elisabeth Hauptmann

Elisabeth Hauptmann fue uno de los más fieles y más mencionados colaboradores de Brecht. Ella trabajó con Brecht desde 1925 hasta 1956, fecha de la muerte de Brecht, y fue la editora de sus *Gesammelte Werke* y *Versuche*. Reconocida más a menudo en la literatura crítica por su trabajo como intérprete, editora, mecanógrafa y secretaria, su contribución a la producción de Brecht no ha sido documentada hasta el momento. Hauptmann preparó las traducciones originales para varios de los "Chinesische Gedichte," una serie de poemas/traducciones publicadas en *Versuche 10*, en los *Gesammelte Werke* y en la nueva edición de Brecht. Este artículo explora la contribución de Hauptmann a los "Chinesische Gedichte" mediante el análisis de las copias mecanografiadas de las primeras versiones de sus traducciones, de esta forma se determina la relación de colaboración entre Brecht y Hauptmann.

Brecht's and Elisabeth Hauptmann's Chinese Poems

Paula Hanssen

Elisabeth Hauptmann, writer, dramaturge, and frequent secretary for Brecht in his circle of collaborators, often brought material to Brecht's attention for adaptation. The most famous example, *Die Dreigroschenoper*, was based upon her German translation of John Gay's *The Beggar's Opera*; another is the *Jasager*, almost completely adapted from her translation of Arthur Waley's English version of the Japanese Nô-play, *The Valley Hurling*. In 1929 Hauptmann was translating Japanese Nô-theory from Arthur Waley's *The Nô-plays of Japan* when she transposed into German a selection of Waley's English versions of Chinese poems from his first book, *One Hundred & Seventy Chinese Poems*. She wrote in a biographical fragment about her enthusiasm for these poems and their similarity to Brecht's style:

Das Studium dieser Bücher warf mich tatsächlich um. Da waren Sachen, die sehr Brecht ähnlich waren.... Dann fanden sich [chinesische Studenten], die mit mir über Waleys Übersetzungen chinesischer Gedichte sprachen. Ich bearbeitete bzw. übersetzte übers Englische etwa 10. Die zeigte ich Brecht. (EHA 155)

In early 1990, while engaged in research on Hauptmann at the "Literaturarchiv der Akademie der Künste" in East Berlin, I came across German translations of several of these Chinese poems among her papers. They had been typed and edited by Hauptmann, with a few marks by Brecht on two of the poems. This in itself is not remarkable; after all, Hauptmann did perform much of the secretarial work from 1925 to 1933, when she collaborated closely with Brecht in Berlin. Two of the poems, however, were labeled by Hauptmann as her own translations. Her work in Brecht's opus is often difficult or impossible to document, and I was intrigued to find translations which had been published under Brecht's name and which were translated and in the process partially rewritten by Hauptmann. These translations provide an opportunity to examine

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

Hauptmann's role as a Brecht collaborator, the documentation beginning with her letters to him.

Hauptmann emigrated to the U.S. from Germany in late 1933, after Brecht had left Germany, and wrote many letters to him about her experiences. In these letters I found references to "chinesische Kriegslyrik," which I traced to Waley's translations in his *One Hundred & Seventy Chinese Poems*:

Meinen Sie mit chin. Kriegslyrik die paar Sachen, die ich damals aus dem von Waley herausgegebenen Band uebersetzte? (Der zerschmetterte Arm, Tartaren in Ketten, usw.) Ich habe ja nichts von Buechern hier und drueben sind sie wohl in Kisten, auf denen "Buecher" steht.... Aber vielleicht kann ich den Band in der Public Library auftreiben, wenn es sich um diesen handelt und Ihnen dann gern die paar sozial. Gedichte daraus schicken. (BBA Harvard 480/83-84)

Brecht had inquired about the translated Chinese poems she had shown him in Berlin; Hauptmann, in the above response dated 3 May 1934, offered to translate them once again. The poems she mentions in parentheses, translated from Waley's *One Hundred & Seventy Chinese Poems*, are present among her papers ("The Old Man with the Broken Arm [A Satire on Militarism]" 202-204, and "The Prisoner" 188-191). In a later letter of September 1934, Hauptmann included a translation of a short poem written by the Chinese poet Po Chü-i about reading a friend's poems by candlelight, a reference to herself reading Brecht's letters and manuscripts while in exile:

...jetzt...wuerde ich gerne jener chinesische Dichter POCHUEI sein, der jede Stimmung und Seelenregung fuer wert hielt in Worte gebracht zu werden und ich zitiere so gut ich kann folgende Strophen zu Berlin:

An Bord des Schiffes: das Lesen von Y.C.s Gedichten.
Ich habe deine Gedichte vor mir und lese sie neben der Kerze.
Ich bin damit fertig. Die Kerze brennt tief. Die Morgendaemmerung ist noch weit.
Meine Augen schmerzen. Ich sitze neben der tropfenden Kerze im Dunkel
Und hoere wie die Wellen vom Wind getrieben gegen meine Seite des Schiffes schlagen.
(BBA Harvard 480/58)

In the same letter Hauptmann mentions she has a translation directly from a Chinese original that she would send soon. Although it is not clear to what degree she translated from Chinese, her interest in the language is corroborated by materials found in the Hauptmann papers which show her Latin transcription of Chinese sounds and grammar translated into German (EHA 202/2).

In 1938 Brecht published "Sechs chinesische Gedichte" in *Das Wort*, a Moscow journal edited by German emigrees: "Die Freunde," "Die Decke," "Der Politiker," "Der Drache des schwarzen Pfuhls," "Ein Protest im sechsten Jahre des Chien Fu," and "Bei der Geburt seines Sohnes." It is not clear whether Brecht had access while in exile to Waley's book, *One Hundred & Seventy Chinese Poems*, from which these poems were taken; since Hauptmann offered to do the translations for him in the letter quoted above, it seems her work was the source for these poems. These translations of Waley's English versions were published without any mention of Hauptmann. The translations are much more literal than the later redactions of these poems, yet they break from Waley's phrasing and provide a new approach to them. The typescripts of these poems found in the Hauptmann papers seem to be later versions and not the originals for publication in *Das Wort*.

The next publication of the six poems, in the tenth volume of *Versuche* (1950), Hauptmann appears in the credits: "Chinesische Gedichte/sind alte und neue chinesische Gedichte reimlos und/mit unregelmäßigen Rhythmen ins Deutsche übertragen./Mitarbeiterin: Elisabeth Hauptmann" (*Versuche* 10: 137). The group includes new versions of two of the translations published in 1938, "Die große Decke" and "Der Politiker," along with the unchanged versions of the other poems. Three previously unpublished German translations, "Der Blumenmarkt," "Ansprache an einen toten Soldaten des Marschalls Chiang Kai-Shek," and "Gedanken bei einem Flug über die große Mauer," complete the group which appeared in *Versuche*. Several rough drafts and working versions of these three poems in her papers, especially of "Der Blumenmarkt," demonstrate the adaptation process, and much of this work seems to have been Hauptmann's. The final version of each poem published in *Versuche* was numbered at the top of the typescript by Hauptmann and printed in that order. Several of these typescripts were labeled "E. Hauptmann" by the author herself, and more specific evidence of their collaboration is the note "Brecht, Hauptmann," written in Brecht's handwriting on one of the typescripts (EHA 6).

When Hauptmann later edited the poems for Brecht's *Gesammelte Werke*, she included three more translations based on the Waley texts: "Resignation" (Brecht, GW 10: 1067), which is also found in Brecht's diary, "Des Kanzlers Kiesweg" (Brecht, GW 10: 1069), of which her original translation exists in her papers (EHA 6), and "Der Hut, dem Dichter geschenkt von Li Chien" (Brecht, GW 10: 1068). There are two versions by Hauptmann for "Des Kanzlers Kiesweg" present in the Hauptmann papers which were then further adapted for the final publication. I found no typescripts of "Resignation" and "Der Hut, dem Dichter geschenkt von Li Chien."

Brecht never mentions Hauptmann's role in translating and adapting the poems in his diary. His entries concerning Chinese poetry begin long after Hauptmann's first translations. The first is a note about receiving Waley's second book in 1944: "Man schenkte mir Arthur Waleys 'Translations from the Chinese'" (*Arbeitsjournal* 2: 706). The "man" was quite possibly Elisabeth Hauptmann, and the actual title of the volume was *More Translations from the Chinese*. This volume does not, however, contain any of the poems published in German. Brecht noted on 29 December 1948 that Hanns Eisler supplied him with yet another poem, translated into German by Fritz Jensen: "[Eisler] gibt mir aber eine 'Ode des Mao Tse Tung,' geschrieben auf dessen erstem flug über die große mauer, ein herrliches gedicht, das ich gleich bearbeite" (*Arbeitsjournal* 2: 883). On 20 January 1949 Brecht wrote that he was "translating" the same poem, retitled "Gedanken beim überfliegen der großen mauer" (*Arbeitsjournal* 2: 893). Since the poem was already in German, it is more accurate to assume that this was an adaptation rather than a translation of the poem. Hauptmann's editorial marks are obvious on both typescripts, prepared in 1950, for "Ode des Mao Tse Tung (Gedanken bei einem Flug über die große Mauer)" (EHA 6). An unfinished typescript is labeled "Mit Brecht zusammen korregiert für Versuche 12 E.H.," and the completed version bears Brecht's handwritten note on the typescript, "Brecht. Hauptmann," acknowledging Hauptmann as coauthor of the adaptation.

Generally critics and editors have taken scant notice of Hauptmann's collaborative effort on these poems. Of all the secondary literature concerning Brecht, only in the English edition *Bertolt Brecht Poems* (edited by John Willett and Ralph Manheim) is Hauptmann's role in the translation and adaptation of these poems mentioned at all: "...the eight 'Chinesische Gedichte' [are] in *Versuche*

10 (1950), which he wrote with Elisabeth Hauptmann and which include six translations from Arthur Waley..." (*Bertolt Brecht Poems* 501). Jan Knopf includes a chapter about the poems in his *Brecht Handbuch: Lyrik, Prosa, Schriften* (102-108) with no mention of Hauptmann. He describes the difference between the poems published in 1938 in *Das Wort* and in 1950 in *Versuche*, and claims that the tone of the earlier translations, though not as Brechtian as the poems of 1950, is Brechtian because "Brecht" drops Waley's style and uses irregular rhythm without rhyme — precisely Hauptmann's approach in her Waley translations (104). Antony Tatlow provides analyses in his standard work on Brecht's Chinese poems, *Brechts chinesische Gedichte*, with no mention of Hauptmann's role in their production. Tatlow was in contact with Hauptmann before publishing his study, but during their meetings he was never informed about any of her contributions, and he subsequently concentrated on the poems' Chinese and English prototypes (Tatlow, personal communication, 18 December 1993). Hauptmann's German versions, however, are an integral part in the metamorphosis of the poems. Tatlow discusses the evolution of a translation from the original into the poet/translator's own expression:

Es entsteht eine Wechselwirkung, und deshalb lohnt sich die Untersuchung der Übersetzungen eines Dichters ganz besonders. Denn durch seine Übersetzungen verwandelt der Dichter das originale Gedicht in eine eigene Aussage...und durch diesen Vorgang gewinnen wir auf eigenartige Weise Einsicht in die Struktur seiner eigenen Lyrik. (*Brechts chinesische Gedichte* 7)

Since Hauptmann was responsible for many of the translations from which she and Brecht adapted, one must examine her papers and typescripts to identify her contribution to the process and to gain insight into the poems' lyrical structure.

To trace the development of these poems and to document Hauptmann's part in it, I have selected "Der Blumenmarkt," a poem in the Hauptmann papers which was published in the 1950 *Versuche* collection but displays obvious evidence of Elisabeth Hauptmann's participation. For the sake of comparison and as an example of her work which was *not* further adapted with Brecht or published in a Brecht collection, I include her translation "Alte mit dem gebrochenen Arm" (EHA 6).

Because the typescripts for "Der Blumenmarkt" in the Hauptmann papers are unnumbered, are undated, and include three ver-

sions, I have labeled these redactions with the letters A, B, C, and D (D being a copy of C but with handwritten remarks), according to their apparent chronology. Version A is the most literal translation of the Waley text, hence the first version. The handwritten changes to A are incorporated in the next typed version B, which includes further handwritten changes; C includes any changes which may have been made to B, and so on.

To illustrate Hauptmann's usual working method, I am including Waley's first English version of "The Flower Market" and excerpts from two of the four typescript versions for the poem "Der Blumenmarkt." First Waley's English version:

The Flower Market

In the Royal City spring is almost over:
Tinkle, tinkle — the coaches and horsemen pass.
We tell each other: "This is the peony season":
And follow with the crowd that goes to the Flower Market.
"Cheap and dear — no uniform price: 5
The cost of the plant depends on the number of blossoms.
For the fine flower, — a hundred pieces of damask:
For the cheap flower, — five bits of silk.
Above is spread an awning to protect them: Around is woven
a wattle-fence to screen them.
If you sprinkle water and cover the roots with mud, 10
When they are transplanted, they will not lose their beauty."
Each household thoughtlessly follows the custom,
Man by man, no one realizing.
There happened to be an old farm labourer
Who came by chance that way. 15
He bowed his head and sighed a deep sigh:
But this sigh nobody understood.
He was thinking, "A cluster of deep red flowers
Would pay the taxes of ten poor houses."
(One Hundred & Seventy Chinese Poems 126-127)

Hauptmann had translated "Blumenmarkt" by 1938, but it was not published until 1950 (GBA 11: 386). Her first version, A, is typed on the same page as the first translation of another poem, "Des Kanzlers Kiesweg." "E. Hauptmann" is written at the top of the page. The following short excerpt from this initial German translation is a literal rendering of the above Waley text, including hand-

written changes. I identified the hand by comparing it with handwritten corrections that had been labeled Brecht's or Hauptmann's on other manuscripts at the Bertolt-Brecht-Archiv. The typescripts, then, are Hauptmann's and the handwritten changes in version A were made by her. Here Hauptmann's handwriting is reproduced in **bold print** and crossed-out words are enclosed in braces {}.

[A] Der Blumen-Markt.

E. Hauptmann

...
 Wir sagen {zueinander}: "Dies ist die
 Zeit der Päonienblüten"
 Und {gehen} **folgen** {mit} der Menge, die zum Blumen-
 Markt {geht} **drängt**.
 "Preiswert und teuer — **keinen** Einheitspreis:
 Der **Preis** der Pflanze hängt ab von der Anzahl der
 Blüten.
 Für die schöne Blume — hundert Stücke Damast
 Für die billige Blume — fünf Stückchen Seide.
 {Ein Zelt ist darüber gebreitet, um sie zu schützen.}
ein Schirmchen ausgespannt
 in Korbgeflecht {ist darum} herum {um ihn} zu verwahren
 ... (EHA 128/4) 5

Even in this first stage, Hauptmann moderately improves the Waley translation. The verb in Waley's line "that goes to the Flower Market" (4) becomes "drängen" — "die zum Blumenmarkt drängt" (6-7), conveys the image of streets filled with jostling, shoving people, and hence a more gestic quality than Waley. She also drops Waley's phrasing and rewrites for more conciseness, especially in reference to the protection of the flowers by umbrellas, which becomes "ein Schirmchen ausgespannt/Ein Korbgeflecht herum zu verwahren" in contrast to Waley's "Above is spread an awning to protect them: Around is woven a wattle-fence to screen them."

The second version, B, is on a separate page and labeled "Übersetzung Hauptmann." The handwritten changes from A are incorporated in the following excerpt from typescript B, which contains further changes in Hauptmann's handwriting in lines 7, 8, 10, 14, 16, 18, and 19:

[B] Po Chü-i

Der Blumenmarkt

In der königlichen Hauptstadt ist der Frühling fast vorüber.
Klingling — Wagen und Reiter ziehen vorbei.
Wir sagen {uns}: "Dies ist die Zeit der Päonienblüte"
Und folgen der Menge, die sich zum Blumen-Markte drängt.
"Preiswert. Teuer. Kein Einheitspreis: 5
Die Anzahl der Blüten bestimmt den Wert.
Für diese herrliche Blume — hundert Stücke Damast
{Eine} **Für die** billige Blume — fünf Stückchen Seide.
Zu ihrem Schutz ein Schirmchen ausgespannt
Ein Korbgeflecht herum sie zu **ver** bewahren.? 10
...
Ein alter Landarbeiter, der
Zufällig des Weges kam, {neigte} **schüttelte** den Kopf
Und seufzte tief.
Aber niemand {wusste} **begriff**, warum er seufzte.
Er dachte: "Mit einem einzigen Busch dunkelroter Blumen 15
Könnte{xx}man die Steuern von zehn armen {Häusern}
Höfen bezahlen." (EHA 6)

The poem still adheres closely to the Waley model, for example, "Klingling" is an exact borrowing from the Waley translation. But the language is more concise: "Der Preis der Pflanze hängt ab von der Anzahl der Blüten" in A becomes "Die Anzahl der Blüten bestimmt den Wert" in B (6). The lines in version A, "zufällig des Weges {kam}/{er neigte} den Kopf und tat einen tiefen Seufzer" become the more succinct, "Zufällig des Weges kam, schüttelte den Kopf und seufzte tief." In line 3 the reflexive pronoun "uns" has been deleted so that instead of Waley's "We tell each other" Hauptmann opts for a pronouncement: "Wir sagen: Dies ist die Zeit der Päonienblüte."

The last two typescripts of the poem, C and D, were prepared for the publication of *Versuche* 10 in 1950, not long after Hauptmann's return to Berlin in 1949, and are labeled "Vorlage Hauptmann" (EHA 6). What I have designated as typescript D is a carbon copy of version C. Apparently both Brecht and Hauptmann possessed a copy of the typescript, since the same corrections made to typescript C in Brecht's handwriting are made on typescript D in Hauptmann's handwriting. The page is numbered at the top as part of the group of poems published in *Versuche* 10. Hauptmann often prepared the typescripts for publication, and it is even possible that

Brecht made the changes, which she then transferred onto her typescript (D), or vice-versa. These typescripts are identical to the published version, incorporating the changes from the previous examples and including further revisions; consequently, I have reproduced the published version here:

Der Blumenmarkt

In der Königlichen Hauptstadt ist der Frühling fast vorüber
Wenn die Gassen sich füllen mit Kutschen und Reitern: die
Zeit
Der Päonienblüte ist da. Und wir mischen uns
Mit dem Volk, das zum Blumenmarkt drängt. "Heranspaziert!
Wählen Sie Ihre diesjährigen Blumen. Preise verschieden. 5
Je mehr Blüten natürlich, desto höher der Preis.
Diese weißen — fünf Stückchen Seide.
Diese roten — zwanzig Ellen Brokat.
Gegen die Sonne ein Schirmchen drüber
Gegen den Nachtfrost das Wattekörbchen. 10
Besprengt mit Wasser und die Wurzeln mit Schlamm bedeckt
Werden sie, umgepflanzt, ihre Schönheit behalten."
Gedankenlos folgt jeder Haushalt dem teuren Brauch.
Einen alten Landarbeiter, zur Stadt gekommen
Zwei, drei Ämter aufzusuchen, hörten wir 15
Kopfschüttelnd seufzen. Er dachte wohl:
"Ein Büschel solcher Blumen
Würde die Steuern von zehn armen Höfen bezahlen."
(*Versuche* 10: 137-138 and *GBA* 11: 261-262)

The changes in C and D and the published version above produce a more dramatic poem than versions A and B. For example, "Klingling-Wagen und Reiter ziehen vorbei," in A and B is replaced in version C and D by the more picturesque line: "Wenn die Gassen sich füllen mit Kutschen und Reitern," an image similar to a scene on stage, full of action and movement. The language of the flower vendors in C and D reads, "Heranspaziert! Wählen Sie Ihre diesjährigen Blumen," resulting in a more dramatic and realistic expression than the corresponding lines in the first version, A, "Preiswert und teuer — kein Einheitspreis." As Tatlow noted, it is unlikely that any vendor would describe the wares as "teuer" (*Brechts chinesische Gedichte* 103). Several lines become more elliptical, for example: "Die Anzahl der Blüten bestimmt den Wert" in version B becomes: "Je mehr Blüten natürlich desto höher der Preis." The first person plural subject "wir" used once in the be-

ginning of the poem in A and B appears twice in C and D, the second time to identify the listeners who hear the old farm worker sigh at the end of the poem, adds dramatic emphasis: "Einen alten Landarbeiter, zur Stadt gekommen/Zwei, drei Ämter aufzusuchen, hörten wir kopfschüttelnd seufzen..." (EHA 6).

Several of the changes in Hauptmann's handwriting from the first version were retained. For example, the verb "drängen," found in C, derives from the first typescript A. The change in C and D, "...Wurzeln mit Schlamm **bedeckt**" from "...Wurzeln in Schlamm **gesteckt**" restores the participle of Hauptmann's typescripts A and B, "...die Wurzeln mit feuchter Erde **bedeckt**." The idea of the umbrella instead of Waley's "awning" goes back to Hauptmann's original translation; "ein Schirmchen ausgespannt" in A becomes "Gegen die Sonne ein Schirmchen drüber." The verb "schütteln" comes from typescript B, in which the old farm worker "schüttelte den Kopf," rendered with the present participle, "Kopfschüttelnd seufzend."

Essentially this is still Waley's poem, but it has been dramatized and made more elliptical with fewer main clauses and more adjectives and participles. Waley tends to describe with clauses and finite, active verbs, while the Brecht-Hauptmann versions often replace these with participial adjectives. For example, notice Waley's three finite verbs in the following lines: "If you sprinkle water and cover the roots with mud/When they are transplanted, they will not lose their beauty", become participles in the German version C/D, "Besprengt mit Wasser und die Wurzeln mit Schlamm bedeckt/ Werden sie, umgepflanzt, ihre Schönheit behalten." The resulting emphasis is on the flowers rather than the person who "sprinkles" or "covers," hence creating a more striking image. The speech of the flower vendors in the Brecht-Hauptmann version exhibits a naturalness, including an elliptical formation. "Cheap and dear — no uniform price:/The cost of the plant depends on the number of blossoms" is transformed into "Wählen Sie Ihre diesjährigen Blumen. Preise verschieden./Je mehr Blüten natürlich, desto höher der Preis", resulting in a more ordinary style of speech. Tatlow stresses this naturalness of the dialogue and speech patterns in the poems as well as the break with Waley's phrasing, which Hauptmann had already introduced in her early translations: "Brecht wird seiner eigenen Ausdrucksweise gerecht durch Nichtbefolgung der rhythmischen Beschränkungen Waleys, durch größere Anschaulichkeit und durch die Anwendung natürlicher Sprechrhythmen und einer alltäglichen Sprechweise" (*Brechts chinesische Gedichte* 102).

The irregularities between typescript groups A/B and C/D suggest that the redactions were based on two different versions of the

same Waley translation. Lines 7 and 8 of B do not mention the color of the flowers being sold, but in C/D they become: "Diese **weißen** — 5 Stückchen Seide./Diese **roten** — zwanzig Ellen Brokat." Hauptmann's typescripts A and B are based on the first Waley version of "The Flower Market" in *One Hundred & Seventy Chinese Poems*, which does not mention the colors: "For the fine flower,.../ For the cheap flower..." (126). C and D must have been written after Waley's revised version of 1946, which includes the colors of the flowers: "The flaming reds.../The humble white..." (*Chinese Poems* 132). Tatlow discusses whether Brecht could have read Waley's 1946 version of "The Flower Market" (*Brechts chinesische Gedichte* 102-103); it is just as likely that Hauptmann read Waley's later version and incorporated the colors of the flowers into type-scripts C and D.

It is difficult to determine Brecht's contributions from remarks in the manuscripts, since Hauptmann typed the poems and most of the handwritten corrections are in her hand. The fact that she prepared the poems for publication, that the comments are in her handwriting and that her translation is a source for the final published version indicate that she played a major role in the writing of "Der Blumenmarkt." If we compare the first two versions as one pair and the last and published versions, however, it is apparent that the last version, probably written in close collaboration with Brecht, is the most animated and expressive of all the versions of "Der Blumenmarkt."

As mentioned above, Brecht received a German translation by Fritz Jensen of a poem entitled "Ode des Mao Tse Tung" from Hanns Eisler in 1948, and he set out to write a new version on 20 January 1949. Brecht and Hauptmann later collaborated on a version, noted on the first typescript, which contains handwritten corrections by both Hauptmann and Brecht. Hauptmann wrote at the top: "mit Brecht zusammen korrigiert für Versuche 12 E.H." (EHA 6). By the time the poem was published as part of the group in the *Versuche* 10 collection, the title had changed to "Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer" (*Versuche* 10: 142 and CBA 11: 265-266). The most telling evidence for Hauptmann's co-authorship is noted by Brecht on the manuscript for "Ode des Maotse [sic] Tung (Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer)" — both their names at the bottom of the typescript.

Several of the translations in the Hauptmann papers were never published: "Der Alte mit dem gebrochenen Arm," "Das Haus," "Die Leute von Tao-Chou," "Nach dem Essen," and "Der Gefangene" (EHA 128/4). These bear no marks in Brecht's hand and were typed by Hauptmann. Hauptmann translated and slightly adapted "Der

Alte mit dem gebrochenen Arm," a poem with a pacifist message related in the story of an old man who after many years still suffers from a self-inflicted injury, designed to prevent his conscription into the military. The following excerpts from Hauptmann's second version, B, relate the story:

Po Chü-i

Der Alte mit dem gebrochenen Arm

Im Dorfe Hsin-feng lebt ein alter Mann — achtundachtzig Jahre genau.

...
"Ich, nunmehr ein Greis, war damals vierundzwanzig.
Mein Name und mein Vorname wurden in die Listen der Aushebungskommission eingetragen.

Tief in der Nacht, heimlich, es dürfte niemand wissen,
Nahm ich einen schweren grossen Stein und ließ ihn auf meinen Arm fallen

5

Zum Bogenspannen und zum Bannerschwenken nunmehr ganz ungeeignet

Wußte ich: **jetzt** {nun} schickt man mich nicht mehr nach Yünan in die Schlacht.

...
In Yünan wäre ich als Geist umhergeirrt, die Heimat suchend..."

...habt ihr nicht vernommen

Dass der Ministerpräsident des Tien-ao, Yang Kuo-Chung 10
Um kaiserliche Gunst auf sich zu ziehen, einen Grenzkrieg entfesselte?

Dass aber lang vor er den Krieg gewinnen konnte, das Volk **die** {seine} Geduld verlor?

Fragt mal den Mann mit dem gebrochenen Arm im Dorf{e}

Hsin-Feng.

(Um 800)

(EHA 6)

Hauptmann's adaptation results in a much more expressive rendition than the English version. She stresses the narration, the frame for the old man's story (1 and 13), by inserting the word "genau" in line 2 for emphasis. Waley's beginning lacks this emphasis: "At Hsin-feng an old man — four-score and eight" (Waley, *One Hundred & Seventy Chinese Poems* 139) becomes in Hauptmann's version, "Im Dorfe Hsin-feng lebt ein alter Mann — achtundachtzig Jahre genau." Hauptmann changes Waley's depiction of

the old man's spirit in Yün-nan, "I'd have wandered" (141) to "In Yü-nan wäre ich als Geist umhergeirrt," suggesting the image of a spirit wandering aimlessly, thus adding nuance to the idea and creating a more suspenseful poem. The use of "entfesselte" in the line about a war exemplifies Hauptmann's tendency to dramatize — whereas Waley uses a neutral "started a war" (141), Hauptmann writes that the war had been unleashed ("einen Grenzkrieg entfesselte"), underscoring the latent power of the bureaucrat in charge of the military. Instead of the people losing their "temper" with the war in Waley's translation (141), in Hauptmann's version they lose their patience, "Geduld," a sharper expression for the reaction to a prolonged military action. These examples demonstrate that Hauptmann was an adept translator independent of Brecht.

The majority of both the published and unpublished Chinese poems incorporate a political statement and/or depict groups which could be organized and empowered for political action. For example, "Blumenmarkt" emphasizes the poverty of the farmers, and "Ode des Mao Tse Tung (Gedanken bei einem Flug über die Große Mauer)" depicts the mortality of the ancient feudal system. Hauptmann's unpublished translations deal with individuals and their fates in an unjust system. She used dialogue to relate the words or thoughts of an individual; for example, the old man with the broken arm speaks in the poem by that title, and in "The Prisoner" or "Der Gefangene" a captured Tartar bewails his fate as a pawn of the military on both sides of the conflict. The published poems, however, depict unjust social conditions with little or no emotion, and are much shorter than the unpublished Hauptmann translations. The unpublished "Der Alte mit dem gebrochenen Arm," for instance, is two pages long, over 60 lines (EHA 6), as is another Hauptmann translation I have not included, "Der Gefangene" (EHA 128/4).

In *Brechts chinesische Gedichte* Antony Tatlow analyzes the Chinese poems by comparing them to the original Chinese as well as to the English translations by Arthur Waley. Tatlow criticizes Waley's neglect of the imagery in the Chinese originals and remarks that the Brecht versions revive the essence of the Chinese prototype (8). From the letters and manuscripts, it is clear that Hauptmann played a major role in the quality of these renderings by providing Brecht with translations which served as models for the poems. Hauptmann's "pre-translations" of Waley's Chinese poems should be recognized as such, at least those which are labeled as Hauptmann's, in order to fill a lacuna in our understanding about the genesis of these poems ("Der Blumenmarkt" and "Des Kanzlers Kiesweg," for example, in EHA 6), and they should be published.

Focus: Margarete Steffin

Hauptmann was never forthcoming about her part in Brecht's literary production. In the film *Die Mit-Arbeiterin* (1972) Hauptmann mentions only a few of her contributions to Brecht's plays, for instance her German translation from Waley's English version of a Japanese play, *Taniko*. She defends the apparent lack of credit for her work, saying that Brecht was a much greater talent than the collaborators, a *primus inter pares*, and that working for him helped her own writing:

...ich wollte eigentlich 'was anderes sagen, damit es nicht so aussieht, als ob die Mitarbeiter ausgebeutet wurden. Wir hatten ja unendlich viel davon...er hat einem ja auch geholfen.... Wir wußten alle, daß er sehr viel mehr wußte und verstand als wir — selbstverständlich! (*Mit-Arbeiterin* 1972)

While it may be true that her work with Brecht improved her own writing, it seems that often Brecht's publications included materials and ideas that at least began with Hauptmann, if not expanded upon by her. Was this a kind of "Anerkennung durch Aneignung," discussed by Gerhard Seidel in his article on a sonnet of Margarete Steffin's which was edited and published by Brecht (Seidel, "Anerkennung...")? It may be, as Seidel assumes, that Brecht's incorporation of Steffin's poem in his own works was a given, "selbstverständlich" for both Brecht and Steffin (Seidel, 185). But, as Seidel also points out, the contributions of Brecht's collaborators must be recognized, at least as contributions, if not as major portions of any given text. From the Hauptmann manuscripts I have seen, it is obvious that Elisabeth Hauptmann played a major role in producing most, if not all, of the "Chinesische Gedichte."

Works cited and consulted

- Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Ed. Werner Hecht. 2 vols. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
- _____. Bertolt Brecht papers, ts. and ms. Bertolt Brecht Collection. Houghton Library, Harvard. (Cited as BBA Harvard and file number)
- _____. *Bertolt Brecht Poems*. Ed. and trans. John Willett and Ralph Manheim. London: Eyre Methuen, 1979.
- _____. *Gesammelte Werke*. Ed. Elisabeth Hauptmann. 20 vols. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967. (Cited as GW volume: page)
- _____. "Übersetzungen. Sechs chinesische Gedichte." *Das Wort* 8 (August 1938): 87-89.
- _____. *Versuche*. Ed. Elisabeth Hauptmann. 6 vols. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1949-1957.
- _____. *Gedichte* 1. Eds. Jan Knopf and Gabriela Knopf. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* 11. Berlin: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. (Cited as GBA 11: page.)
- Hauptmann, Elisabeth. Papers, ms. and ts. Elisabeth-Hauptmann-Archiv. Literaturarchiv der Akademie der Künste, Berlin. (Cited as EHA and file number.)
- Jensen, Fritz. "Chinesische Ode." *China siegt!* Berlin: Dietz, 1950. 130-131.
- Knopf, Jan. *Brecht-Handbuch: Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart: Metzler, 1986.
- Die Mit-Arbeiterin - Gespräche mit Elisabeth Hauptmann*. Dir. Karlheinz Mund. Prod. Dieter König. DEFA-Studio Archive. DEFA-Studio für Kurzfilme, Deutscher Fernsehfunk, 1. Programm, Berlin, 3 December 1972.
- Seidel, Gerhard. "Anerkennung durch Aneignung? Ein Sonett Margarete Steffins, bearbeitet von Bertolt Brecht." *Edition als Wissenschaft: Festschrift für Hans Zeller*. Beihefte zu *editio* (1991): 181-185.
- Tatlow, Antony. *Brechts chinesische Gedichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
- Waley, Arthur. *Chinese Poems*. London: Unwin Books, 1946.
- _____. *The Life and Times of Po Chü-i*. New York: Macmillan, 1949.
- _____. *One Hundred & Seventy Chinese Poems*. London: Constable, 1947.
- _____. *More Translations from the Chinese*. New York: Knopf, 1919.

Der Phall Brecht: An Other Reading of Poor B.B.

This essay reads Brecht's "autobiographical" poem "Vom armen B.B." as the poetological reflection of a particular form of the genesis of poetic subjectivity. Unintentionally the poem affirms traditional conceptualizations of poetic subjectivity by radically challenging them. The poetic I seeks to assert its alleged originality and phallic potency within the conflictual field marked by semiological processes of identity-constitution and their dialectical appropriation by the poetic subject. The appropriation of heteronomous linguistic material takes place phantasmatically on the level of incorporation and abjection. In this poem Brecht's revolution of poetic language encounters its limit in the subjection of the mute, disfigurative, and abject signifying material of language to processes of metaphorization and semanticization. In the poem's very textual material, then, it is possible to trace the poetological reasons for Walter Benjamin's assessment of a lack of revolutionary decisiveness in Brecht's poetic imagination.

Der Phall Brecht: Une autre lecture de Pauvre B.B.

Pour l'auteur, le poème "autobiographique" de Brecht, "Vom armen B.B.", reflète poétologiquement une forme particulière de la genèse de la subjectivité poétique. Tout en les remettant radicalement en question, le poème réaffirme, sans le savoir, les conceptualisations traditionnelles sur la subjectivité poétique. Le moi poétique tente d'affirmer sa soi-disante originalité et son pouvoir phallique dans le cadre du champ conflictuel marqué par les procès sémiologiques de la constitution de l'identité et par leur appropriation dialectique par le sujet poétique. L'appropriation du matériau linguistique hétéronome se situe fantasmatiquement au niveau de l'incorporation et de l'abjection. Ainsi, dans le matériau textuel même du poème, la révolution du langage poétique chez Brecht trouve sa limite dans l'assujetion aux processus de métaphorisation et de sémantisation toute la part du matériau signifiant du langage qui est abject, muet et défiguré. C'est ainsi que s'expliquent les raisons poétologiques qui ont permis à Walter Benjamin de conclure qu'il existe dans l'imagination poétique de Brecht une certaine indécision révolutionnaire.

Der Phall Brecht: Otra lectura de Pobre B.B.

Para el autor, el poema "autobiográfico" de Brecht, "Vom armen B.B.", es el reflejo poetológico de una forma particular de la génesis de la subjetividad poética. Al ponerlas a prueba, el poema reafirma, de forma involuntaria, las conceptualizaciones tradicionales de la subjetividad poética. El yo poético busca afirmar su supuesta originalidad y su potencia fálica dentro del campo de conflicto marcado por los procesos semiológicos de constitución de la identidad y su apropiación dialéctica por el sujeto poético. La apropiación de material lingüístico heterónomo se produce fantasmáticamente en el nivel de incorporación y abyección. En este poema, la revolución brechtiana del lenguaje poético encuentra su límite en la sujeción a los procesos de metaforización y semantización del significante del lenguaje que es abyecto, mudo y desfigurado. Por este motivo, es posible explicar las razones poetológicas que permiten a Walter Benjamin afirmar que en la imaginación poética de Brecht no existe una decisividad revolucionaria.

Der Phall Brecht: Eine andere Lektüre vom armen B.B.

Volker Kaiser

Worte sind wie plastisches Material,
mit denen sich allerlei anfangen läßt.
Sigmund Freud

Kaum ein Gedicht hat in der Brecht-Forschung so hohe Wellen geschlagen wie das "Vom armen B.B." (GBA 11: 119-120). Einiges von der Faszination, die das Gedicht auslöst, besteht sicher darin, daß Brecht in ihm nicht weniger ankündigt als die Geburt des Lyrikers Brecht bzw. die Geburt Brechts als Lyriker. Zugleich scheint das Gedicht, das vom armen B.B. ebenso spricht wie es aus ihm hervorgeht, eine scharfe Zäsur in der Tradition der Lyrik zu markieren, in die es gewissermaßen gewaltsam hineinbricht. Darauf hat bereits Ernst Bloch hingewiesen, als er einst die Kärglichkeit der poetischen Sprache Brechts als das unveräußerliche Kennzeichen seiner Lyrik hervorhob (Bloch). Das Karge dieses Sprechens, das Bloch mit der Kältemetaphorik der ersten Strophe in Bezug setzt, um jedem psychologistischen Mißverständnis vorzubeugen, bekundet sich freilich schon im Titel des Gedichts, der in seiner Schlichtheit auch als Signatur gelesen werden will.

Den Status des Titels als Signatur bekräftigt der Umstand, daß Brecht diese zweite, überarbeitete Fassung "Vom armen B.B." seiner ersten Lyrikanthologie, der *Hauspostille*, gleichsam nachträglich in einem Anhang hinzugefügt hat. Das Gedicht rückt damit in eine eigentümliche Position: es befindet sich sowohl innerhalb wie außerhalb der Anthologie; es ist ihr zugleich vorgängig (die Urfassung stammt von 1921) und erscheint doch erst am Ende bzw. jenseits des Endes der Anthologie; es ist Bestandteil ihres Textkörpers, aber lediglich als sein Supplement. Der supplementäre Status der Signatur, mit der die Anthologie vom armen B.B. gezeichnet und datiert wird, mit der es sich zuschreibt, was dem Leser zur Lektüre überlassen wird, erfährt seine Extrapolation in der Form des Gedichts. Damit beginnt der arme B.B. zu oszillieren zwischen Signatur und Titel, zwischen Unter- und Überschrift, zwischen Anfang und Ende bzw. Ende und Anfang, deren genaue Positionen nicht mehr bestimmbar sind.

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

Der multifunktionale, paradoxe Status des Titels verweist darauf, daß der arme B.B. gleichsam unter- wie überhalb der Schrift des Textes diese durchziehen wird, ohne je mit ihr identisch werden zu können. Er ist in ihr anwesend, aber nie vollkommen gegenwärtig, sondern gleichsam in sie eingeschrieben — unterhalb wie überhalb. Er datiert die Anthologie als sein *datum*, also als das aus ihm selbst Geschöpfte und Gegebene, enthält also ein Versprechen auf zukünftige Gedichte. Demnach präsentiert sich das Gedicht gleichsam als die Gebärmutter der Anthologie, obwohl sie ihr nachträglich — im/als Anhang — beigefügt worden ist. Auffällig ist hier, wo vom in sich verschobenen Ursprung des Gedichts in seinem Titel die Rede ist, daß dieser Ursprung selbst als in sich verdoppelter und gespalterner Ursprung erscheint. Nicht nur gibt es zwei unterschiedliche Texte mit dem gleichen Titel "Vom armen B.B.", sondern es gibt auch — am Ursprung gleichsam — eine Wiederholung des scheinbar mit sich identischen Signifikanten "B" in der gespaltenen Signatur.

Bislang deutet alles darauf hin, daß die Gegenwärtigkeit des benannten Ursprungs, die Autofunktion, ohne Wiederholung nicht etabliert werden kann. Sie markiert den Anfang des Gedichts "Vom armen B.B." ebenso wie dieses Gedicht, wiederholt, als ihr Anfang am Ende einer Anthologie wieder auftaucht, ohne deshalb noch mit sich selbst identisch zu sein. Das Gedicht in seiner Ganzheit teilt damit das Schicksal jedes einzelnen Zeichens, dessen Möglichkeitsbedingung seine prinzipielle Wiederholbarkeit darstellt, die einen nicht-ontologischen Mangel an Selbstidentität ins Zeichen einschreibt. Dieser beraubt es seiner Natürlichkeit und Zentralität.¹ Wenn also vom armen B.B. die Rede ist, dann ist damit weder eine unmittelbare Referenz auf den Verfasser "Bertolt Brecht" hergestellt (obwohl sie nicht ausgeschlossen werden kann), geschweige denn dessen Identität festgestellt, denn von sich aus vermögen die Grapheme "B.B." diesen Bezug, der ein hermeneutischer (Kurz-)Schluß ist, nicht zu etablieren. Zudem behebt das Prinzip der Wiederholbarkeit den Mangel an Selbstidentität nicht, sondern führt ihn allererst als bedeutungskonstitutives Moment ins Zeichen ein. Liegt es nicht nahe, B.B.s Armut und das Kärgliche der poetischen Sprache mit dem Mangel des Zeichens an Selbstidentität in Verbindung zu bringen, sofern es durch diesen Mangel und den Verweis auf ein anderes "allererst geboren," d.h. bestimmt wird?

Diesem Gedanken ist Roland Barthes in seinen Ausführungen zum Brechtschen Diskurs gefolgt. Auf den armen B.B. zurückgreifend, macht er deutlich, daß und wie Brecht politischen Diskursen und ihrer revolutionären Dialektik seinen Stempel aufdrückt. Letztere stellt er als Effekt einer poetischen und kritischen Diskursivität dar, die sich aus dem Zusammenspiel von Signifikation und Figura-

tion ergibt. Dies macht folgender Passus deutlich:

Pauvre B.B.: c'est le titre d'un poème de Bertolt Brecht, écrit en 1921 (Brecht a vingt-trois ans). Ce ne sont pas les initiales de la gloire; c'est la personne réduite à deux bornes; ces deux lettres (et encore: répétitives) encadrent un vide, et ce vide, c'est l'apocalypse weimarienne; de ce vide va surgir (vers 1928-1930) le marxisme brechtien. (Barthes, 243)

Barthes kritischer Diskurs zu Brecht bedürfte selbst einer sorgfältigen Analyse, denn er ist nicht frei von jenen poetischen, figurativen Prozessen, die bereits in Brechts Text stattfinden. Hier muß der Hinweis darauf genügen, daß Barthes die Signifikanten B.B. zum Rahmen ("encadrent") eines gleichsam nichts als eine Leere darstellenden Bildes figuriert, aus dem ein spezifischer, individueller Diskurs hervorgeht ("le marxisme brechtien"). Mich interessiert hier besonders Barthes' Hinweis auf jene Leere und Lücke zwischen den Signifikanten, in die, sie entstellend, die Dialektik der (poetischen, politischen, kritischen) Diskurse eingeschrieben ist. Jedes figurative Sprechen entstellt in sich selbst die signifikativen Prozesse, die es sich zugleich immer schon einverleibt hat, wie die eingeklammerte, potenzierte Wiederholung ("et encore: répétitives") beweist, in der die Leere stillschweigend mitgesprochen wird. Es gibt keine Figuration, die nicht de-figuriert, die nicht (in) sich verstellend entstellt, was sie in sich zu bewahren und begraben sucht: die ver-nichtende Gewalt des Signifikationsmaterials und der von ihm eingeklammerten Leere, die bei Brechts "B.B." in der Gestalt des doppelten Punktes, bei Barthes in der des Doppelpunktes "artikuliert" wird.²

Gegenüber diesem Signifikantenmaterial verhärtet sich — gleichsam durch seine Einverleibung — das poetische Ich im armen B.B., während es, folgt man der Anweisung des Titels buchstäblich, doch aus ihm hervorzugehen scheint. Denn indem der Leser vom Titel des Gedichts auf den ersten Vers übergeht, vollzieht er nur den schon vom Gedicht buchstäblich inszenierten Übergang "Vom armen B.B." auf das "Ich" des ersten Verses. Er geht also auf jene Instanz über, die in der Lyrik ebenso wie in den "Diskursen der Wissenschaften vom Menschen" eine zentrale, weil diese Diskurse angeblich begründende und zentrierende Funktionen ausgeübt haben soll (Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, 422-442). Als poetisches bzw. lyrisches Ich hat es sich eine Substanzialität und Ursprünglichkeit (Sorg, 1-23) unterstellt, auf die Brecht im ersten Vers ebenso wiederholend anspielt, wie er sich im prosaischen Sprachgestus von ihr distanziert. Der erste Vers ist von einer frappanten Kargheit und alltäglichen Trivialität:

Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern.

Das seiner vermeintlichen Substanzialität entkleidete und entleerte Ich benennt seinen Ursprungsort ("...bin aus den schwarzen Wäldern.") und behauptet dennoch seine Subjektivität, nämlich die als Subjekt des Satzes, als grammatische Funktion. Die vom prosaischen Gestus bewirkte Verschiebung bzw. Brechung der Substanz in/durch die (grammatische) Funktion macht das Ich offen für Einverleibungen. Sie setzen das Verfahren Brechts jener eigentümlichen Gefährdung aus, denen alle kritischen Diskurse unterliegen: auf anderer Ebene drohen sie zum Opfer jener Logik zu werden, die der kritische Gestus gerade in der Wiederholung hat zerstören wollen. Dies, so lautet meine These, vollzieht sich am armen B.B. über die das gesamte Gedicht durchziehende Technik der Einverleibungen. Es ist, als verschlucke sich der Dichter noch an einer Tradition, von der er glaubte, sich, ihren Gestus wiederholend, kritisch absetzen zu können.

Indem es seinen vielfältigen Ursprung (die schwarzen Wälder) in der Prädikation des ersten Verses benennt, identifiziert sich das Ich mit ihm. Denn er besagt nicht nur, daß es seinen Ursprung außer sich hat, daß es also aus den Wäldern kommt, sondern daß es aus ihnen ist, sich aus ihnen zusammensetzt. Das poetische Ich schwankt hier ganz eigentümlich zwischen der Position des Satzsubjekts, als welches es sich seinen Ursprung bestimmende Funktionen anmaßt, und seiner eigenen Unbestimmtheit, die Effekt seiner Komposition aus dem Signifikantenmaterial der Sprache ist. Erst im Akt jeder Lektüre, im buchstäblich nachvollzogenen Übergang "vom armen B.B." zum "Ich" des ersten Verses, wird es als deren Resultat hervorgebracht.

Die Lektüre hat somit entscheidenden Anteil an der phantasmatischen Einverleibung des zunächst vollends bedeutungslosen Signifikantenmaterials, der Grapheme "B.B.", die sich erst den Interpreten von Brechts Gedicht als Signifikanten des Wortes "Baby" bzw. "bébé" entpuppt haben. Diese womöglich durch Barthes' Apostrophe ("Pauvre B.B.") vermittelte Über-setzung der Signifikanten ins Signifikat, vor der er gleichwohl gewarnt hat, markiert den Niederschlag des Signifikanten im Moment der Setzung von vermeintlich mit sich selbst identischen Figuren wie dem Pronomen "Ich." Dies ist freilich selbst ein Produkt des ersten Zeichens, des als Baby und bébé gedeuteten B.B. Das Ich also, das sich mit seinem Herkunftsor identifiziert und als Subjekt des Satzes setzt, ist Effekt einer Übersetzung des Signifikantenmaterials ins Signifikat, eines metaphorischen Vor- und Übergangs, mit dem es sich, selbst zur Metapher werdend, konzentrisch denkt.

Diesen Übergang des Signifikanten in die Figur, der sich am Anfang des armen B.B. poetisch ereignet, hat Lacan einst als den poetischen Ur-sprung des Sinnes aus dem Un-sinn bezeichnet:

Man sieht, die Metapher hat ihren Platz genau da, wo Sinn im Un-sinn entsteht, das heißt an jenem Übergang, der in umgekehrter Richtung genommen...jenem Wort Raum gibt, ...für das kein anderer als der Signifikant *esprit* [Witz] die Patenschaft übernimmt, woran sich begreifen läßt, daß der Mensch sogar noch seinem Schicksal Hohn spricht durch den Spott des Signifikanten. (Lacan, 192)

Bevor allerdings die umgekehrte Richtung eingeschlagen werden kann, widersetzt sich das Ich dieser Umkehr eben in dem Maße, wie es sich mit dem metaphorischen Prozeß gleichsetzt und zu seinem Träger figuriert. Es erfüllt damit weitgehend jene Abwehrfunktion, die sich in seinen infantilen Einverleibungsphantasmen ebenso bekundet wie in der aggressiv-unbekümmerten Haltung, die das narzißtische Ich im Verlauf der ersten sechs Strophen des Gedichts anderen gegenüber einnimmt.³ Solange es Identifikation durch Einverleibung und Abwehr des Einverleibten zugleich betreibt kann, wird das Ich seine Position eines gleichsam konzentrischen Exzentrikers behaupten können. Als "kaltes Ich" schwingt es sich zum Subjekt des poetischen Prozesses auf, wie die erste Strophe demonstriert:

Meine Mutter trug mich in die Städte hinein
Als ich in ihrem Leibe lag. Und die Kälte der Wälder
wird in mir bis zu meinem Absterben sein.

Vom einst von der Mutter(-sprache?) Getragenen und De-plazierten avanciert das Ich der ersten Strophe zu einer Metapher, zum Behälter dessen, woraus es besteht und woher es stammt. Das Gedicht führt die Geburt der Ich-Metapher einer bedeutenden Sprache aus dem bedeutungslosen Gestammel, den Alliterationen, des einer artikulierten Sprache noch nicht mächtigen *infans* B.B. (...B.B./Ich, Bertolt Brecht, bin aus den schwarzen Wäldern. Meine Mutter trug mich... Leibe lag; Bertolt; Städte, Kälte, Wälder; Bertolt, Absterben, Städte) vor und demonstriert, wie das Ich die Bewegung der Sprache vereinnahmt. Was das durch die Mutter(-sprache) aus den Wäldern (der Buchstaben?) in die Städte hineingetragene Ich zugleich in sich verschlingt und bewahrt, ist das Signifikantenmaterial, das "bis zu meinem Absterben" insistiert. Dabei wird das in die Städte transportierte Ich gewissermaßen selbst zur Mutter metaphorisiert —

zumindest geht es schwanger mit jener Kälte der Wälder/der Signifikanten, aus denen es zusammengesetzt ist. Es imaginiert sich als Mutter und B.B. zugleich. B.B.s Baby, die "Kälte der Wälder," diese Genitivmetapher, wird sich auflösen im Moment des Zerfalls der figurativen Sprache, die sich in der Ich-Metapher verdichtet. Es ist die poetische Totgeburt der Poesie. Bis dahin freilich ist das in seiner poetischen Konsistenz als Metapher dargestellte Ich stets bedroht. Salopp ließe sich vielleicht formulieren, daß das poetische Ich im armen B.B. ein "Gruftie avant la lettre" gewesen ist, in dem der Buchstabe so lange nicht zur Ruhe kommt, wie er diese Gruft als lebendiger Toter immer wieder von innen aufzubrechen droht.

Die durch die doppelte Einverleibung (des Ichs in den Städten; der Kälte der Wälder im Ich) erzeugte Differenz zwischen Innen und Außen bestimmt und gefährdet die Ich-Identität gleichermaßen. Wie das Ich in den Städten, so sind die Signifikanten und die Figuren im Ich aufgehoben. Das Gedicht konstituiert diesen Ort des Ichs, seine "Heimat," als Verschlungen- und Verschlagensein, wobei die Städte mit einem Attribut versehen werden, die sie heimlich in einen virilen Bereich rücken.⁴ So lesen wir:

In der Asphaltstadt bin ich daheim. (Vers 2,1)

Am Ende des Gedichts hebt das Ich erneut seine plurale Ver-ortung hervor:

Ich, Bertolt Brecht, in die Asphaltstädte verschlagen (Vers 9,3)

Erinnert sei daran, daß das Ich von der Mutter in diese Asphaltstädte hineingetragen worden ist, und zwar noch vor seiner Geburt. Was kann dies heißen? In seinem Rückgriff auf den Kommentar Benjamins zum armen B.B. hat Lehmann darauf hingewiesen, daß die polysemantisch aufgeladene Kältemetapher den "logische(n) Gegensatz von Innen und Außen [...] unterwandert," so daß "nicht mehr sicher ist, wo Ich, Wälder, Mutterleib, Kälte anzusiedeln sind." (Lehmann, "Das Subjekt der *Haupostille*," 26). Während für Lehmann Polysemie zum Instrument der poetischen Zersetzung von Sprache und Ich-Identität wird, scheint mir Brechts Text zunächst darauf zu verweisen, daß die Technik der Inkorporation dem seinerseits inkorporierten bzw. verschlagenen Ich dazu dient, eine wie auch immer zerbrechliche Identität zunächst einmal herzustellen und zu behaupten. Bevor sie ihn unterwandert, dient die Metaphorik der Inkorporation dazu, Gegensätze durch die Setzungen des Ichs hindurch erst zu konstituieren, weshalb das Ich zugleich als Beispiel und Effekt dieser Metaphorik begriffen werden kann. Wenn

Benjamin schreibt: "In den Wäldern ist es kalt, kälter kann es in den Städten nicht sein. Dem Dichter ist schon im Mutterschoße so kalt gewesen wie in den Asphaltstädten, in denen er leben sollte," dann widersetzt er sich nicht nur falscher Sentimentalität und regressivem Bewußtsein, sondern Kälte wird ihm zum Attribut all jener Orte, an, in und zwischen denen das Ich sich bewegt (Benjamin, "Kommentare," 77). Die Kältemetapher, die sich übrigens in der Urfassung des Gedichts noch nicht findet, übt insofern konstitutive Funktionen aus,⁵ als sie das Gleiten des Ichs entlang ihrer Schiene ebensowohl ermöglicht, wie sie die Vorstellung einer Mutter-Kind-Symbiose zerstört.⁶ Um dies nachzuvollziehen, bedarf es eines Rückgriffs auf psychoanalytische Strukturmodelle zur Beschreibung des Status dessen, was Freud "Urszene" genannt hat.

Bei Brecht ist nicht etwa die Mutter-Kind-Symbiose ursprünglich, sondern die über die Kälte am Ursprung vermittelte muttersprachliche Transposition des Ichs in die Asphaltstadt hinein. Die Übertragungsfunktion, die die Mutter bereits leistete, als das Ich noch in ihrem Leibe lag, wird auf die Kälte selbst übertragen, die sich, wie Benjamin schreibt, schon im Mutterschoß befindet. Die Kälte, die sich das Ich einverleibt, verknüpft in dem Maße die Orte, an denen das Ich sich jeweils befindet, wie sie eine ursprüngliche Bindung des Ichs an einen bestimmten Ort unterbindet. So ermöglicht sie die Bewegung des Ichs zwischen verschiedenen Instanzen. Die Ich-Konstitution des *infans* (B.B., *bébé*) vollzieht sich innerhalb der triadischen Struktur dessen, was Freud "primären Narzißmus" genannt hat (Freud, "Zur Einführung des primären Narzißmus," 41ff). Diesen Strukturbegriff Freuds aufgreifend, hat Julia Kristeva ein prä-ödipales Modell der Ich-Formation entwickelt, die sich als Identifikation des *infans* noch vor jeglicher Objekt-Besetzung innerhalb spekulativer, gleichwohl immer schon triadischer Mutter-Kind-Beziehungen vollzieht. Kristeva verlegt die Identifikation des Kindes mit dem Ich-Ideal, "dem Vater der persönlichen Vorzeit,"⁷ direkt in die Mutter-Kind-Relation hinein. Ihr zufolge impliziert diese primäre Identifikation mit dem Ich-Ideal jene Leere ("ce vide constitutif du psyche humain"), also auch jenen Bruch innerhalb des Zeichens "B.B." auf den schon Roland Barthes ("de ce vide va surgir le marxisme brechtien") hingewiesen hatte.⁸ Psychoanalytische und linguistische Einsichten verschränkend, zeigt Kristeva, daß die erste Identifikation des Individuums mit dem imaginären Vater den Bruch bzw. die Leere innerhalb des sprachlichen Zeichens gleichzeitig institutionalisiert, verstellt und bewahrt. Während so die Identifikation mit dem Ich-Ideal den Bruch zwischen Signifikant und Signifikat ins (sprachliche) Zeichen allererst einführt und seine Struktur konstituiert, geht ihr als Möglichkeitsbedingung jene Über-

tragung, jener Akt der Figuration voraus, die Kristeva als "l'abjet" bezeichnet hat.

In Brechts B.B. kommt dies in der von der Mutter bewirkten, auf die Kälte übertragenen Übertragung des Ichs aus den Wäldern in die Asphaltstädte zum Ausdruck. Das heißt, daß die prä-ödipale Identifikation mit der Vater-Instanz als Modus der Ich-Konstitution ein Effekt der vom Kind hergestellten Ausrichtung des mütterlichen Begehrens ist — und dies auf der Ebene seiner phantasmatischen Deutung durch das *infans* B.B. schon vor seiner Geburt. Gerichtet wird das Begehr auf jene Instanz, mit der das Ich sich identifiziert: auf den Phallus, der in die Asphaltstädte, in die das Ich durch seine Mutter immer schon getragen wurde, eingeschrieben ist, gleichsam in stiller Einfalt und edler Größe.⁹ Buchstäblich — als der in die Asphaltstadt verschlagene Phallus — und figurativ — hingewiesen sei auf die fremdsprachliche Metapher "Manhattan" — in jedem Falle aber in stiller Verschlagenheit, richtet das Ich seine dichterische Einbildungskraft nach dem Phallus aus. Ja, es ließe sich sogar sagen, daß sie sie an seiner heimlichen Einbildung in den metaphorischen Prozeß bewährt.

Wenn dieser vom Gedicht selbst nahegelegte Exkurs in psychoanalytisch extrapolierte Urszenen, in denen es um die Geburt des Ichs und um die Geburt einer signifikativen Sprache geht, etwas zu Tage gefördert hat, dann ist es die Einsicht, daß die Kälte jene Figur der Figuration darstellt, die dem sprechenden Ich seine Identifikation mit dem Phallus ermöglicht. Deshalb kann es heißen: "In der Asphaltstadt bin ich daheim." Und deshalb auch versteift sich das Ich gegenüber der Kälte durch deren Einverleibung. Mimesis an dem Toten und Erstarren praktizierend (vgl. die Verse 1,3-4 und 3,1-2), hat es die Tendenz, sich in der Identifikation mit dem Phallus dessen Potenz selbst anzumaßen. Bis zur sechsten Strophe hält das Ich an dieser Haltung fest. Die einzelnen Strophen beschreiben sie als Akte der poetischen Artikulation und Setzung, die die zentrale Position des Ichs nirgends in Frage stellen (Vgl. die Strophen 3-5: ich bin; ich sage, dreimal; ich setze, zweimal; ich versammle um mich; ich frage nicht).

In diesen Strophen präsentiert sich das Ich, das zuvor noch mit jedem Sterbesakrament versehen worden war, in einer durch nichts zu erschütternden, souveränen und provozierenden Haltung der Sorglosigkeit, Geringschätzung und Nachlässigkeit gegenüber denen, mit denen es sich vergleicht (den Leuten), die es sich gegenübergesetzt (die Frauen) und die es um sich versammelt (die Männer). Die inkorporierte Kälte und die zu geistigen und buchstäblichen Nahrungsmitteln desakralisierten Sterbesakramente (Vers 2,3: Zeitungen, Tabak, Branntwein), mit denen das Ich versehen ist, scheinen

ihm allererst jene Stabilität zu verschaffen, über die es sich von anderen, mitten unter ihnen sich befindend, distanziert. Erneut bestätigt sich dabei das Verfahren des Ichs als das einer Einverleibung ihm von außen zukommender Symbole und Zeichen, mit denen es "von allem Anfang" an "versehen" ist. Dabei entkleidet es das Partizip "versehen" seiner ihm im sakralen Diskurs zukommenden figurativen Bedeutung und akzentuiert einen Bezug zum Profanen, wie er etwa in der Redewendung "jemanden mit einer Wegzehrung versehen" zum Ausdruck kommt. Diese phallische Technik der Einverleibung de-metaphorisierte Metaphorik artikuliert ihre dialektische Verschlagenheit in der zynischen Haltung des Ichs gegenüber dem weiblichen Geschlecht, insbesondere wenn es dies mit der Aussage

In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen.

zu verschaukeln sucht. Die Aussage ist freilich von ganz widersprüchlicher Bedeutung. Auf sich selbst bezogen wird sie sinnlos in dem Moment, wo man ihren Sinn ernst nimmt. Denn wenn es stimmt, daß sich die Frauen auf die Aussagen des armen B.B. nicht verlassen können, dann muß dies auf diese Aussage selbst zutreffen können. Wie verlässlich aber ist eine Aussage, mit der der Sprecher die Unzuverlässigkeit aller seiner Aussagen artikuliert, zumal er mit ihr seine eigene Identität zugleich behauptet und in Frage stellt? Es ist nämlich keineswegs eindeutig, auf wen der Satz überhaupt bezogen werden soll, der den Frauen gegenüber auf der Reproduzierbarkeit des Ichs besteht. "In mir habt ihr einen,..." impliziert die Möglichkeit, daß "ich" gar nicht derjenige bin, auf den ihr nicht bauen könnt, weil "ich" nicht mit dem "einen" identisch sein muß, der in mir ist oder besser: den ihr in mir habt. Was sich auf den ersten Blick wie eine Setzung absoluter Selbstidentität liest ("in mir habt ihr einen" als "ich bin der"), gerät in dem Maße ins Schaukeln, wie die Setzung der Identität von "ich" und "einen" (das immer auch ein anderer sein kann) gar nicht in die Verfügungsgewalt des Ichs gestellt ist. Seine Identität, Souveränität und poetische Potenz hängt vielmehr davon ab, ob Frauen sich von seiner Schaukelstuhldialektik beeindrucken lassen oder nicht. Demnach hinge die Identität des Ichs am seidenen Faden seiner Konstitution durch die Lektüre von Frauen? Bedarf es deswegen seiner größeren Distanz ihnen gegenüber, weil von ihnen ausgehend seine Identifikation mit dem Phallus und die Anmaßung phallischer "Kom-potenz" immer latent bedroht ist?

Diese Fragen drängen sich auf im Lichte der von Kristeva beschriebenen Funktion des "l'abjet d'amour," zumal das Ich damit

beginnt, sich in einem Kreis von Männern zu zentrieren, in dem es sich sichtlich wohler fühlt als gegenüber Frauen. Während diese vom Ich in seine *leeren Schaukelstühle* gesetzt — werden sie damit nicht zu Besetzern der Leere, „de ce vide constitutif“? — und auf Distanz gehalten werden, begegnet es in den Männern jenem Kollektiv phallischer Konstrukteure, das glaubte, in seinen Konstruktionen seine Schöpfungskraft bespiegeln zu können. Allein, dieses männliche „wir“ wird als zu leicht befunden, und seine Konstruktionen sind so hinfällig wie „wir“ nur vorläufig sind (Vers 7,1-2: „Wir sind gesessen, ein leichtes Geschlechte / In Häusern, die für unzerstörbare galten“):

Von den Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!
Fröhlich macht das Haus den Esser: er leert es.
Wir wissen, daß wir Vorläufige sind
Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.

Wind und Esser, die Benjamin in seinem Kommentar als Allegorien des Dichters liest („Kommentare,“ 78), scheinen mir nicht ins Repertoire der männlichen Konstrukteure, des wir und des leichten Geschlechtes, zu gehören, denn weder zählen sie zu den Vorläufigen (der unsichtbare Wind ist ja das, was bleibt!), noch zielen sie auf phallische Kreativität. Deren Produkte legen sie entweder flach oder höhlen sie aus und exponieren damit jene (innere) Leere und Substanzlosigkeit, die sich das phallische Ich durch seine Konstruktionen und Abgrenzungen hindurch verstellte. Wind und Esser sind dagegen diejenigen, die gleichsam die Phallen des armen B.B. fällen, und ihm so über die Leere seiner poetischen Konstruktionen eine entleerte Welt vor Augen führen.

Markiert die Figur des Essers die dichterische Entleerung der Innenwelt und die Zerstörung der phallischen Konstrukte durch deren Aushöhlung von innen heraus, so verdankt sich die mephistophelische Freude des Dichters — „denn alles was entsteht, ist wert, daß es zugrunde geht“ (Goethe, Vers 1339f.) — Benjamin zufolge der *Betrachtung* der Welt unter dem Gesichtspunkt ihrer „Zerstörungswürdigkeit“: „Diese ist das Band, das alles Bestehende einträchtig zusammenhält. Der Anblick dieser Harmonie macht den Dichter so fröhlich. Er ist der Esser mit den eisernen Kinnbacken, der das Haus der Welt leer macht“ (Benjamin, „Kommentare,“ 78). Leert der Dichter „das Haus der Welt,“ um es in sich aufzuheben, so wie etwa der Wind die Spuren der Städte in sich aufbewahrt? Diese Frage stellt sich, denn für Benjamin wird der Wind zur Wohnstätte der zerstörten Häuser: „Die Städte mit ihrem Asphalt,

ihren Straßenzeilen und vielen Fenstern, werden, nachdem sie zerstört und zerfallen sind, im Winde wohnen.“ Bedeutet dies, daß auch diese Wohnstätte des Windes — Behälter der gefallenen Phallen — noch eigens vom Esser geleert werden wird? Wird der als Esser figurierte Dichter zu einem Ort, in dem er seine von ihm selbst zerstörten und errichteten Konstruktionen aufbewahrt? Oder assimiliert er sich dem Prozeß der De-konstruktionen durch deren Einverleibung? In welchem Verhältnis steht die als Einverleibung imaginierte Entleerung der Welt zu den Dekonstruktionen des poetischen Prozesses?

Die Beantwortung dieser Fragen mag im Rückgriff auf die sechste Strophe vom armen B.B. gelingen, die dem Phantasma der narzißtischen Selbstkonstitution des Ichs durch einen Akt der Identifikation und Verinnerlichung des phallischen Ich-Ideals eine Grenze setzt, die ihm gleichwohl immer schon innewohnt. In einer vulgären Sprache, die an provozierender Radikalität nichts zu wünschen übrig läßt, melden sich nach durchzechter Nacht und vor dem Tagtraum jene schwarzen Wälder erneut zu Wort, die das Ich fortan nicht mehr zur Ruhe kommen lassen:

Gegen Morgen in der grauen Frühe pissen die Tannen
Und ihr Ungeziefer, die Vögel, fängt an zu schrein.

Die Strophe markiert nicht so sehr einen Übergang¹⁰ als vielmehr eine Zäsur und Peripetie, die in der Wiederkehr des in der phallischen Identifikation verstummten und verinnerlichten Signifikantenmaterials darauf hinweist, daß schon die erste Identifikation mit dem Phallus als Signifikanten des Signifikationsprozesses untrennbar mit dem noch nicht signifizierenden Material der Sprache verbunden war und bleibt. Was sich so — den Schlaf des Ichs beunruhigend — des-artikulierend bekundet, ist das, was es als Konstitutionsbedingung seiner selbst hat ausschließen und verwerfen müssen, sei es in sich (die Kälte) oder aus sich selbst (wie im Falle des leeren Glases und des weggeschmissenen Tabakstummels). Kristeva hat darauf hingewiesen, daß “l’abjet d’amour” kein einmaliger Begründungsakt von Subjektivität ist, sondern eine immer wiederkehrende Demarkation jenes aller Identifikation (von Subjekt, Objekt und Zeichen) vorgängigen Anderen darstellt, der mich vor meiner Ankunft immer schon besitzt, und der mir als phobisches Objekt, als nicht mehr introjizierbarer Ab-fall gerade wegen seiner Verwerfung, immer wieder begegne, sobald die Abwehrmechanismen des Ichs gelockert seien.¹¹

Gelockert scheint auch der Widerstand des tagträumenden Ichs, nachdem das Verfahren der Introjektion es zweifach, von außen

und von innen, vor das Grenzphänomen des "l'abjet" gestoßen hat. Dabei fällt auf, daß dieses Phänomen in der Sprache des Phallus selbst diesen in seiner zentralen Funktion und Position erschüttert. Das vulgäre Pissen der Tannen stellt die phantasmatische Identifikation des aus den schwarzen Wäldern zusammengesetzten Ichs in Frage. Als körperlicher Ausscheidungsvorgang widersetzt sich das Pissen der Tannen der phallischen Verkörperung des Signifikationsprozesses ebenso wie der Tabakstummel von Vers 6,4 den Phallus gleichsam auf seiner Schwundstufe darstellt. Auf ihr wird er vom Ich verworfen (weggeschmissen). Die phallische Produktion des Ichs ist gar nicht denkbar ohne die Produktion jenes Ab-falls (Urin, Geschrei, Leere und Stummel), der permanent aus dem Signifikationsprozeß ausgeschlossen werden muß — sei es durch Inkorporation oder Verwerfung. Gerade in seiner Funktion als Signifikant ist der Phallus immer auch sein eigener Ab-fall, seine eigene, kondensierte De-figuration.¹²

Im Tabakstummel, einem Kompositum, das im Vergleich zur Urfassung des Gedichts die Stelle der dort erwähnten phallischen "Zigarette" einnimmt,¹³ verstummt buchstäblich die bislang vom kalten Ich praktizierte poetische Technik seiner narzißtischen Setzungen in der Einverleibung des stummen Signifikantenmaterials. Was im profanen Verschlingen heiliger Zeichen (der Sterbesakramente) und der Beredsamkeit des Ichs verstummte, kommt nun in kryptischer Artikulation zur Sprache: das von ihr verstellte Schweigen, jene (Toten)Stille, die auch kein Geschrei poetischer Vögel mehr übertönt.¹⁴ Beunruhigt darf der Schlaf des Ichs genannt werden, weil dessen kalte Technik der Instrumentalisierung des Todes durch Figuration und Mimesis (in der Vereinnahmung der Kälte und der Sterbesakramente) daran zerschellt, daß es sich bei ihr um eine Entstellung des Todes und des Signifikantenmaterials gehandelt hat. Wenn Helmut Lethen, der sich auf die Kältemetapher ausführlich eingelassen hat, mit seiner Vermutung richtig liegt, daß der "Kälte-Grundsatz" des modernen Subjekts auf Hegels spekulative Begründung des Geistes im *Angesicht* des Todes zurückgeht, und wenn die spekulative Dialektik der Bedeutungs- und Subjektkonstitution vom armen B.B. ihren Ausdruck im Sterben finden soll,¹⁵ so macht sich im Gedicht doch in der Gestalt des wiederkehrenden und nicht ganz verstummenden Ab-falls ein Widerstand des sprachlichen Materials gegen seine restlose Vernichtung im Ich geltend. Es gehört zum *esprit* Brechts, daß er jene "Patenschaft übernimmt," von der Lacan sich den metaphorischen Übergang "in umgekehrter Richtung" versprach. Er vollzieht sich im prä-signifikativen Bereich des am Eigennamen des Dichters inszenierten Sprachspiels.

Das Klangspiel der Alliterationen, die anagrammatische Zerstreuung und Versprengung der Signifikanten des Eigennamens "Bertolt Brecht" artikuliert sich nicht nur in der verschlungenen Sterbemetaphorik des Ichs, sondern vor allem auch in dem gewiß kommenden Erdbeben der neunten und letzten Strophe des Gedichts.¹⁶ Von ihm heißt es, daß es "nichts Nennenswertes" (Vers 8,4) sei, also wohl etwas, das sich in einer Sprache der Bedeutsamkeit nicht eigens benennen läßt und eben deshalb aus ihrer Perspektive, die die des Vorläufigen ist, nicht nennenswert erscheint. Das Erdbeben gehört einer Sprache des gewiß eintretenden Zufalls an, die den Ereignischarakter der Sprache gegenüber ihrer semantischen Funktion hervorhebt.¹⁷ Er ist es, in dem die Initialen des Eigennamens, die Signifikanten B.B. (bébé), wiederkehren und das kalte Ich in seiner souveränen Haltung ihm gegenüber eher gefährdet als bestätigt. Es scheint, als könne es der buchstäblich sich ereignenden Katastrophe seiner selbst, dem anasemischen und anagrammatischen Ansturm der auf es einstürzenden Signifikanten nicht ohne Halt widerstehen:

Bei den Erdbeben, die kommen werden, werde ich hoffentlich
Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit
Ich, Bertolt Brecht, in die Asphaltstädte verschlagen
Aus den schwarzen Wäldern in meiner Mutter in früher Zeit

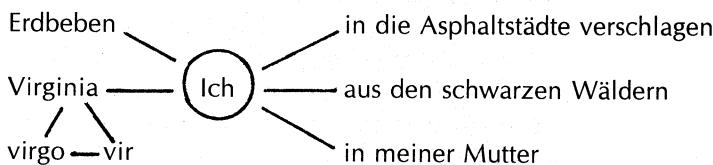
Die ersten zwei Zeilen dieser neunten Strophe, um welche die Urfassung des Gedichts erweitert und verändert worden ist (die beiden Schlußverse, in denen es gleichsam an seinen Anfang zurückkehrt, blieben dagegen unverändert erhalten), versammeln noch einmal in extremer Verdichtung in sich die gesamte Signifikationsproblematik, der Brecht sich als künftiger Dichter gegenüber sieht. Oder besser: sie ist die Darstellung einer Konstellation, in die das poetische Ich ebenso hineingestellt ist wie es mit seinen zukünftigen Gedichten aus ihr hervorgehen wird. Gerade im Vergleich mit der Urfassung

Trinke ich oder nicht: Wenn ich die schwarzen Wälder sehe
Bin ich ein guter Mann in meiner Haut, gefeit.
Ich, Bertolt Brecht,....

fällt auf, daß Brecht in der Überarbeitung des Textes eine Seismographie¹⁸ der lyrischen Subjektivität entwirft, die zudem ihre Geburt in eine Urszene einrückt.

Die poetische Einbildungskraft behauptet sich nun nicht mehr in einer Anschauung der schwarzen Wälder, in der das Ich sich als "guter Mann" gefeit fühlt vor den Gefährdungen seiner Selbst-

ursprünglichkeit.¹⁹ Sie vollzieht sich vielmehr als die buchstäbliche Einbildung des Signifikanten in die Figuration des poetischen Prozesses und als die Einbildung des Subjekts in die Sprache. Die Urszene besteht aus "Erdbeben," "Virginia" und "Ich" einerseits, den "Asphaltstädten," den "schwarzen Wäldern" und "meiner Mutter" andererseits. Temporal entspricht diesen Konfigurationen ihre Verschiebung in eine noch kommende und eine frühere Zeit, also in Zukunft und Vergangenheit. Das Ich, das sich, wenn auch nicht aus Selbstlosigkeit, plötzlich um etwas anderes als sich selbst sorgt, bildet die Gelenkstelle zwischen den Konstellationen, in die es gehört. Schematisch ließe sich die Strophe so darstellen:



In der rechten Konstellation, die eine Permutation der Topologie des lyrischen Ichs aus der Anfangstrophe des Gedichts beschreibt, wobei der Ausfall der ersten Person Singular Präsenz des Verbums "sein" besonders hervorsticht, begegnet das nunmehr seiner Bestimmungsfunktion beraubte Ich in Form einer Apposition zu jenem Ich, das mit "Virginia" den kommenden Erdbeben standzuhalten sucht. In ihm bekundet sich aber nicht mehr wie noch bei Kant eine übersinnliche Idee, sondern schlicht und einfach der eruptive Einbruch Brechts in die bürgerliche Tradition der Lyrik und ihr lyrisches Ich (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 187). In Verkehrung der Kantischen Analytik des Erhabenen, das im ästhetischen Urteil den Triumph der Vernunftidee über die Sinnlichkeit feiert, welcher durch einen quasi-masochistischen Selbstbezug der Einbildungskraft zustande kommt,²⁰ akzentuiert Brecht spielerisch gerade jenen "Spott des Signifikanten," der darin besteht, daß sich in ihm, wie Brecht später einmal über die *Hauspostille* schreiben wird, "das Erhabene im Staub (wälzt)."²¹

Wer nicht metaphorisch Sinn aus Un-sinn hervorbringen will, der begrüßt die "Sinnlosigkeit als Befreierin" und entdeckt im spielerischen Umgang mit den Signifikanten ein neues Moment der Sinnlichkeit. Dieses Spiel ist das Charakteristikum einer Einbildungskraft, die nicht mehr länger einer religiösen oder philosophischen Vernunft unterworfen scheint, ohne sich jedoch vollends von jeglicher Unterwerfung und Gewalt befreien zu können.

Gewalt bekundet eben jene poetische Einbildungskraft, die ganz im Dienste des Dichters Brecht gestellt wird, in der Einschreibung

des virilen, kollektiven "vir" in den weiblichen Eigennamen "Virginia," der sich als produktives Kryptonym der Brechtschen Lyrikproduktion herausstellt.²² Sofern aus der in "Virginia" verdichteten poetischen Technik neue Gedichte hervorgehen und den Ruhm — pace Roland Barthes — des Dichters Brecht verbreiten werden, bekundet sich gerade in jenem Moment, wo es den Anschein haben konnte, als seien die zuvor verworfenen Frauen nun endlich am Produktionsprozeß beteiligt, deren völlige Vereinnahmung. Im Kryptonym Virginia werden die körperlichen Einverleibungstechniken des Ichs, das sich an den Sterbesakramenten verschluckte, nun auf figurativer Ebene wiederholt, und zwar so, daß die buchstäbliche Einschreibung des Signifikanten in den Eigennamen "Virginia" diesen in dem Maße de-figuriert, wie sie sich selbst als Resultat einer buchstäblich verstandenen Metaphorisierung zu erkennen gibt. So verheimlicht und vergräbt der jungfräuliche Name "Virginia" (aus dem Brecht gleichsam in *imitatio Christi* hervorgeht) den Phallus in sich auf doppelte Weise: einmal in der Gestalt der ins lateinische "vir" übersetzten Gentlemen (Vers 5, 2) und des gleichlautenden kollektiven "wir," dem das Ich sich angeschlossen hatte; zum anderen in der heimlichen Wiederkehr des Tabakstumms, der nun über den Namen "Virginia" vom ab-fälligen, verworfenen Rest in den Phallus einer die Produktion nicht mehr abreißen lassenden Zigarette transformiert worden ist.

"Virginia," mit der das poetische Ich — genüßlich an ihr saugend — die kommenden Erdbeben erwartet, markiert zudem die Kopulation von Metonymie (Zigarette) und Metapher (heimliche Produktionsstätte des Ichs und seiner Einbildung), von Ab-fall und Phallus, von Weiblichem und Männlichem, Sakralem (Jungfräulichkeit) und Profanem (der einfache, englische Vorname einer Frau). Der Name ist der Schauplatz einer vom Signifikanten kryptisch durchdrungenen Figuration, ein heimlicher Ort, von dem aus den Signifikanten allererst ein figuratives Potential zuwächst. Und in der Einschreibung der phallischen Signifikanten de-floriert sich das im Mund, dem Sprachorgan schlechthin, lokalisierte Kryptonym gleichsam auto-erotisch. Aus seiner inneren Disjunktion, die die der jungfräulichen Mutter-Sprache ist, kündigt der arme B.B. nachträglich alle jene Erdbeben an, die sich bereits in der *Hauspostille* versammelt finden.

Walter Benjamin hat in seinem kryptischen Kommentar zu dieser neunten Strophe bemerkt, daß mit ihr das Gedicht vom armen B.B. "den Anschluß an die Jetztzeit verpaßt haben" dürfte, und daß der Dichter spreche, "als sei er schon im Mutterschoße ausgesetzt gewesen" ("Kommentare," 79). Wer den bedeutsamen Stellenwert der Jetztzeit im Denken Benjamins ermißt — sie be-

zeichnet bei ihm stets das mit dem Erwachen aus dem Traumschlaf identische "Jetzt der Erkennbarkeit" (*Das Passagen-Werk*, I: 578ff.) — dem wird seine subtile Kritik an der Verfahrensweise des armen B.B. nicht entgehen können. Sie richtet sich vor allem auf den Mangel an Widerstand, den der arme B.B. gegenüber dem Leser vermissen lasse. Der Dichter, der sich mit dem metaphorischen Prozeß vollends identifiziert, vermag dessen dialektischen Verlauf nicht mehr zu unterbrechen bzw. "still-zu-stellen," wie Benjamin sagen würde. Auf diese Stillstellung kommt es ihm an. Sie ist womöglich in der verschwiegenen Artikulation des Stummen und Verworfenen im Kryptonym "Virginia" zu suchen, mit dem der Dichter anders hätte sich auseinandersetzen können als in der Form eines imaginierten *Apriori* seiner Aussetzung aus dem Mutterschoß. So wäre es vielleicht zu jenem Fall des phallischen Ich gekommen, den Benjamin als Voraussetzung für den Anschluß an die revolutionäre, klassenkämpferische Jetztzeit betrachtete. Er gelingt nur dem, "der den Anfang damit gemacht hat, sich selbst fallen zu lassen," um damit dem poetischen Prozeß einen Raum zu eröffnen, den das Ich sich nicht aneignen, den es nicht benennen und mit dem es sich auch nicht, sich selbst auflösend, identifizieren kann. Ihm bleibt, wie Benjamin in seinem Brecht-Kommentar anhand der Exegese des *Lesebuchs für Städtebewohner* ausführt, einzig der Weg von der Krypto- in die Anonymität.²³ Denn angesichts der kommenden Zukunft — der Erdbeben, die kommen werden — findet der Dichter keine Gründe mehr für die antizipierte, gleichwohl postume Krypto-erinnerung seines Namens, wie es das Gedicht "Einst dachte ich: in fernen Zeiten" aus den dreißiger Jahren akzentuiert:

Aber heute
Bin ich einverstanden, daß er vergessen wird.
Warum
Soll man nach dem Bäcker fragen, wenn genügend Brot da ist?
Warum
Soll der Schnee gerühmt werden, der geschmolzen ist
Wenn neue Schneefälle bevorstehen?
Warum
Soll es eine Vergangenheit geben, wenn es eine
Zukunft gibt?

Warum
Soll mein Name genannt werden?

(GBA 14: 321)

Vielleicht nur deshalb, weil er an die stets ausstehende Zukunft noch bevorstehender Schneefälle erinnert? Und diese Fälle von immer wieder geschmolzenem Schnee und den in der Schneeschmelze ver-wischten Spuren — sind sie nicht poetisches Signum einer Verschiebung der Kältemetaphorik, in die der arme B.B. unter Verzicht auf seine phallische, eruptive Wiederkehr — fällt? Unlesbarkeit der ver-wischten Spur — ein Phall der Lektüre...

ANMERKUNGEN

¹ Siehe Derrida, *Die Schrift und die Differenz*: "Im Augenblick, wo ein Zeichen entsteht, beginnt es damit, sich zu wiederholen. Sonst wäre es kein Zeichen, es wäre nicht was es ist, d.h. dieser Mangel an Selbstidentität, der regelmäßig auf dasselbe verweist. Das heißt, auf ein anderes Zeichen, das seinerseits aus der Aufteilung geboren wird. Dadurch daß sich das Graphem in dieser Weise wiederholt, hat es keinen natürlichen Ort oder Zentrum" (446).

² Zu diesem Prozess der Dis-figuration, wie sie gerade in autobiographischen Texten zum Zuge kommt, vgl. Paul de Man.

³ Zu dieser gleichwohl unvermeidlichen Attitüde des Ichs bemerkt Lacan: "Denn dieses *Ich*, das man zunächst unterscheidet auf Grund der imaginären Trägheiten, die es konzentriert den Mitteilungen des Unbewußten entgegenstellt, ist nur dadurch wirksam, daß es jene Verschiebung, die das Subjekt ist, mit einem Widerstand zudeckt, der dem Diskurs als solchem wesentlich ist" (206).

⁴ Eine heimliche Verschiebung ins Virile insofern, als diese Verschiebung einzig von der buchstäblichen Isomorphie zwischen Asphalt (das sich von griechisch *asphaltos* herleitet) und Phallus (griechisch *phallos*) getragen wird.

⁵ Darauf insistiert Lehmann, "Das Subjekt der *Hauspostille*," 29.

⁶ Zu dieser destruktiven, auf das Phantasma der Symbiose bezogenen Funktion der Kältemetapher, vgl. Helmut Lethen, "Kältemaschinen der Intelligenz," 128.

⁷ Vgl. dazu Freud, "Das Ich und das Es": "...die Wirkungen der ersten, im frühesten Alter [erinnert sei an die temporale Bestimmung im armen B.B. "in früher Zeit," V.K.] erfolgten Identifizierungen werden allgemeine, nachhaltige sein. Dies führt uns zur Entstehung des Ichideals zurück, denn hinter ihm verbirgt sich die erste und bedeutsamste Identifizierung des Individuums, die mit dem Vater der persönlichen Vorzeit" (298f.).

⁸ Kristeva, *L'Abjet d'amour*: "Je voudrais insister à mon tour sur ce vide constitutif du psychisme humain, logiquement et chronologiquement antérieur à toute autre formation" (19).

⁹ Dabei versteht sich, daß der Phallus seine Bedeutung als Signifikant der Signifikation erhält. Vgl. dazu Weber: "Einerseits ist das entscheidende Moment der subjektiven Entwicklung, ist der Phallus zugleich *strukturell* das erste, als Bedingung der Artikulation, des Symbolischen, das das Kind von Anfang an prägt: zunächst als phallisches Objekt des mütterlichen Begehrrens, markiert durch die Kastration, bevor es auf die Welt kommt" (121). Von Lacan, mit dem Weber sich hier auseinandersetzt, wäre Kristeva noch eigens abzusetzen. Mich interessiert hier lediglich die bedeutungskonstitutive und strukturelle Funktion, die der Phallus bei beiden und bei Brecht hat.

¹⁰ Diese Auffassung vertritt Lehmann, "Das Subjekt der *Hauspostille*," 31.

¹¹ Siehe Kristeva, *Powers of Horror*: "Abjection...is a precondition of narcissism. It is coexistent with it and causes it to be permanently brittle. The more or less beautiful image in which I behold or recognize myself rests upon an abjection that sunders it as soon as repression, the constant watchman, is relaxed" (13).

¹² Weber hebt hervor, daß der Zwang zur Materialisierung dazu führe, daß der Phallus "nie rein, nie mit sich selbst identisch sein kann, sondern immer...leicht entstellt sein muß" (123f.).

¹³ Vgl. die fünfte Strophe der sogenannten "Urfassung" des Gedichts "Vom armen B.B." (GBA 13: 242), die so lautet:

Gegen Morgen in der grauen Frühe pissen die Tannen
Und ihr Ungeziefer fängt an zu schrein.
Um diese Stunde trink ich den Branntwein aus und schmeiße
Die Zigarette weg und schlaffe beunruhigt ein.

¹⁴ Die Vögel, die als Apposition des Ungeziefers, das sie verzehren, in der zweiten Fassung auftauchen, unterstreichen jene De-metaphorisierung des poetischen Diskurses, den die im Walde schweigenden Vöglein bei Goethe einleiten (siehe "Wanderers Nachtlied"), und der dann später bei Nietzsche auf die schrillen Töne der in die Stadt vor dem Einbruch der Kälte fliehenden, schwirrenden Krähen trifft (siehe "Heimat"). Zum Bezug der Figuration poetischen Sprechens in der Vogelmetapher bei Goethe und Brecht vgl. die schöne Studie von Lehmann und Schnarr.

¹⁵ Vgl. Lethen, "Kältemaschinen der Intelligenz," 136; und Lehmann, "Das Subjekt der *Hauspostille*": "Das Subjekt erscheint bei Brecht als Sterben" (37). Diese phänomenologische Deutung des Todes leitet sich von Hegels dialektischem Kurzschluß her, der das Subjekt kurzerhand mit dem Signifi-

kationsprozeß identifiziert.

¹⁶ Seiner Deutung treu bleibend, versteht Lehmann ("Das Subjekt der *Hauspostille*") dieses "Er(d)-bébé-n" als selbstreflexive Figuration des Subjekts: "Es findet sich im Prozeß der Dekomposition lustvoll wieder" (35). Voraussetzung solchen Gewinns im Verlust aber ist die Phänomenalisierung und Semantisierung des Sprachmaterials selbst, eine Voraussetzung, die zumindest mit der Intention von Lehmanns Lektüre schwer zu vereinbaren ist.

¹⁷ Vgl. dazu die an Kleist gewonnenen und auf ihn bezogenen Einsichten von Hamacher.

¹⁸ Ich greife damit folgenden Gedanken von Roland Barthes auf: "Donc, mieux qu'une sémiologie, ce qu'il faudrait retenir de Brecht, c'est une sismologie" (245).

¹⁹ Die vorletzte Strophe der "Urfassung" (GBA 13: 242) macht diese eigentlich moralische ("ein guter Mann") Selbstbehauptung des Ichs im Zuge seiner Identifikation mit den schwarzen Wäldern noch deutlicher:

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

Brechts moralische Diktion dürfte dem entspringen, was sich als parodistische Entstellung jener Kantischen Formel aus der *Kritik der praktischen Vernunft* entpuppt, die vom "gestirnten Himmel über mir" und dem "moralischen Gesetz in mir" spricht.

²⁰ Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 194f. Hamacher (161) spricht in diesem Zusammenhang von einem "transzentalen Masochismus" im innersten Kern der Einbildungskraft.

²¹ Brecht: "Das Erhabene wälzt sich im Staub, die Sinnlosigkeit wird als Befreierin begrüßt" (*Über Lyrik*, 74).

²² Zu Funktion und Definition von Kryptonymen vgl. Abraham und Torok. In dieser Studie findet sich auch ein instruktives Vorwort von Derrida, "Fors."

²³ Benjamin, "Kommentare," 79f. Als ein Post-Scriptum sei hier angemerkt, daß es wohl nicht einer gewissen Unheimlichkeit entbehrt, wenn sich ein Leser mit dem Kryptonym Lethen daran begibt, den Gang in die Unterwelt der Krypto-Emigration nachzuvollziehen. Siehe Lethen, "Brechts Hand-Orakel."

LITERATURVERZEICHNIS

- Abraham, Nicolas und Maria Torok. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Übers. Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Barthes, Roland. "Brecht et le discours: Contribution à l'étude de la discursivité." *Le Bruissement de la Langue. Essais Critiques IV*. Paris: Editions du Seuil, 1984. 243-254.
- Benjamin, Walter. "Kommentare zu Gedichten von Brecht." *Versuche über Brecht*. Hrsg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1971. 64-96.
_____. *Das Passagen-Werk*. 2 Bände. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- Bloch, Ernst. "Vom armen B.B." Aufzeichnung eines Rundfunkvortrags von 1967. Norddeutscher Rundfunk III vom 2.6.1985.
- Brecht, Bertolt. *Gedichte 1-5*. Hrsg. Jan Knopf et al. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 11-15. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-. [GBA]
_____. *Über Lyrik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1971.
- de Man, Paul. "Autobiography as De-Facement." *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. 67-81.
- Derrida, Jacques. "Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok." Abraham und Torok, xi-xlviii.
- _____. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.
- Freud, Sigmund. "Zur Einführung des Narzißmus." *Studienausgabe*. Frankfurt/M.: Fischer, 1975. III: 37-68.
_____. "Das Ich und das Es." *Studienausgabe*. Frankfurt/M.: Fischer, 1975. III: 273-330.
- Goethe, Johann W. von. *Faust*. Hrsg. Erich Trunz. Hamburg: Wegner, 1949.
- Hamacher, Werner. "Das Beben der Darstellung." *Positionen der Literaturwissenschaft*. Hrsg. David Wellbery. München: C.H. Beck, 1987. 149-192.
- Kant, Immanuel. *Kritik der praktischen Vernunft*. Werke 6. Hrsg. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
_____. *Kritik der Urteilskraft*. Werke 3. Hrsg. Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- Kristeva, Julia. "L'Abjet d'Amour." *Tel Quel* 80 (1982): 17-32.
_____. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Lacan, Jacques. "Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud." *Theorie der Metapher*. Hrsg.

- Anselm Haverkamp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983. 175-215.
- Lehmann, Hans-Thies. "Das Subjekt der *Hauspostille*: Eine neue Lektüre des Gedichts *Vom armen B.B.*" *Brecht-Jahrbuch 1980*. Hrsg. Reinhold Grimm und Jost Hermand. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1981. 22-42.
- und Bernd Schnarr. "Brecht Das Schweigen." *Bertolt Brechts "Hauspostille": Text und kollektives Lesen*. Hrsg. Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen. Stuttgart: Metzler, 1978. 21-45.
- Lethen, Helmut. "Brecht's Hand-Orakel: Verwisch die Spuren!" *The Other Brecht I. The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch 17*. Hrsg. Hans-Thies Lehmann und Renate Voris (Madison: The International Brecht Society, 1992). 77-99.
- . "Kältemaschinen der Intelligenz. Attitüden der Sachlichkeit." *Industriegebiete der Intelligenz*. Hrsg. Hubert Wiesner. Berlin: Literaturhaus, 1990. 119-153.
- Sorg, Bernhard. *Das lyrische Ich*. Tübingen: Niemeyer, 1984.
- Weber, Samuel. *Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse*. Berlin: Ullstein, 1978.

Brecht, Reality, and Postmodernity: "Only taught by reality can we change reality."

The radical notions of postmodernist theory can challenge our conception of reality but they fail us when measured against the insights offered by the kind of social analysis defended by Habermas, for example. This essay examines where Brecht, the social critic, fits in the postmodern condition. Nietzschean intuition suggests that we dispense with Brecht's critical consciousness, while a fascination with the surface of aesthetic appearance leads us away from the world of theoretical insight and moral action. As a result, we find ourselves the victims of illusions projected from the former into the latter. As social theory, postmodernism in its radical representatives lacks the power needed to invalidate the insights contained in the closing lines of Brecht's *Die Maßnahme*: "Only taught by reality can we change reality."

Brecht, réalité et postmodernité: "Seule la réalité peut nous apprendre à changer la réalité."

Bien que les notions extrêmes de la théorie postmoderniste soient capables de remettre en question notre conception de la réalité, elles nous sont inutiles en face de la compréhension offerte par l'analyse sociale telle qu'elle nous est proposée par exemple par Habermas. Cet article s'intéresse à la place de Brecht, le critique social, au sein de la condition postmoderne. L'intuition nietzschéenne suggère que nous nous passons de la conscience critique selon Brecht, alors que la fascination éprouvée pour la surface de l'apparence esthétique nous éloigne de l'univers de l'action morale et de la compréhension théorique. Cette dernière projette sur la précédente un ensemble d'illusions dont nous sommes par conséquent les victimes. Le pouvoir nécessaire à invalider le sens des dernières lignes de *Die Maßnahme* de Brecht, "Seule la réalité peut nous apprendre à changer la réalité," fait défaut au postmodernisme concu comme théorie sociale et tel qu'il est représenté par les plus radicaux de ses représentants.

Brecht, realidad y postmodernidad: "Sólo la realidad puede enseñarnos a cambiar la realidad."

Aunque los conceptos extremos de la teoría postmodernista son capaces de cuestionar nuestro concepto de realidad, son inútiles cuando los comparamos con la comprensión ofrecida por el tipo de análisis social defendido, por ejemplo, por Habermas. Este artículo examina la posición de Brecht, el crítico social, dentro de la condición postmoderna. La intuición nietzscheana nos sugiere que prescindamos de la conciencia crítica de Brecht, a la vez que una fascinación con la superficie de la apariencia estética nos aleja del mundo de la acción moral y de la comprensión teórica. Este último proyecta sobre el primero una serie de ilusiones que resultan en nuestra conversión en víctimas. Como teoría social, el postmodernismo, en sus manifestaciones más radicales, carece de la fuerza necesaria para invalidar la intuición contenida en las líneas finales de *Die Maßnahme* de Brecht: "Sólo la realidad puede enseñarnos a cambiar la realidad."

Brecht, Wirklichkeit und Postmoderne: "Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir die Wirklichkeit ändern."

Ulrich Klingmann

I

Brechts umstrittenes Lehrstück, *Die Maßnahme*, schließt mit einem Diktum, das mir für seine Bedeutung als Schriftsteller wie auch die Legitimationskrise der Literaturwissenschaft Überdenkenswertes enthält.¹ Es geht dabei sowohl um die Frage nach der Bedeutung und Aktualität von Brechts Werk als auch um die nach der Rolle der Literaturwissenschaft unter Bedingungen der Postmoderne. Das Diktum lautet: "Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir / die Wirklichkeit ändern."² Die zitierten Zeilen stehen als Fazit einer längeren Zusammenfassung, in der der Kontrollchor abschliessend zu dem Bericht der drei Agitatoren und dem Einverständnis des Jungen Genossen in seinen Tod Stellung nimmt. Entscheidend scheint mir, daß die Schlußformulierung über das Fazit hinausgeht, das in der Zusammenfassung des Chors referiert wird, insofern das Allgemeine des Schlusses in bezug auf Interventionen in die Wirklichkeit ein übergeordnetes Prinzip setzt, das die Revision bzw. Negation des vorher gesagten Besonderen potentiell einschließt.

Brechts *Die Maßnahme* war seit ihrem Erscheinen eine umstrittene Spielvorlage. Die Kritik nahm als Ausgangspunkt zum Teil die Tatsache, daß der Junge Genosse dem Projekt der revolutionären Umgestaltung der Welt abstrakt, d.h. prinzipiell, geopfert wurde. Kritik am Vorgehen im Stück war zu gewärtigen, wenn der sich dem Stück stellende Betrachter von der Einsicht oder der Annahme ausging, daß eine Veränderung der Wirklichkeit im Sinne eines aufklärerischen Projekts aufgrund der dargestellten wie auch implizierten marxistischen bzw. kommunistischen theoretischen Prämissen ("Die Lehre der Klassiker / Das Abc des Kommunismus") nicht erreicht werden konnte und der Junge Genosse folglich dazu gebracht wird, sein Leben umsonst zu opfern.

Eine solche Kritik sieht sich heute durch den Zerfall des sozialistischen Systems in Osteuropa bestätigt. Sie verbindet das Scheitern der sozialistischen gesellschaftlichen Ordnung mit der Unzu-

länglichkeit der im Stück vorausgesetzten ideologischen Prämissen. Insofern dieses Scheitern des sozialistischen Systems auf Marx zurückgeführt wird, muß die Kritik an Marx und der Vorwurf, der seinem Denken gegenüber erhoben wird, auch das Werk von Brecht treffen, wenn dieses in wesentlichen Aspekten auf Marx und die sich auf ihn berufende Tradition zurückgeführt werden kann.

Eben diese Verbindung wird z.B. in einem *Zeit*-Artikel von Jürgen Manthey hergestellt, der Brechts Werk auf Grund der postulierten Tatsache, daß dieser sich "aus Lebensangst" einem System verschrieben habe, dem Marxismus, "in dem alles ein für alle Mal festgelegt war," pauschal abqualifiziert.³

War Brecht "Marxist"? Vielfach gilt er prinzipiell als solcher. Als neuere Stellungnahmen zu dieser Frage möchte ich Elizabeth Wright (1989) anführen, die Brechts Theatertheorie als "grounded in a Marxist aesthetic" versteht,⁴ oder die philosophische Analyse von Fahrenbach (1986), der, in Abgrenzung gegen linke "Brecht-Müdigkeit" und totalisierende Vernunftkritik der "Postmodernen," "Brecht's Art einer marxistischen Aufklärung und praktischen Philosophie... immer noch oder wieder" für zeitgemäß nimmt.⁵ Jan Knopf führt im zweiten *Brecht-Handbuch* das Wort an, Brecht gehöre zu den "drei größten Marxisten dieses Jahrhunderts,"⁶ stellt in bezug auf die Ereignisse um den 17. Juni 1953 fest, "daß Brecht jeden Sozialismus, auch den befohlenen, für besser hielt als jegliche westlich-kapitalistische 'Alternative'"⁷ und projiziert, daß dieser Brecht "der Goethe des 21. Jahrhunderts" sein werde.⁸ Wenn Brecht "Marxist" war, darf angenommen werden, daß berechtigte Kritik am Denken von Marx auch ihn trifft. Dies, meine ich, ist wohl der Fall, aber das Werk von Brecht ist damit nicht in der Weise tangiert, wie Manthey voraussetzt, da eine doppelte Differenzierung erforderlich ist. Einmal ist davon auszugehen, daß die Marxsche Tradition nicht insgesamt hinfällig geworden ist, da zumal Marxs Kritik an den sozial-ökonomischen Zuständen seiner Zeit und die Forderung nach grundsätzlicher Veränderung an sich hoch zu bewerten sind, insofern sie für die tatsächlich stattgefundenen sozialen Reformen in den bürgerlich-kapitalistischen Staaten die vielleicht wichtigsten treibenden Kräfte waren. Dieser Aspekt des Marxschen Werkes scheint mir in der Forderung der vielzitierten elften These der *Thesen über Feuerbach* zusammengefaßt: "Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt drauf an, sie zu verändern."⁹

Legitime und notwendige Kritik an Marx richtet sich nicht auf die grundsätzliche Forderung nach Veränderung und die Parteinahme gegen soziales Unrecht, sondern auf einen anderen Komplex seiner Theorie. Dieser soll in einigen Zitaten identifiziert werden in der Absicht, dadurch die entscheidende Kritik an Marx im Ansatz

konkretisieren zu können. In *Die deutsche Ideologie* heißt es: "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."¹⁰ Das Zitat nimmt den Gedanken der Veränderung auf, doch es sagt programmatisch gesehen offensichtlich mehr aus als die Feuerbach-These. Entscheidend für die Kritik an Marx ist indessen ein weiterer Gedanke, der die eigentliche Schwäche seines Projekts ausmacht. Dieser beinhaltet, daß die Abschaffung des jetzigen Zustandes, in dem "das menschliche Wesen keine wahre Wirklichkeit besitzt,"¹¹ durch die "wirkliche Bewegung" in einen Zustand umgeschaffen wird, in dem der Mensch dann als nichtentfremdetes Wesen "wahre Wirklichkeit" gewinnt. Am Ende der *Einleitung* von *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* heißt es in diesem Sinne: "In Deutschland kann keine Art der Knechtschaft gebrochen werden, ohne jede Art der Knechtschaft zu brechen."¹² Ganz zentral in dieser Schrift ist auch der Gedanke, daß die Religion, deren Kritik die "Voraussetzung aller Kritik" sei, das Haupthindernis auf dem Weg zur Erreichung des erstrebten Zustandes darstellt, insofern die Etablierung der "Wahrheit des Diesseits" das Verschwinden des "Jenseits der Wahrheit" zur Voraussetzung hat.¹³

Die Prämisse, daß er den realen Weg aufzeigt, der in eine nichtentfremdete menschliche Ordnung führt, ist das entscheidende Moment von Marx' Theorie. Das operative Element dieses "faszinierenden Irrtums"¹⁴ liegt dabei in der radikalen Beseitigung der alten Ordnung, denn Marx identifiziert den Grund für die Entfremdung des Menschen von seinem wahren Potential in den Umständen der bestehenden Ordnung, deren Beseitigung folglich die Voraussetzung und Garantie für menschliche Selbstverwirklichung in einer neuen ökonomischen und gesellschaftlichen Ordnung bildet.

Marx, der für seine Theorie Wissenschaftlichkeit beanspruchte, scheint hier zu irren. Mit seiner Annahme steht er in der Tradition metaphysischen Denkens, deren Kernpunkt nach Jürgen Habermas in der Erklärung des Besonderen aus einem allgemeinen Ganzen besteht.¹⁵ Metaphysik ist spätestens seit Nietzsche in Verruf geraten. In seiner Nachfolge hat sich die postmoderne Theorie in ihrer kritischen Wendung gegen Metaphysik und Aufklärung vom Marxschen Denken als einer Metaerzählung und einem metaphysischen Projekt abgewandt. Der Verfall der sich auf Marx berufenden Ordnung wird in dieser Sicht als "the least ambiguous and most resounding defeat of the modern project," des rationalen Projekts der Aufklärung, apostrophiert.¹⁶

In der Beurteilung von Brechts Texten und theoretischen Äußerungen ist nun eine wichtige Unterscheidung zu treffen. Der Aspekt von Marx' Werk, auf den sich die Kritik von Manthey richtet und der im ideologiekritischen Sinne als Ausdruck "falschen Bewußtseins" zu werten ist, hat sich im Werk von Brecht niedergeschlagen und läßt sich in unterschiedlicher Form in seinen Texten bis in das Spätwerk hinein verfolgen. Dies ist jedoch nur ein Aspekt in einem sehr vielseitigen und uneinheitlichen Werk, als dessen wesentlicher und allgemeiner Angelpunkt der Problemkomplex gesellschaftlicher Veränderung zu bezeichnen ist, der von Brecht in der Perspektive des Gesamtwerkes letztlich in "offener" Form behandelt wird. Von dieser offenen Fragestellung ist die dogmatisierte Festlegung zu unterscheiden, die sich bei Brecht als einzelne Texte prägendes Moment und bei Marx eher in einer das ganze Denken als System beeinträchtigenden metaphysischen Grundprämisse manifestiert.

Als Beleg für die im Prinzip offene Fragestellung Brechts möchte ich das eingangs zitierte Diktum werten, das die Elemente einer kommunikativ offenen Einstellung angibt, die ich für Brechts Ästhetik als entscheidende Voraussetzung sehe. Brecht setzt hier eine "Wirklichkeit" als Ausgangspunkt, der der Betrachtende und Handelnde durch das Medium seines Bewußtseins in kommunikativer Position gegenübersteht. Veränderung dieser Wirklichkeit ist abhängig von "Belehrung" durch sie, d.h. ist wirklichkeitsbezogen, wobei dem Begriff der Belehrung entscheidende Bedeutung zukommt, denn er impliziert als Bedingung und im Sinne von Aufklärung gesellschaftliche Veränderung als Verbesserung. Wirklichkeit als Wirklichkeit erkannt, schließt der implizierten, sich auf Erfahrung mit der Wirklichkeit berufenden Überlegung nach eine falsche Belehrung seitens der Belehrenden aus, so daß ein Mißerfolg auf Seiten des Handelnden auf falsches Lernen oder fehlgeschlagene Kommunikation zurückzuführen ist. Ob die Belehrung erfolgreich war und die Wirklichkeit entsprechend positiv verändert ist, wäre sinngemäß wiederum nur wirklichkeitsbezogen festzustellen.

Brechts Werk enthält "marxistisch" dogmatisierte Darstellungen gesellschaftlicher Veränderung. Eine solche prägt z.B. stark die mit "Ideologie" betitelte 8. Szene aus *Der Flug der Lindberghs*, mit ihrem Bekenntnis zum Atheismus und der entschiedenen Kritik an der Religion:

Darum beteiligt euch
An der Bekämpfung des Primitiven
An der Liquidierung des Jenseits und
Der Verscheuchung jedweden Gottes, wo
Immer er auftaucht. (GBA 3: 17)

Im Sinne der Marxschen Religionskritik heißt es in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* entsprechend:

Darum wer unten sagt, daß es einen Gott gibt
Und ist keiner sichtbar
Und kann sein unsichtbar und hülfe ihnen doch
Den soll man mit dem Kopf auf das Pflaster schlagen
Bis er verreckt ist. (GBA 3: 232)

Sterbend läßt Brecht Johanna die von ihr gelernte Einsicht verkünden, daß nichts als gut und ehrenhaft gelte, wenn es nicht diese "Welt endgültig ändert" (GBA 3: 230).

Eine dogmatisierte Vorstellung entsprechend dem Gedanken, daß die Menschheit, seit sie angefangen hat sich zu "erkennen" (GBA 3: 23), auf dem Weg ist, sich "von Grund auf" (GBA 3: 16) zu verändern, ist bei Brecht auch die Darstellung des ausbeuterischen Systems in dem einprägsamen Bild des "Unten und Oben" (GBA 3: 223), das endgültig abzuschaffen ist. In dem philosophischen Prosawerk *Me-ti / Buch der Wendungen* wird häufig auf ähnliche Systembegriffe Bezug genommen. Daß mit Hilfe der dialektischen "Großen Methode" die bestehende "Große Unordnung" in die zukünftige "Große Ordnung" umzuformen ist, kann als ein leitender Gedanke für dieses Werk gelten, der nicht mehr zu bezweifeln und an der Wirklichkeit zu überprüfen ist, wie aus einer Rechtfertigung *Me-tis* hervorgeht: "Jemand warf *Me-ti* sein Mißtrauen und seine Zweifelsucht vor. Er verantwortete sich so: Nur eines berechtigt mich, zu sagen, daß ich wirklich ein Anhänger der Großen Ordnung bin: Ich habe sie oft genug angezweifelt."¹⁷

II

Me-ti wie die heilige Johanna der Schlachthöfe und den Kontrollchor aus *Die Maßnahme* können wir als Anhänger der "Großen Ordnung" betrachten, die es in der Tradition des Marxschen Denkens zu errichten gilt. Wie die Darstellung Brechts jedoch zeigt, sind sie nicht von vornherein Anhänger, sondern ihre Anhängerschaft geht aus einem Entwicklungsprozeß hervor, der den Zweifel einschließt.

Zu einem gewissen Zeitpunkt suspendiert *Me-ti* allerdings den Zweifel. In historischer Perspektive wäre das der Punkt, an dem er aus seinen Erfahrungen die falschen Schlüsse zieht. Er hätte auch weiter zweifeln können. Wo sein Zweifel aussetzt, entsteht im Kontext der *Maßnahme* die Situation, daß der Junge Genosse sich aus Überzeugung dem Projekt der Revolution verpflichtet. Seine

Verpflichtung wiederum bildet die Voraussetzung dafür, daß er im Interesse der Revolution zu der Einsicht in die Notwendigkeit seines Todes gebracht werden kann.

Historisch gesehen hat der reale Versuch, die utopische "Große Ordnung" in die Praxis umzusetzen, ungeheure Opfer an Menschenleben gefordert.¹⁸ Ohne die Lehre von Marx hätte es diese Opfer nicht gegeben. Sie sind die Folge von Überzeugungen und Handlungen, die sich durch Zweifel und Kritik hätten vermeiden lassen. Vergleichbare Opfer hat im 20. Jahrhundert allein die Ideologie des Faschismus mit sich gebracht. Jeweils gilt, daß die Ideologien in einer bestimmten historischen Konstellation entstanden sind und daß das Denken und die Persönlichkeit einzelner Personen in der Verbreitung einer Menschenleben fordernden Lehre ausschlaggebend waren. In beiden Fällen haben diese Lehren große Anhängerschaften gefunden, die bereit waren, entsprechend ihren Überzeugungen zu handeln. Beide Male wurden diese Ideologien auch zu Recht heftig bekämpft. Historisch gesehen kann kein Zweifel daran bestehen, daß sie für die Menschheit ein Verhängnis waren, aus dem zu lernen ist.

Wie das Denken der Postmoderne zeigt, hat die Belehrung gefruchtet. Durch Kritik und Zweifel sind im Zuge der Postmodernisierung die Ansprüche der großen ideologischen Metaerzählungen in Frage gestellt und aufgegeben worden. Die unmittelbaren Folgen z.B. in Osteuropa wie auch in Südafrika sind, daß das, was künstlich zu einem tödlichen System synthetisiert war, in einer dezentrierenden Bewegung in seine lebendigen Teile auseinanderfällt.

Die Postmoderne hat viele Gesichter. In ihrer radikalsten kritischen Form richtet sie sich als Gegenbewegung gegen Rationalität, Sinn, Vernunft, da die historische Konstruktion der ideologischen Theorieformationen ihnen angelastet wird. Der philosophische Zweifel an der Gültigkeit theoretischer Konstrukte reicht so weit, daß im Zuge der Rationalitätskritik der Zweifel sich auch auf die Phänomene Referenz bzw. Signifikation erstreckt und diese theoretisch in Frage gestellt und auch negiert werden.

Als Motiv hinter solchen Negationen ist der Versuch erkennbar, eine Lösung zu der ideologischen Problematik der falschen und zerstörerischen gedanklichen Konstruktionen zu finden. Theoretisch gefunden scheint sie in der Verneinung von Rationalität und damit von Referenz und Signifikation, denn auf diese Weise ist jeglicher gedanklichen Konstruktion ein Riegel vorgeschoben. Da die Gefahr jedoch besteht, daß das Projekt der radikalen Subversion von Rationalität neben anderem eine neue Variante metaphysischer Totalisierung darstellt und Opfer fordern kann, ist es zulässig, ihm gegenüber den Zweifel nicht voreilig zu suspendieren, sondern die rele-

vanten Sachverhalte zu prüfen, um gegebenenfalls doch beim Zweifel und einer skeptischen Rationalität auszuhalten.

In ihrer radikalen Form vertritt die postmoderne Theorie den Standpunkt, daß Identitäten und damit Referenz illusorisch sind. Gemäß ihrer eigenen Prämisse und "den eigenen geistigen Impulsen" vertrauend,¹⁹ verzichten solche Theorien darauf, sich theoretisch zu legitimieren oder konsequent zu hinterfragen, da sie ihrem Selbstverständnis zufolge den rationalen Bewußtseinszwang unterlaufen und somit auf alle Letztbegründungen und Metaphysik verzichten wollen. Gesehen im Bilde der zitierten Position Me-tis, ist in bezug auf die radikalen Theoriepostulate dieser Theoretiker der Zweifel von vornherein fehl am Platze, da es ihn unter den postulierten Parametern ihrer Denkbewegung nicht geben kann und er somit keinen Status hat und ihm auch keine Geltung zukommt.

Wie steht es also um Rationalität und Zweifel, auch in bezug auf die in Brechts Texten angesprochene Wirklichkeit? Eine überzeugende Theorie der Rationalität hat Jürgen Habermas vorgelegt, dem es mit seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* gelingt, Rationalität und Vernunft plausibel als das dem menschlichen Leben zugrundeliegende und nicht hintergehbare Prinzip zu etablieren.²⁰ In die Sozialtheorie von Habermas gehen neuere Forschungen ein, die den Menschen als sprechendes und handlungsfähiges Wesen beschreiben.²¹ Die Existenz des Menschen ist in dieser Perspektive durch Sprache konstituiert, d.h. genauer durch die Kommunikationsfähigkeit des Menschen. Ein menschliches Wesen kann sich nur durch die kommunikative Zuwendung von sprech- und handlungsfähigen Bezugspersonen entwickeln, da deren Einsatz die Voraussetzung für die Entwicklung einer geistigen Kompetenz, d.h. der Sprech- und Handlungsfähigkeit darstellt. Der praktische Vorgang der Sozialisation richtet sich dabei immer auf die Entwicklung einer personalen Identität beim Kind als einem potentiell sprechenden und handlungsfähigen Wesen, was zugleich als ein natürlicher Vorgang in dem Bemühen um gesellschaftliche Reproduktion zu betrachten ist.

Habermas' Ausführungen machen deutlich, daß sozialisierende Zuwendung als kommunikativer Prozeß immer eine normativ-moralische Grundlage hat, d.h. begründet, rational ist. Folglich vollzieht sich Sozialisation immer auf der Grundlage von Identität, d.h., grob gesprochen, von Kategorien der Wertung wie "nützlich" und "schädlich," "richtig" und "falsch," die im Verlauf der Sozialisation vermittelt werden und sich zu dem wie selbstverständlich verfügbaren Hintergrundwissen der Lebenswelt summieren: "Uns allen ist die Lebenswelt als eine nichtgegenständliche, vortheoretische Ganzheit auf unproblematische Weise intuitiv immer schon

gegenwärtig — als Sphäre der täglichen Selbstverständlichkeiten, des commonsense.“²²

Die rational-geistige Kompetenz, die der Mensch im Zuge seiner Sozialisation erwirbt, ist nun, wie Habermas im Gegensatz z.B. zu Adorno betont, nicht nur eine instrumentelle, zweckrationale. Im Gegenteil, gerade im Vorgang der Sozialisation tritt der Aspekt hervor, der den Menschen dazu befähigt, kommunikativ und nicht zweckrational zu handeln. Adorno jedoch sieht Rationalität wesentlich unter negativen Vorzeichen und entwirft eine revolutionäre Sozial- und Kunsttheorie, die sich gegen das rationale Vermögen des Menschen an sich richtet und dieses in einer totalisierenden Kritik an der “Dialektik der Aufklärung” als instrumentelle Vernunft verwirft: “Als Organ solcher Anpassung, als bloße Konstruktion von Mitteln ist Aufklärung so destruktiv, wie ihre romantischen Feinde es ihr nachsagen. Sie kommt erst zu sich selbst, wenn sie dem letzten Einverständnis mit diesen absagt und das falsche Absolute, das Prinzip der blinden Herrschaft aufzuheben wagt.”²³

Adornos Denken bricht mit dem in jeder Synthesis wirksamen “Willen zur Identität”;²⁴ er will “den Trug konstitutiver Identität,”²⁵ für den “die Sache an sich ihrem Begriff” entspricht, durchbrechen;²⁶ die Menschheit soll sich des Zwangs entledigen, “der in Gestalt von Identifikation real ihr angetan wird.”²⁷ Für ihn ist Identität “die Urform von Ideologie”²⁸ und Ideologiekritik deshalb philosophisch zentral: denn sie ist “Kritik des konstitutiven Bewußtseins selbst.”²⁹

Adornos Ideologiekritik ist mit dem emanzipatorischen Projekt von Habermas unvereinbar. Auf der Grundlage der Sozialtheorie des letzteren ist deutlich, daß Bewußtsein eine rationale Basis hat, daß es den Menschen als sprechendes und handelndes Wesen konstituiert und es nicht möglich ist, real aus der Gegebenheit des Bewußtseins anders als durch seine Zerstörung auszubrechen. Sprache, Sprechen und Kommunikation setzen immer schon Identität und Referenz voraus. Ein Ort des Nichtidentischen läßt sich zwar denken, aber es kann real kein Weg zu einem wahrgenommenen Ort des Nichtidentischen als einem Jenseits des Bewußtseins führen. Ebensowenig wie der Mensch real aus seiner Haut kann, kann er real aus dem Bewußtsein ausbrechen; diese Möglichkeit kann er sich zwar vorstellen und ausmalen, er kann sie sich auch wünschen und er kann davon überzeugt sein, daß er sie realisiert — dies ist das Privileg des Glaubens und der Überzeugung — aber sie läßt sich unter Beibehaltung von Bewußtheit nicht als subjekt-unabhängige “Wahrheit” verwirklichen.

Das Denken greift bei Adorno zwanghaft auf den Mythos zurück, wo es sich auf den “Standpunkt der Erlösung” stellt und “im

Angesicht der Verzweiflung" zu der Einsicht vorstößt, daß "die vollendete Negativität, einmal ganz ins Auge gefaßt, zur Spiegelschrift ihres Gegenteils zusammenschließt."³⁰ Wie Adornos Denkbewegung diesen Vorstoß nicht erfüllen kann, so kann sie sich auch als Denkbewegung nicht verleugnen. Sie nimmt ihren Anspruch zurück und verharrt dann bei sich selbst, dynamisch eingespannt in die Paradoxie ihrer Selbstbezüglichkeit:

Je leidenschaftlicher der Gedanke gegen sein Bedingtsein sich abdichtet um des Unbedingten willen, um so bewußtloser, und damit verhängnisvoller, fällt er der Welt zu. Selbst seine eigene Unmöglichkeit muß er noch begreifen um der Möglichkeit willen. Gegenüber der Forderung, die damit an ihn ergeht, ist aber die Frage nach der Wirklichkeit oder Unwirklichkeit der Erlösung selber fast gleichgültig.³¹

Die Fluchtbewegung des nichtidentischen Denkens kommt am Beispiel von Adorno an kein Ziel. Indem es sich der Wirklichkeit der Lebenswelt entzieht, gibt es zu erkennen, daß es im Sinne von Brechts Diktum aus *Die Maßnahme* nicht von der Wirklichkeit belehrt ist, sondern sich von ihr losgelöst hat und davon absieht, auf sie zurückzuwirken und sie zu gestalten.

Anhand des Brechtschen Diktums ließ sich zeigen, daß Brecht uns als Lernende und Verändernde der Wirklichkeit der Lebenswelt, die das Theater und andere "Texte" einschließt, in kommunikativer Beziehung gegenüberstellt. Sie kann uns belehren kraft unserer Vernünftigkeit als einer "Kompetenz vergesellschafteter Individuen, die in sozialen Interaktionszusammenhängen erworben" wird.³² Dem menschlichen Bewußtsein scheinen in bezug auf unsere geistige Fähigkeit, unter Anleitung des theoretischen Vermögens und der Phantasie gedanklich-geistige Identitäten zu bilden, fast keine Grenzen gesetzt. Dies nimmt keineswegs wunder, stellt das menschliche Gehirn doch das komplexeste Gebilde unserer Lebenswelt dar. Aber dem geistigen Vermögen sind auch enge Grenzen gesetzt, denn es wird von einer äußerst fragilen Bewußtseinsformation aufrechterhalten, die ebenso leicht wie der Körper, dem sie zugehört, zerstört wird. Daß unser Leben nicht lange währt, ist eine an der Wirklichkeit gebildete Einsicht. Ihr entspricht die Erfahrung, daß die Menschen kraft eines instinktiven Lebenstriebes danach streben, ihr Leben möglichst zu erhalten und zeitlich auszudehnen. Ihr rationales Vermögen ist dabei ein entscheidendes Hilfsmittel. Es gehört zu der Paradoxie menschlicher Existenz, daß Bewußtsein und Vernunft, die den Menschen als soziales Wesen konstituieren, auch als Instrument dazu dienen können, nicht nur seine Lebenswelt

durch das Mittel des Herrschaftsdenkens der instrumentellen Vernunft zu zerstören, sondern auch seinem und dem Leben anderer vorzeitig ein Ende zu bereiten.

Der Mensch kann aus den Erfahrungen des 20. Jahrhunderts lernen, daß Theorien/Ideologien Gefahren beinhalten. Diesen ist nur durch Zweifel zu begegnen und der Überprüfung ihres Wahrheitsanspruchs an der Lebenswelt, in der das einzelne Individuum zu Bewußtsein kommt. Da der Prozeß der Bewußtseinsbildung (wie auch der Überprüfung) weitgehend durch Kontingenz bestimmt ist, worauf Rorty eindringlich hinweist,³³ kann er nur als ein offener verstanden werden. Me-ti suspendiert den Zweifel, was verständlich aber falsch ist, insofern er die Hinterfragung und den offenen Diskurs mit der Wirklichkeit abbricht. Das programmatische Beispiel eines solch offenen Diskurses bietet der Schlußmonolog des *Guten Menschen von Sezuan*. Hier wird auf der Grundlage einer nicht dogmatisch eingeengten kritischen Rationalität zu einer emanzipatorischen Praxis aufgerufen.

III

Brecht schreibt im *Guten Menschen von Sezuan* zu der dargestellten persönlichen und gesellschaftlichen Problematik inhaltlich keine Lösung vor. Im Epilog zu dem Stück wird der Zuschauer auf sich selbst verwiesen: "Der Vorhang zu und alle Fragen offen," heißt es. "Was könnt die Lösung sein?", wird weiter pointiert gefragt. Und die Antwort hierauf lautet, daß die Lösung nicht vorgegeben sein kann, sondern gefunden werden muß, vom Zuschauer:

Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach:
Sie selber dächten auf der Stelle nach
Auf welche Weis dem guten Menschen man
Zu einem guten Ende helfen kann.
Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!
Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!

(GBA 6: 278f.)

Der Lösungsvorschlag, auf den Brecht abzielt, hat Prämissen, die ihn in der Habermasschen Lebenswelt situieren. Er setzt Bewußtsein und rationales Verständnis als Grundlage für Verständigung und kommunikatives Handeln voraus. Eine Lösung wird angestrebt, die im Sinne von Habermas rational ist, sich an den in der Lebenswelt geltenden Normen orientiert, auf dieser Grundlage ausgehandelt werden kann und auf einen Konsensus hinwirkt, in den potentiell alle eingeschlossen sind.

Die Problematik, zu der im *Guten Menschen von Sezuan* eine Lösung gefunden werden soll, ist die der Macht. Brecht zeigt, daß soziale Verhältnisse als Machtverhältnisse zu verstehen sind. Shen Te ist "gut." Sie handelt rational, ihr Diskurs ist ein herrschaftsfreier, sie selbst übt keine Macht aus. Dies tut sie erst, als sie im Interesse der eigenen Selbsterhaltung dazu gezwungen wird. Und das Mittel, zu dem sie gezwungenermaßen greift, ist das der Verstellung. Sie wechselt zum Schein die Identität und übt als Shui Ta Macht aus, um sich gegen andere wehren und behaupten zu können.

Macht ist in der Beschreibung von Wirklichkeit bei Foucault (in der Nachfolge Nietzsches) die zentrale Begebenheit. Wie bei Nietzsche führt die Analyse seiner Herkunft "zur Auflösung des Ich und läßt an den Orten und Plätzen seiner leeren Synthese tausend verlorene Ereignisse wimmeln."³⁴ Auch bei Foucault gilt es zu entdecken, "daß an der Wurzel dessen, was wir erkennen und was wir sind, nicht die Wahrheit und das Sein steht, sondern die Äußerlichkeit des Zufälligen."³⁵ Macht manifestiert sich in der Lebenswelt in Identitäten, die im Kampf miteinander stehen. Bei Foucault nimmt dieser Kampf als "Wirrwarr unzähliger Ereignisse" seinen unkontrollierten Lauf.³⁶ In der sozialen Welt des Bewußtseins gilt jedoch ein zusätzliches Moment, eben das des kommunikativen Handelns, das potentiell die notwendige Willkür und Kontingenz der Machtwirkungen auf der Grundlage einer intersubjektiv gebildeten Vernunft reguliert und außer Kraft setzt. Dieser entscheidende Aspekt bleibt in Foucaults Analyse unberücksichtigt.

Das radikaltheoretische Projekt der Postmoderne ist von einem antirationalen Affekt bestimmt. Ihre radikalen Theoretiker schließen die Option des bewußten Veränderns aus, da sie "kein auf das Leben anwendbares Prinzip der praktischen Vernunft"³⁷ kennen und eine Lösung der zugrundeliegenden Problematik auf der Basis einer totalisierenden Rationalitätskritik und der "Zerstörung des Erkenntnissubjekts"³⁸ anstreben.

Wie der Intellekt des Menschen beurteilt wird, hängt von der eingenommenen Perspektive ab. Nietzsche, der ihn gering schätzt, weil er den Menschen wenig achtet, führt in seiner frühen Schrift "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" im Weltallsmaßstab des breiteren aus, "wie kläglich, wie schattenhaft und flüchtig, wie zwecklos und beliebig sich der menschliche Intellekt innerhalb der Natur ausnimmt."³⁹ Da Nietzsche sich keine Illusionen über den Wert des menschlichen Intellekts macht, kann er die Art und Weise seines Mißbrauchs hellsichtig beschreiben:

Der Intellekt, als ein Mittel zur Erhaltung des Individuums, entfaltet seine Hauptkräfte in der Verstellung; denn diese ist das

Mittel, durch das die schwächeren, weniger robusten Individuen sich erhalten, als welchen einen Kampf um die Existenz mit Hörnern oder scharfem Raubthier-Gebiss zu führen versagt ist. Im Menschen kommt diese Verstellungskunst auf ihren Gipfel: hier ist die Täuschung, das Schmeicheln, Lügen und Trügen, das Hinter-dem-Rücken-Reden, das Repräsentieren, das im erborgten Glanze Leben, das Maskiertsein, die verhüllende Convention, das Bühnenspiel vor Anderen und vor sich selbst, kurz das fortwährende Herumflattern um die eine Flamme Eitelkeit so sehr die Regel und das Gesetz, dass fast nichts unbegreiflicher ist, als wie unter den Menschen ein ehrlicher und reiner Trieb zur Wahrheit aufkommen konnte.⁴⁰

Woher, in der Tat, hat der in sein "Bewußtseinszimmer" eingeschlossene und "auf dem Erbarmungslosen, dem Gierigen, dem Unersättlichen, dem Mörderischen" ruhende Mensch ("auf dem Rücken eines Tigers in Träumen hängend") den "Trieb zur Wahrheit"? Nietzsche erläutert es durchaus im Sinne von Habermas. Um sein soziales Leben zu erhalten, bedarf der Mensch eines "Friedensschlusses" und trachtet folglich danach, "dass wenigstens das allergröbste bellum omnium contra omnes aus seiner Welt verschwinde."⁴¹ Zur Erreichung dieses Ziels "erfinden" die Menschen eine "gleichmäßig gültige und verbindliche Bezeichnung der Dinge," auf deren Grundlage die "Gesetzgebung der Sprache" auch die "ersten Gesetze der Wahrheit" gibt. Wenn Wahrheit in dieser Weise auf sprachlich-sozialer Grundlage fixiert wird, öffnet sich den Lügnern zugleich ein weites Feld der Verstellung und des Betrugs. Dem Betrogenwerden können die Menschen allerdings fliehen, wenn es nach Nietzsche auch nicht der Betrug an sich ist, dem ihre Flucht gilt, sondern nur ganz pragmatisch dem "Beschädigtwerden durch Betrug," wie sie entsprechend ja auch gegen die "vielleicht schädlichen und zerstörenden Wahrheiten" feindlich gestimmt sind.

Soweit ist Nietzsche zu folgen; im weiteren jedoch nicht unbeteacht, denn er zieht Schlußfolgerungen, die zwar wählbar, aber keineswegs zwingend und verpflichtend sind. Nietzsche kennt hier zwei Möglichkeiten. Er stellt den "intuitiven Menschen" dem "vernünftigen Menschen" gegenüber, der sein Handeln an kommunikativ etablierten Normen und Wahrheiten ausrichtet, um das Überleben zu sichern. Lebt der vernünftige Mensch in Angst vor der ihn bedrohenden Intuition des Stärkeren, so blickt der intuitive mit Hohn auf die in seiner Sicht nichtigen Wahrheiten, an die der Schwache sich klammert. Sie haben zwar das gleiche Ziel, doch gehen sie verschiedene Wege:

Beide begehrn über das Leben zu herrschen: dieser, indem er durch Vorsorge, Klugheit, Regelmässigkeit den hauptsächlichen Nöthen zu begegnen weiss, jener indem er als ein "überfroher Held" jene Nöthe nicht sieht und nur das zum Schein und zur Schönheit verstellte Leben als real nimmt.⁴²

In den beiden Möglichkeiten, die Nietzsche zur Wahl stellt, liegt ein entscheidender Unterschied. Dem aggressiven Starken ist das Schicksal des Schwachen gleichgültig. Nietzsche macht den Schwachen ihre Schwäche quasi zum Vorwurf. Der Schwache zieht unweigerlich den kürzeren, wenn es heißt: "Wo einmal der intuitive Mensch, etwa wie im älteren Griechenland seine Waffen gewaltiger und siegreicher führt, als sein Widerspiel, kann sich günstigen Falls eine Kultur gestalten, und die Herrschaft der Kunst über das Leben sich gründen...."⁴³

Dem intuitiven Menschen wie dem vernünftigen Menschen entstehen aus dem jeweils eingeschlagenen Lebensweg unterschiedliche Vorteile. Der intuitive kann sich darauf berufen, daß er, inmitten einer Kultur (der Starken) stehend, "bereits von seinen Intuitionen...eine fortwährend einströmende Erhellung, Aufheiterung, Erlösung" erntet. Dagegen aufzurechnen ist allerdings, daß er heftiger leidet, wenn er leidet: "ja er leidet auch öfter, weil er aus der Erfahrung nicht zu lernen versteht und immer wieder in dieselbe Grube fällt, in die er einmal gefallen. Im Leide ist er dann ebenso unvernünftig wie im Glück, er schreit laut und hat keinen Trost."⁴⁴

Nietzsches Philosophie ist eine Machtpolitik des Starken. Seine Weltanschauung ist illusionslos. Er verneint einen Sinn und zieht sich aus der Sinnlosigkeit in die Kunst zurück und beruhigt darin sein Bewußtsein. Nur so kann er das Leiden der Existenz aushalten. Für das Leiden anderer ist er unempfindlich. Hierin unterscheidet er sich grundsätzlich von Brecht und auch der Marxschen Tradition, der humanistischen Tradition, dem Anliegen der Aufklärung. Denn diese nehmen das Dilemma des potentiell "guten Menschen" zum Ausgangspunkt, der an seinem Gutsein gehindert wird. Seinem Gutsein, als einem Handeln im Interesse anderer wie auch dem eigenen Interesse, stellen sich viele Hindernisse in den Weg. Diese sind Machtmomente unterschiedlicher Art. In Nietzsches Darstellung sind es vor allem die vom Menschen ausgehenden Machtbedürfnisse. Wobei die Stärkeren sich auf die rohe Gewalt verlassen können, während Nietzsche zufolge die Schwächeren auf subtilere Machtstrategien angewiesen sind, d.h. diejenigen, die sich auf den Intellekt verlassen müssen. Eines geht aus Nietzsches Darstellung überdeutlich hervor: nur die Schwächeren bedürfen der Moral. Aber alle, die auf Sozialisation angewiesen

sind, um ihr Potential als sprechende und handlungsfähige Wesen auszuschöpfen, gehören einmal zu den Schwachen. Der Starke kann allzuschnell die ursprüngliche Schwäche und Abhängigkeit vergessen, worin sich die "kühlen Barbaren" in der Nachfolge Nietzsches gefallen.⁴⁵ Wer in die Lage gebracht worden ist, diese mit Bewußtsein zu bedenken, kann erkennen, wie es um ihn bestellt ist, und kann seine Vernunft auch anderen zugute kommen lassen. Dies ist die Möglichkeit, welche die rationale Position bietet. Sie schlägt sich nieder in dem moralischen Grundsatz des guten Menschen von Sezuan:

Keinen verderben zu lassen, auch nicht sich selber
Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das
Ist gut. (GBA 6: 232)

IV

Die Habermassche Gesellschaftstheorie versteht den Menschen als sprach- und handlungsfähiges Wesen. Er ist Person und zugleich, aufgrund seiner "unverwechselbaren kontingenenten Geschichte," immer Individuum: "In der Identität des Ich drückt sich das paradoxe Verhältnis aus, daß das Ich als Person überhaupt mit allen anderen Personen gleich, aber als Individuum von allen anderen Individuen schlechthin verschieden ist."⁴⁶ Dieses Individuum ist immer als ein soziales zu denken. Denn niemand

...kann für sich allein frei sein, niemand ohne den Zusammenhang mit anderen ein bewußtes Leben führen, nicht einmal sein eigenes Leben führen. Niemand ist ein Subjekt, das nur sich selber gehört, ...weil der Prozeß der Individuierung, aus dem es hervorgeht, durch das Netzwerk sprachlich vermittelter Interaktionen hindurchläuft.⁴⁷

In dem intersubjektiven Modell des gesellschaftlich produzierten Ich liegt die Stärke der Habermasschen Theorie des kommunikativen Handelns. Ihr gegenüber verliert die radikale postmoderne Theoriebildung, welche die "Auflösung des Ich" (Foucault) postuliert, ohne ein solches Postulat real befriedigend begründen zu können, da sie sich bei diesem Versuch unweigerlich in den Schlingen performativer Widersprüche verfängt, jegliche Evidenz.⁴⁸

Reflexives Selbstbewußtsein ist ein Kennzeichen des Menschen. Es ist nicht hintergehbar: "We begin from the premise that to be a human being is to know, virtually all of the time, in terms of some description or another, both what one is doing and why one is

doing it."⁴⁹ Auch Kommunikation und Argumentation sind nicht hintergehbar, denn die Argumentationsregeln der Kommunikationsgemeinschaft können nur bestritten, wenn sie zugleich anerkannt werden.⁵⁰

Die Problematik der Verneinung eines sprach- und handlungsfähigen Individuums zeigt sich schon in der Marxschen Theorie als "Ausdruck eines revolutionären Willens," der das "autonome" bürgerliche Subjekt negiert und diesen Verlust durch das Konstrukt eines kollektiven Subjekts als Träger der "absoluten Revolution" kompensiert.⁵¹

Im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* verneint Brecht unter marxistischen Vorzeichen die Identität des "autonomen" Individuums. Der Grund dafür liegt in der Notwendigkeit, der vom Individuum ausgehenden Machtwirkungen Herr zu werden. Soziale Wirklichkeit ist Machtwirklichkeit, wie die Clownsszene modellhaft demonstriert. Die beiden schwachen Clowns zeigen sich als heuchlerische Arschkriecher (EINSER: "Weil Herr Schmitt so stark ist, darum krieche ich Herrn Schmitt in den Arsch." ZWEIER: "Ich auch."), aber sie nutzen die Gelegenheit, die Macht als körperliche Macht des starken Clowns zu demontieren. Macht, ob sie vom Starken oder vom Schwachen ausgeht, richtet sich gegen Körper.

Ausgangspunkt für die in der Vorlage vorgetragene Argumentation ist die Frage, ob der Mensch dem Menschen unter den Bedingungen des bestehenden Systems hilft. Sie wird mit einer doppelten Begründung verneint. Der eine Grund liegt in dem auch von Nietzsche erkannten Krieg aller gegen alle. Und dieser ist der Grund für die Folgerung, daß Hilfe schädlich sei, ehe nicht die Notwendigkeit von Hilfe beseitigt ist. Hilfe im einzelnen erhält ein System, das wirkliche Hilfe unmöglich macht. Dies ist die Begründung für die "Hilfeverweigerung":

Also sollt ihr nicht Hilfe verlangen, sondern die
Gewalt abschaffen.
Hilfe und Gewalt geben ein Ganzes
Und das Ganze muß verändert werden. (GBA 3: 36)

Sterbend sollen der Flieger und die drei Monteure jetzt lernen bzw. anhand der "Verlesung der Kommentartexte" abstrakt belehrt werden. Da die Richtigkeit der Lehre postuliert wird, ist mit dem Einverständnis der Betroffenen zu rechnen: "Denn das Richtige ist leicht" (GBA 3: 37). Gefordert und gelehrt wird angesichts des Todes das große Ja zum "Aufgeben": "Wer aber den Wunsch hat, einverstanden zu sein, der hält bei der Armut. An die Dinge hält er sich nicht!" (GBA 3: 38) Dies beinhaltet vor allem auch die Einsicht

Focus: Margarete Steffin

in die Nichtigkeit des Individuums, und zu dieser Einsicht werden die Betroffenen gebracht:

Jetzt wißt ihr:
Niemand
Sterbt, wenn ihr sterbt.
Jetzt haben sie
Ihre kleinste Größe erreicht. (GBA 3: 41)

Der Flieger, der seiner Belehrung Widerstand entgegengesetzt, glaubt mit seinen Leistungen seine "größte Größe" erreicht zu haben. Er verweigert sich der Einsicht, daß nur das Erreichte im Sinne der "Großen Ordnung" "wirklich" ist. So wird er "enteignet" und "ausgetrieben" (GBA 3: 42ff.). Das Fazit lautet: "Was da liegt ohne Amt / Ist nichts Menschliches mehr" (GBA 3: 44). Zurück bleiben die drei gestürzten Monteure. Sie sind einverstanden "mit dem Fluß der Dinge" und werden aufgefordert:

Zu verändern nicht nur
Ein Gesetz der Erde, sondern
Das Grundgesetz
Einverstanden, daß alles verändert wird
Die Welt und die Menschheit
Vor allem die Unordnung
Der Menschenklassen, weil es zweierlei Menschen gibt
Ausbeutung und Unkenntnis. (GBA 3: 45)

Veränderung, theoretisch gedacht, wird rhetorisch übersteigert. Wo sich im Sinne der Kommentartexte nichts an nichts mehr klammert, entsteht in einem unabgeschlossenen Prozeß abstrakt die sich unendlich vervollständigende Menschheit:

Habt ihr die Welt verbessernd die Wahrheit
vervollständigt, so
Vervollständigt die vervollständigte Wahrheit.
Gebt sie auf!
...
Habt ihr die Wahrheit vervollständigend die Menschheit
verändert, so
Verändert die veränderte Menschheit.
Gebt sie auf! (GBA 3: 46)

Die Spielvorlage *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* kann als Beispiel für die Texte Brechts gelten, die dogmatisch enggeführt

und für das Theater unter Bedingungen der Postmoderne unproduktiv sind. Die Lehrstücke "neu zu verstehen und neu zu spielen" ist in diesem Kontext deshalb das Anliegen von Lehmann/Lethen.⁵² In ihrer Interpretation wenden sie sich kritisch gegen die "logifizierende Lesart" der Lehrstücke in der Tradition der Lehrstücktheorie Reiner Steinwegs, die die Stücke ihnen zufolge mißversteht, indem sie den "spontanen Wunsch nach Selbstverwirklichung und die Körperlichkeit des Individuums" nicht wahrnimmt.⁵³ Der Ausgangspunkt für ihre Betrachtung ist der Schrecken des Individuums, das sich dagegen wehrt, ausgelöscht zu werden.

Die Interpreten stellen die problematische These auf, daß es neben der den Tod bringenden dialektisch-rationalen Ebene eine zweite Textebene gibt: Auf dieser "werden nicht falsche Gedanken, sondern das Denken in Frage gestellt, nicht eine These, sondern das Thetische, nicht eine gedankliche Ordnung, sondern die Ordnung des Gedankens."⁵⁴

Die Schwäche dieses Theorieangebots ist darin zu sehen, daß die Interpreten, obwohl sie sich gegen eine logifizierende Lesart aussprechen und das "gleißende Licht des Rationalismus" geißeln, nicht reflektieren, daß sie mit dem rationalen Konstrukt einer vereinfachten Opposition zwischen Rationalität und Nichtrationalität einer logifizierenden Lesart verhaftet bleiben. Die von ihnen aufgestellte Opposition läßt sich bei kritischer Lektüre, zu der sie anregen wollen, nicht aufrechterhalten.

Lehmann/Lethen gehen davon aus, daß in den Lehrstücken "die Theorie (auch die wahre), die Lehre (auch die gute) mit der unbeliehrbar spontanen Weigerung des Lebens konfrontiert" wird, sich aufzugeben.⁵⁵ Deutlich scheint mir hier, daß sie einen nicht problematisierten Lebensbegriff ansetzen. Die spontane Lebensregung, die sich gegen das Ausgelöschtwerden wehrt, gibt es in den Stücken nicht. In den herangezogenen Texten gibt es immer nur sozialisierte Individuen. Es stimmt also, wenn es heißt: "Hilfe erhalten, Ansprüche anmelden, Grausamkeit meiden, Überlebenwollen, das sind spontane Wünsche des Menschen."⁵⁶ Aber diese "Menschen" setzen eben immer schon Menschen und damit kommunikatives Handeln, d.h. Rationalität voraus.

Es stimmt auch, daß die sinnlichen Qualitäten der Lehrsätze, die in den Lehrstücken entwickelt werden, solche der "Kälte" sind, aber es darf nicht vergessen werden, bei aller spontanen Teilnahme fürs "Leben," daß auch Marx und Brecht von dieser Teilnahme ausgehen und nur zu radikalen Lösungen in ihren Lehren greifen, weil sie in der Veränderung des "Grundgesetzes" eine endgültige Lösung für die zugrundeliegende gesellschaftliche Problematik zu erkennen glauben.

So scheint die Opposition Rationalität versus Nichtrationalität (Spontaneität) von vornherein einseitig, abstrakt, ohne Bezug zur realen Lebenswelt. Die vorgehaltene ist eine Scheinopposition, die vereinfachte Lösungen nahelegt, da hier Rationalität, die immer Zwang (Identität) bedeutet, unterschlagen und von vornherein nur negativ besetzt ist. Rationalität wird undifferenziert einem "Lebenstrieb" gegenübergestellt, dessen Asozialität und Unbelehrbarkeit sich von selbst verstehen, wenn es heißt:

In der Gestalt des von Einsichten unbelehrbaren Impulses erscheint auf dieser Ebene ein radikal "asoziales" Moment im Subjekt, das alle Gesellschaftlichkeit, auch die proletarische, als Untergang, Zwang, Disziplin, Unterwerfung des Körpers und des Gefühls unter ein ihm fremdes Gesetz erfährt.⁵⁷

Nicht Lehre und Theorie sind folglich schon an sich zu verwerfen, sondern an dem Prinzip der Lehre ist festzuhalten, wohl wissend um die Gefahren, die sich mit jeder Lehre bieten. Die zweite Ebene, von der Lehmann/Lethen ausgehen, ist nicht in der Weise vorgegeben, daß von ihr aus die "Ordnung des Denkens" in Frage zu stellen ist, oder von Brecht in den Lehrstücken in Frage gestellt wird. Auf dieser Ebene kann es gar nichts anderes als eine Negation der "Ordnung des Denkens" geben. Aber diese Ordnung ist nur durch Gewalt zu beseitigen, sobald die Ebene des Textes verlassen wird, was nicht das Anliegen von Lehmann/Lethen sein kann.

Ein postmoderner vernunftkritischer Ansatz leitet auch die Interpretation von Rainer Nägele.⁵⁸ Ähnlich wie bei Lehmann/Lethen wird von einer in den Stücken aufgezeigten "zweiten Ebene" her argumentiert. In den Lehrstücken geht es dieser Interpretation zufolge um "Vernunftkritik durch die auflösende Kraft des Verstandes."⁵⁹ Und das vernunftkritische Argument kommt bei Nägele zu folgendem Ergebnis: "Der Konflikt zwischen dem Begehr nach Ganzheit und umfassender Integration, das die Lehrstücke wie alle Lehre treibt, und ihrem todsichern Blick fürs Antagonistische und nicht Integrierbare läßt sie selbst zu Bruchstücken werden."⁶⁰

Dieses Argument führt Nägele zuletzt anhand eines Kommentars zu *Die Ausnahme und die Regel*. Aus der Tatsache, daß in diesem Stück die dargestellte Systemvernunft widerlegt wird und sie nicht als das Ganze gelten kann, sondern sich als "ausschließende Macht eines Teilinteresses" darstellt,⁶¹ schließt er zirkular und fälschlich, daß die "Rationalität" des Brechtschen Theaters dadurch in Frage gestellt sei. Der Betrachter werde zur Arbeit des Verstandes aufgefordert, wobei dieser "im Unterschied zur synthetisierenden Vernunft" und unter Berufung auf Hegel als "die auflösende, analy-

tische Kraft" verstanden wird.⁶² Nägele übergeht die im Stück wirksame Rationalität der Kritik am dargestellten System der durch Klassenjustiz aufrechterhaltenen und legitimierten Ausbeutung und der dieser Kritik entsprechenden sinnvollen Aufforderung, dem System entgegenzutreten und Abhilfe zu schaffen. Die vier Zeilen, die er aus dem Vorspruch zitiert, vermeiden Hinweise auf die implizierte sinnvolle Praxis, auf die andere Verse anspielen und zu der im "Epilog" aufgefordert wird. Der Interpret versteht, was er tut, als analytische, auflösende Arbeit des Verstandes. Er läßt unreflektiert, daß hinter dieser Praxis eine subjektive synthetisierende Vernunft am Werke ist, die sein Tun sinnvoll erscheinen läßt. An diesem Sinn darf in bezug auf die pauschale Kritik an der "Rationalität" des Brechtschen Theaters gezweifelt werden. Die Kritik Brechts an Klassenjustiz und Ausbeutung in *Die Ausnahme und die Regel* scheint durchaus sinnvoll. Sie allein bietet die Gewähr für sinnvolle Veränderung.

V

Wie sich an einer kritischen Lektüre der vernunftkritischen Interpretationsansätze von Lehmann/Lethen und Nägele zeigen läßt, werden deren Einsichten nicht aus dem Text heraus entwickelt, sondern sie entstehen wesentlich durch die selektive Auswahl der zu interpretierenden Daten und die Übertragung eines vernunftkritischen Vorverständnisses in den Text.

Das Problematische dieses Vorgehens erweist sich überaus deutlich auch an dem Brecht-Buch (*Postmodern Brecht*) von Wright, die den Versuch unternimmt, Brecht für die Postmoderne zu kooperieren.⁶³ Auch sie setzt dekonstruierend an, indem sie frühere Interpretationsansätze als unzulänglich abweist. Ihr zufolge geht es vor allem darum, den früheren falschen Drei-Phasen-Brecht zu verabschieden.⁶⁴ Sie beruft sich dabei auf Lehmann/Lethen und Nägele und spricht im ersten Kapitel von der Rezeption eines "Lacanian Brecht,"⁶⁵ um im fünften Kapitel, wo es um die Theatralisierung des "unpresentable" geht, klarzustellen, daß nur der "frühe" Brecht sich postmodern interpretieren läßt.⁶⁶ Zu den Stücken *Baal* und *Im Dickicht der Städte* heißt es diesbezüglich, daß diese sich infolge des in ihnen zum Ausdruck gebrachten "deliberately decentred view of reality" nicht auf "any particular ideology" reduzieren lassen. Brechts Absicht in diesen Stücken sei "to explore the very ground of representation." Ihre Schlußfolgerung ist dann auch, daß Repräsentation in diesen Stücken tatsächlich in Frage gestellt werde, was in bezug auf *Baal* einigermaßen problematisch ist, aber durchaus auf *Im Dickicht der Städte* zutrifft. Daraus

läßt sich nun jedoch kaum mehr als der Schluß ziehen, daß Repräsentation in Frage gestellt werden kann, keinesfalls jedoch, daß Repräsentation damit an sich in Frage gestellt oder daß dieser Versuch notwendigerweise brauchbar ist. Nützlich ist die Einsicht, daß alle Identitäten auf der Ebene des Bewußtseins kulturell konstruiert sind, wie es bei Habermas vorausgesetzt ist, aber daraus läßt sich wiederum nicht folgern, daß alle kulturellen Identitäten zu verneinen sind oder dieser implizierten Aufforderung Folge zu leisten ist. Im Gegenteil, dies zu postulieren ist nicht wertfrei oder a priori nützlich, sondern als Ausdruck gerade einer partikularen, von bestimmten Interessen geleiteten Ideologie zu werten.

Um den vernunftkritischen Ansatz historisch weiterverfolgen zu können, muß Wright über Brecht hinausgehen. Sie tut dies, ohne jedoch von ihrer Kritik am sogenannten Drei-Phasen-Brecht abzurücken, obwohl nicht einzusehen ist, weshalb die historische Darstellung Brechts, die sich an historischen Daten und feststellbaren Phasen in seinem Werk orientiert, falsch sein sollte, wenn die Interpretin selbst nicht auf die Kategorie des Historischen verzichtet. Wright hält offensichtlich auch an dem Prinzip der Unterscheidung fest, und nicht nur, indem sie mit Heiner Müller die Meinung teilt, daß es viele Brechts gebe. Sie ersetzt lediglich die historische Gliederung Brechts mit einer, die sich, Brecht "korrigierend," von Lyotard herleitet:

Brecht's early plays may be distinguished from the later ones and also from the *Lehrstücke* by being seen as an example of Lyotard's notion of "experimentation" rather than as examples of his own view of an experimental "theatre of the scientific age"....⁶⁷

Radikale Vertreter der postmodernen Vernunftkritik wie Baudrillard definieren Geschichte als den "Ort der Verfremdung"⁶⁸ und betreiben die Verabschiedung der Geschichte als ein Projekt des Ausbruchs aus ihr. An der Logik, daß wir aus der Entfremdung herauskommen, wenn wir die Geschichte verlassen, ist nicht zu zweifeln. Das Gefährliche an dem "Gedankenexperiment"⁶⁹ Baudrillards liegt jedoch nicht darin, daß es sich um ein Experiment der Gedanken handelt, das "die Möglichkeit seiner eigenen Vernichtung einschließt," sondern daß es um ein Experiment geht, das die Beseitigung der Gedanken zur Voraussetzung hat, da wir nur auf der Basis unserer Gedanken, d.h. unseres Bewußtseins, im geschichtlichen Raum vorhanden sind.

Abzusehen von der historischen Dimension in Brechts Werk bedeutet u.a. zu erkennen, daß Brecht in seinem Frühwerk be-

stimmten Möglichkeiten zwar radikal nachgeht, daß er diese vernunftkritischen "Anfänge" jedoch nicht weiterführt, sondern sein Denken sich unter dem Einfluß des Marxismus seit 1926 in eine ganz andere Richtung bewegt. Sein Werk ist auch seit diesem Zeitpunkt keinesfalls einheitlich "marxistisch" zu nennen, die sogenannten "großen" Stücke entstehen später als die Lehrstücke von etwa 1929-1930 und Brecht hatte erst nach der Rückkehr aus dem Exil die Wahl zwischen einem sozialistischen und einem bürgerlichen Staat. So spielen historische Gegebenheiten bei einer Darstellung von Brechts Werk offensichtlich eine wichtige Rolle, und es bedarf einer entschieden vernunftkritischen Einstellung, von ihnen absehen zu wollen.

Wright argumentiert, die Brechtsche Verfremdung als Dekonstruktion habe wesentlich nur Illusionen auf der Ebene des falschen Bewußtseins subvertiert.⁷⁰ Jetzt, im Zeichen der radikalen Postmoderne, werde das Bewußtsein selbst in Frage gestellt. Der Faschismus habe der Illusion einen schlechten Ruf eingebracht und es sei nun wieder an der Zeit, diese zu rehabilitieren. Gefordert wird, daß der Illusion wieder Raum gegeben werde, weil diese in der sozialen Konstruktion des Subjekts (Lacan, Althusser) eine wichtige Rolle spielt.

Nach Wright ist die Zeit des kritischen Brecht vorüber. Wenn es sich im Zuge einer radikalen Postmodernisierung jedoch tatsächlich so verhalten sollte, daß die Illusion in ihrer vernunftkritischen Form deutlicher als ideologische Formation hervortritt, ist vorauszusehen, daß Brechts Werk wieder stärker aktuell wird. Denn sein Werk enthält als entscheidende Komponente ein ideologiekritisches Moment, das dort, wo radikale Aufklärung über die Aufklärung als Vernunftkritik betrieben wird, abhanden gekommen ist.

Wenn Brecht mit dem eingangs zitierten Diktum recht hat, dann setzt die Belehrung durch die Wirklichkeit die Kenntnisnahme der geschichtlichen Entwicklung, wie sie sich im Werk Brechts spiegelt, voraus. In seinen Texten haben die beiden dominanten Ideologien des 20. Jahrhunderts, Sozialismus und Faschismus, ihren Niederschlag gefunden. In beiden gab es zudem eine unheilvolle Verknotung zwischen instrumenteller Vernunft und ideologischer Verblendung (Illusion), sobald die Ideologien in gesellschaftliche Wirklichkeit überführt wurden. Ich meine, daß die radikal vernunftkritische Theorie der Postmoderne auch der Instrumentalisierung fähig ist. Wenn die Verabschiedung von Lehre an sich illusorisch ist, ist eine Ideologie, welche die Verabschiedung von Rationalität zur wahren Lehre erhebt, auf die hinter ihr stehenden Machtinteressen zu befragen. Wie Me-ti wußte: "Die Kopfarbeiter sehen darauf, daß ihr Kopf sie ernährt. Ihr Kopf ernährt sie in unserer Zeit besser,

wenn er für viele Schädliches ausheckt. Darum sagte Me-ti von ihnen: Ihr Fleiß macht mir Kummer" (GW 12: 434).

Dem Thema schädliche Kopfarbeit ist auch ein spätes kritisches Gedicht von Brecht gewidmet, das seine Aktualität kaum unter Beweis zu stellen braucht und im Zusammenhang nicht nur mit dem wichtigen ideologiekritischen Komplex der Intellektuellenkritik Brechts steht, sondern seinen Angelpunkt auch in einem für die neuere deutsche Geschichte zentralen Datum findet. Das Datum ist der 17. Juni 1953, der Tag des Arbeiteraufstandes in der DDR, und das Thema ist Herrschaft im konkreten historischen Bezug:

Die Lösung

Nach dem Aufstand des 17. Juni
Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbandes
In der Stalinallee Flugblätter verteilen
Auf denen zu lesen war, daß das Volk
Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe
Und es nur durch verdoppelte Arbeit
Zurückerobern könne. Wäre es da
Nicht doch einfacher, die Regierung
Löste das Volk auf und
Wählte ein anderes? (GBA 12: 310)

Brecht kastigiert in diesem zentralen Gedicht aus dem späten Zyklus der *Buckower Elegien* das fundamentale Mißverhältnis zwischen den Herrschenden, der Regierung, vertreten vom Sekretär des Schriftstellerverbandes, und dem Volk, den Beherrschten. Dieser Gegensatz wird zu einer prinzipiellen, ironisch verfremdenden Frage über das Verhältnis von Regierung und Volk und die Legitimität von Herrschaft zugespitzt. Die implizierte Lösung richtet sich kritisch gegen die politische Situation in der DDR: Das Volk ist der Souverän, dessen Abwahl es nicht geben kann. Abwählbar ist nur eine Regierung, eine gewählte Regierung!

Wichtig für die hier angeschnittenen Themen ist der Hinweis darauf, daß Brecht in diesem Gedicht auf Material aus dem Tui-Komplex zurückgreift und daß die *Buckower Elegien* insgesamt im Kontext des Tui-Komplexes stehen.⁷¹ Zwischen Brechts Tui-Thematik der Käuflichkeit des Geistes und der Habermasschen Theorie des kommunikativen Handelns besteht ein enger Zusammenhang. Der Diskurs der Tuis, der die von Habermas identifizierten universalen "Geltungsansprüche der Rede" (Wahrheit, Richtigkeit, Wahrhaftigkeit) unterläuft, stellt sich dar als Beispiel systematisch verzerrter Kommunikation und zweckrationalen (nichtkommunikativen) Handelns.⁷²

Brecht entwickelt seine Tui-Kritik ursprünglich im Kontext seiner Kritik am machtbezogenen "bürgerlichen" Denken. In den *Buckower Elegien* wendet er die Tui-Kritik gegen die sozialistischen Machthaber. Daß er dabei gleichzeitig gegenüber dem Staat einen Vertrauensbeweis ablegt,⁷³ deutet nur darauf hin, daß die Gedichte eine freiere Meinung formulieren. Der kritische Standpunkt ist durch die Geschichte als der überlegenere ausgewiesen, nicht der unkritische, der als Kommentar zu den *Buckower Elegien* in die neue Brecht-Ausgabe übernommen ist.⁷⁴ Dieser unkritische Standpunkt ist nur der Ausdruck des einen von vielen Brechts, die nicht alle den gleichen Status haben, sondern Teil sind eines ungereimten Werkes, in dem die kritischen *Buckower Elegien* zur gleichen Zeit entstehen als die unkritisch-affirmative Komödie *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher*.

Zu den Herrschenden und Privilegierten im realen Sozialismus gehörten auch die Schriftsteller. Wie Brecht zeigt und wie sich aus der unruhmlichen Geschichte des Schriftstellerverbandes in der DDR entnehmen läßt, stehen Schriftsteller und andere Textproduzenten nicht auf einem archimedischen Punkt außerhalb des die Wirklichkeit bestimmenden Machtkontinuums, sondern sie sind aufs engste mit der Produktion und Verteilung von Macht befaßt. In den *Buckower Elegien* thematisiert der späte Brecht auch diese Frage der Machtbezogenheit in bezug auf sich selbst und bemüht sich um Rechtfertigung, womit er sein kritisches Selbstverständnis unter Beweis stellt und zu erkennen gibt, daß Macht sich gegenüber anderen (weniger Privilegierten) zu legitimieren hat.⁷⁵ Für die Literaturtheorie ist daraus der Schluß zu ziehen, daß auch sie der Legitimierung bedarf. Der Blick ist auf die Machteffekte zu lenken, "die die Literaturtheorien bestimmen und vor allem auf jene, die sie selbst verursachen," wenn unter Bedingungen der Postmoderne "an der Unordnung zu arbeiten ein Kennzeichen von Herrschaft geworden ist."⁷⁶

Der intuitive Mensch Nietzsches sieht von dem kritischen Bewußtsein Brechts ab. Er zieht sich aus der "Welt der theoretischen Erkenntnis und des moralischen Handelns" in den "Bereich des ästhetischen Scheins" zurück.⁷⁷ Indem er von dort her leichten Sinnes wieder in die Lebenswelt zurückwirkt, besteht die Gefahr, daß er durch Illusionen Schaden stiftet. Mir scheint, daß die von der radikalen Postmoderne bereitgestellten Theorieangebote wohl Denkanstöße vermitteln können und die Auseinandersetzung mit Wirklichkeit provozieren, gemessen an den Einsichten in Wirklichkeit, die sich z.B. durch die Habermassche Gesellschaftstheorie auftun, greifen sie jedoch zu kurz. Als Sozialtheorie geht ihnen die Kraft ab, die Gültigkeit der kritischen Einsicht aus den Schlußversen von

Brechts *Die Maßnahme* zu beeinträchtigen oder einen gangbaren Weg aus der späten Moderne aufzuzeigen: "Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir / Die Wirklichkeit ändern."

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Klaus-Michael Bogdal, "Einleitung: Von der Methode zur Theorie. Zum Stand der Dinge in den Literaturwissenschaften," *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, hrsg. von Klaus-Michael Bogdal (Opladen 1990) 9-30.

² Brechts Werke werden im Text mit Band- und Seitenzahl nach der großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA), hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin und Frankfurt/M. 1988ff.) zitiert; hier GBA 3: 125.

³ Jürgen Manthey, "Staatsdichter im Kinderland," *Die Zeit* Nr. 11, 6. März 1992, 77f.

⁴ Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht. A Re-Presentation* (London and New York 1989) 1.

⁵ Vgl. Helmut Fahrenbach, *Brecht zur Einführung* (Hamburg 1986) 9f.

⁶ Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche* (Stuttgart 1984) 432.

⁷ Ebd. 201.

⁸ Ebd. 5.

⁹ Karl Marx/Friedrich Engels, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden* (Berlin 1975) Band I: 22.

¹⁰ Ebd. 226.

¹¹ Ebd. 10.

¹² Ebd. 25.

¹³ Vgl. ebd. 9.

¹⁴ Vgl. Klaus Hornung, *Der faszinierende Irrtum. Karl Marx und die Folgen* (Freiburg im Breisgau 1978).

¹⁵ Vgl. Detlef Horster, *Jürgen Habermas* (Stuttgart 1991) 80-85.

¹⁶ Zygmunt Bauman, *Intimations of Postmodernity* (London 1991) xxv. Vgl. auch Kapitel 7, "Communism: A Post-mortem," 156-174; ebenso Kapitel 8.

¹⁷ Zitate aus *Me-ti / Buch der Wendungen* werden im Text mit Band- und Seitenzahl nach Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (GW), hrsg. von Elisabeth Hauptmann (Frankfurt/M. 1967) zitiert; hier GW 12: 527.

¹⁸ Vgl. "'Wenn das Eis bricht...' Die Revolution und Selbstbefreiung der Völker Osteuropas im Jahr 1989," *Der Spiegel* 1/1990, 93-97; hier 94: "Die Begegnung der Menschen mit dieser von ihren Epigonen pervertierten Utopie zur Beglückung der Menschheit hat summa summarum weit über 50 Millionen das Leben gekostet. Sozialismus, das waren vor allem Bürgerkrieg und Gulag, Massaker, Schauprozesse, Hunger, Mangelwirtschaft, geistige Öde, Speichelkerei, Korruption und Terror...."

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt/M. 1974) 10.

²⁰ Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1: Handlungs rationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. Band 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft* (Frankfurt/M. 1981).

²¹ Vgl. Horster, *Jürgen Habermas*, Kapitel VI: "Wahrnehmungen ohne Begriffe sind blind, oder: Die Bedeutung der Sprache für die Menschwerdung," 60-91.

²² Jürgen Habermas, *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze* (Frankfurt/M. 1988) 46.

²³ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt/M. 1988) 48.

²⁴ Adorno, *Negative Dialektik*, 151.

²⁵ Ebd. 10.

²⁶ Ebd. 152.

²⁷ Ebd. 149.

²⁸ Ebd. 151.

²⁹ Ebd.

Focus: Margarete Steffin

³⁰ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt/M. 1951) 334.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Horster, *Jürgen Habermas*, 84.

³³ Vgl. Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge 1989) 3-69. Zum Gegensatz zwischen Rortys "liberal ironist" und Habermas s. 61-69.

³⁴ Michel Foucault, "Nietzsche, die Genealogie, die Historie," *Von der Subversion des Wissens*, hrsg. von Walter Seitter (München 1974) 83-109; hier 89.

³⁵ Ebd. 90.

³⁶ Ebd. 99.

³⁷ Vgl. Horster, *Jürgen Habermas*, 8.

³⁸ Foucault, "Nietzsche, die Genealogie, die Historie," 109.

³⁹ Friedrich Nietzsche, "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne," *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, hrsg. von G. Colli und M. Montinari (Berlin 1980) 369-384; hier 369.

⁴⁰ Ebd. 370.

⁴¹ Ebd. 371.

⁴² Ebd. 383.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd. 383f.

⁴⁵ Peter Sloterdijk, *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus* (Frankfurt/M. 1986) 14.

⁴⁶ Jürgen Habermas, *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus* (Frankfurt/M. 1976) 85.

⁴⁷ Horster, *Jürgen Habermas*, 86.

⁴⁸ Vgl. Martin J. Matustik, "Habermas on Communicative Reason and Performative Contradiction," *New German Critique* 47 (1989) 143-172.

⁴⁹ Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age* (Cambridge 1991) 35.

⁵⁰ Vgl. Horster, *Jürgen Habermas*, 83.

⁵¹ Vgl. Hornung, *Der faszinierende Irrtum*, 75f.

⁵² Hans-Thies Lehmann/Helmut Lethen, "Ein Vorschlag zur Güte." (Zur doppelten Polarität des Lehrstücks), *Auf Anregung Brechts. Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*, hrsg. von Reiner Steinweg (Frankfurt/M. 1978) 302-318.

⁵³ Vgl. ebd. 303 und 313.

⁵⁴ Ebd. 306.

⁵⁵ Ebd. 310.

⁵⁶ Ebd. 311.

⁵⁷ Ebd. 309.

⁵⁸ Rainer Nägele, "Brecht's Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke," *Brecht's Dramen. Neue Interpretationen*, hrsg. von Walter Hinderer (Stuttgart 1984) 300-320.

⁵⁹ Ebd. 317.

⁶⁰ Ebd. 316.

⁶¹ Ebd. 317.

⁶² Ebd.

⁶³ Wright, *Postmodern Brecht*, 5.

⁶⁴ Vgl. ebd. 9.

⁶⁵ Vgl. ebd. 14-18.

⁶⁶ Vgl. ebd. 96-99.

⁶⁷ Ebd., 96f.

Focus: Margarete Steffin

⁶⁸ Vgl. Dietmar Kamper, "Nach der Moderne. Umrisse einer Ästhetik des Posthistoire," *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von Wolfgang Welsch (Weinheim 1988) 164.

⁶⁹ Vgl. ebd. 163.

⁷⁰ Vgl. Wright, *Postmodern Brecht*, 138f.

⁷¹ Vgl. Knopf, *Brecht-Handbuch*, 192 und 197.

⁷² Vgl. Jürgen Habermas, *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*, 33f.

⁷³ Vgl. Knopf, *Brecht-Handbuch*, 192f.

⁷⁴ Vgl. GBA 12: 444f.

⁷⁵ Vgl. das Gedicht "Böser Morgen," GBA 12: 310f.

⁷⁶ Bogdal, *Einleitung*, 26.

⁷⁷ Vgl. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen* (Frankfurt/M. 1985) 116f.

**Image not
available**

**due to copyright
restrictions**

Annemarie Rost, Aquarell zu *Die Tage der Commune* (Chemnitz 1956)

— the Curtain Closed, and (Almost) All the Questions Open

From 1953 to 1957 I was a set designer at the Berliner Ensemble. Asked to comment about the impact of this collaboration with Brecht on my later professional development, I have tried to find some modest answers. The source of artistic productivity is mainly creativity, not scholarship, and this is the only kind of information I can provide. Section I traces motivations. Section II consists of letters that give some spontaneous, authentic, and irreverent information about the first months at the Berliner Ensemble. Here one finds all the influences that inspired my further activity in the theater. Section III attempts a summary of what has emerged from that. In this context it is impossible to avoid direct commentary on the times from Hitler to Honecker, and as the title indicates, much — although not everything — must remain open.

— le rideau tombé, et (presque) toutes les questions sans réponse

De 1953 à 1957, j'étais décorateur au Berliner Ensemble. Pressé de commenter l'impact de cette collaboration avec Brecht sur mes développements professionnels ultérieurs, j'ai essayé de trouver quelques réponses bien modestes. La créativité, et non le savoir académique, est la principale source de la productivité artistique, et c'est là la seule sorte d'information que je peux apporter. La Section I parle de motivations. La Section II est composée de lettres qui offrent quelques renseignements spontanés, originaux et irrévérents sur les premiers mois au Berliner Ensemble. C'est ici que l'on trouvera toutes les influences qui ont inspiré mes activités au théâtre par la suite. La Section III essaie de résumer ce qui en est sorti. Il est impossible, dans ce contexte, de ne pas commenter directement la période de Hitler à Honecker et, comme le titre l'indique, de nombreuses questions, bien que pas toutes, restent sans réponses.

— el telón bajado, y (casi) todas las preguntas sin respuesta

Entre 1953 y 1957 yo fui decorador en el Berliner Ensemble. Preguntado sobre el impacto de esta colaboración con Brecht en mi desarrollo profesional posterior, he tratado de encontrar algunas modestas respuestas. La creatividad, y no el saber académico, es la fuente principal de la productividad artística, y esta es la única información que yo puedo dar. La Sección I habla de las motivaciones. La Sección II está formada por cartas que ofrecen información espontánea, auténtica e irreverente, sobre los primeros meses en el Berliner Ensemble. Aquí pueden encontrarse todas las influencias que inspiraron mi actividad posterior en el teatro. La Sección III trata de resumir lo que resultó de esto. En este contexto es imposible evitar comentar directamente el periodo entre Hitler y Honecker, y, como indica el título, muchas preguntas, aunque no todas, permanecen sin respuesta.

— der Vorhang zu, und (fast) alle Fragen offen

Annemarie Rost

Für Else und Poul Holm Joensen in Dänemark

I. Die Anfänge

Mir ist eine einfache Frage gestellt worden: wie haben sich die Jahre der Zusammenarbeit mit Brecht auf Deine Theaterarbeit ausgewirkt? Die Frage ist einfach, die Antwort nicht. Von damals bis heute habe ich Bühnenbilder und Kostüme entworfen und mich niemals dabei gelangweilt. Das ist ja schon was. In diesen Zeiten einen auskömmlich honorierten Beruf mit *open end* und ohne Routine gehabt zu haben, ist sicher nicht auf Brecht zurückzuführen, verdient aber in diesem Zusammenhang erwähnt zu werden, weil es zu meinem Leben gehört. Da zeigt sich schon das Problem: rückwirkend aufzuspüren, wer oder was war Anlaß wofür? An ein Ereignis erinnert man sich, aber kann man mit Bestimmtheit sagen, was es weiterhin bewirkt hat?

Im Krieg, es war 1942, hörte ich zum ersten Mal den Namen Brecht unter Umständen, die sich tief eingeprägt haben. Ich kam damals achtzehnjährig von Dresden nach Berlin, um Bühnenbildnerin zu werden. Genau 50 Jahre später wurde in Berlin die Ausstellung "Entartete Kunst" gezeigt. Ein Institut in Los Angeles hat zusammengetragen, was aus der Berliner Originalausstellung von 1937 noch aufzufinden war. Dafür sei Amerika Dank, für anderes nicht.

Im Grafikraum sechs Holzschnitte, signiert Konstantin von Mitschke-Collande. Er war mein Lehrer für Kostümgeschichte. Dieser freundliche, damals etwa Sechzigjährige, gehörte also zu den "Entarteten" und Gefährdeten. Daß er wie die Anderen Malverbot hatte, wußten wir Schüler nicht. Wir wußten nicht einmal, daß er Maler war, er hat nie darüber gesprochen. Daß er mit einigen von uns, getarnt als Studienfahrt, in den Grunewald fuhr, ein Grammophon mit Handkurbel und einigen Platten bei sich, bekommt durch die Wiederbegegnung mit seinem Namen in dieser Ausstellung im nachhinein eine bedrohliche Dimension: er spielte uns im Wald die *Dreigroschenoper* vor. Uns unbekannt bis dahin die Namen Brecht und Weill, die ebenfalls als "Entartete" eingestuft und somit im

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

tausendjährigen Reich totgeschwiegen waren. Die Umstände und das Gehörte waren für uns ein ebenso erregendes Abenteuer wie die ersten Luftangriffe auf Berlin. Für Collande war das ein Risiko mit Lebensgefahr, wie ich nun weiß. Wir haben absolutes Stillschweigen versprochen und gehalten, deshalb kann ich nur von mir berichten über eine Initialzündung, die über alle späteren schrecklichen Luftangriffe, Kriegsereignisse, Verliebtheiten, Besatzung, Hunger und Nachkriegselend hinweg latent blieb.

Sicher spielte auch unsere politische und ästhetische Unwissenheit eine Rolle. Wer hätte uns zu dieser Zeit weltoffenes Wissen vermitteln können, ohne sich selbst zu gefährden? Die Schulen nicht, aber ich kann über Begegnungen berichten mit verantwortungsvollen Menschen wie Collande, die über Umwege, gewissermaßen hintenherum, ihr Wissen weitergaben. Erst in der Rückschau wird mir das volle Risiko dieser Verhaltensweisen klar.

Gegen ein Paar noch ganz gut erhaltene Schnürstiefel tauschte mein Vater nach Kriegsende das erste Radio der Familie ein. Die Stiefel fand er im Wald. Wie wäre mein Leben verlaufen, hätten sie ihm gepaßt?

Etwa Ende 48 kam aus dem krächzenden Volksempfänger, genannt Goebbelsschnauze, ein unerhörter Text: *Der Kinderkreuzzug* von Brecht, gesprochen von Helene Weigel. Danach die Ansage und die Mitteilung, daß Brecht in Berlin ein Theaterensemble gegründet hat. Mit einer Mappe voll Arbeiten (ich war damals Studentin der Dresdner Kunsthochschule), und einem Propusk der Sowjetischen Kommandantur für den Zug fuhr ich nach Berlin und bewarb mich als Bühnenbildnerin für dieses Ensemble. Ich stand vor der stark vom Krieg beschädigten Probebühne Reinhardtstraße und betrat befangen einen großen Raum mit vielen Menschen, die unscharf zu sehen waren, weil alle rauchten. In Erinnerung geblieben ist mir die Hurwicz, die Pfeife rauchte. Das hatte ich noch nie bei einer Frau gesehen. Alle wurden von Brecht aufgefordert, sich die Arbeiten anzusehen, die ich auf dem langen chinesischen Tisch ausbreiten sollte. Mir ist keine Äußerung in Erinnerung geblieben, ich kannte ja auch niemand. Von Brecht dazu aufgefordert, erzählte ich, nun weniger befangen, wie es zu meiner Bewerbung kam. Er empfahl mir, erst einmal fertig zu studieren, weil er mich erst engagieren kann, wenn er ein eigenes Haus bekommt, er ist zur Zeit mit seinen Schauspielern noch Gast im Deutschen Theater. So kam es, daß ich nach Überwindung einer langen, schweren Nachkriegskrankheit, mit einem ausgezeichneten Diplom in der Tasche, am 22. April 1953 wieder in Berlin eintraf.

Eine Initialzündung kann nur stattfinden, wenn sie auf aufnahmebereiten Boden trifft. Ich habe bis heute nicht herausbekom-

men, wie die Auswahlmechanismen funktionieren, warum man etwas annimmt und anderes nicht. Zumindest die Annahme hat zwei Ursachen: das Suchen nach etwas, was noch nicht da ist, also Neugier, und die Auswahl aus dem Gefundenen. Für die größte Strecke meines Lebens waren das unbewußte Vorgänge, aber im Laufe der Zeit bekam ich die Gewißheit, daß "Es" funktioniert, und damit wachsende Sicherheit.

1939-1942

Mit zwölf Jahren fing ich an, Kleider zu entwerfen. Meine Mutter bekam wöchentlich *Das Blatt der Hausfrau* vom Krämer, darin eine Seite mit Modezeichnungen. Sie gefielen mir nicht, die eigene Produktion wurde wohl durch die Kontrahaltung ausgelöst. Folgerichtig wollte ich Modezeichnerin werden. Pensionsberechtigte Postbeamtin, nach dem Willen meines Vaters, kam nicht in Frage. Der Konflikt konnte erst nach meiner Flucht davon bereinigt werden, Dank meiner Mutter. Sie war der Meinung, ich soll werden können was *ich* will. (Daß *sie* es nicht werden konnte, ist eine andere Geschichte).

Voraussetzung für das Ausreißen von zu Hause war das Geld für eine Fahrkarte Dresden-Berlin, 3. Klasse Personenzug, Fahrdauer 8 Stunden. Ich bekam jeden Tag 10 Pfennig für eine Flasche Schulmilch. Den Preis der Fahrkarte habe ich vergessen, aber es hat ziemlich lange gedauert, bis ich sie mir vom gesparten Milchgeld kaufen konnte. Ziel waren die Großeltern in Berlin. Nach 3 Tagen holte mich mein Vater wieder ab, nun konnte ich werden, was *ich* wollte. Mutter machte sich sachkundig: drei Jahre Schneiderlehre und frühestens mit 18 Jahren Aufnahme in die Akademie zum Studium. Die Beendigung der Mittelschule blieb auf der Strecke, mit 14 begann meine Lehrzeit, von früh um 7 bis abends um 7; zweimal in der Woche Berufsschule, Wochenlohn 1,50 RM, abzüglich 23 Pfennige Steuern, auf den Pfennig ausgezahlt, im zweiten Jahr 2,50 RM, im dritten 3,50 RM. (RM = Reichsmark, heute heißt es DM = Deutsche Mark). Ein Fahrscheinheft kostete für 12 Fahrten 1,20 RM. Vier Scheine brauchte ich für die Schule, und manchmal noch einen, wenn sehr schlechtes Wetter war, sonst lief ich die halbe Stunde von und nach Hause. Der Traum in dieser Zeit: Kokosflocken, 1/4 Pfund (125g) für 28 Pfennige, Mettwurst 1/8 Pfund 13 Pfennige. Ich weiß nicht, warum sich mir das so genau eingeprägt hat, wahrscheinlich weil es immer ziemlich lange dauerte, bis ich mir das Eine oder Andere von den ersparten Pfennigen leisten konnte. In mein erstes Lehrjahr fiel der Beginn des zweiten Weltkrieges.

Um vom Arbeitsamt überhaupt eine Lehrstelle zugewiesen zu bekommen, hat mich mein Vater im BDM (Bund Deutscher Mädchen) angemeldet. Nichts, was dort in den folgenden drei Jahren geboten wurde, weckte mein Interesse, niemand ist mir in Erinnerung geblieben. Heimabende, Appelle, Singen, Marschieren, 1.-Mai-Umzüge konnten meine Unlust, daran teilzunehmen, nicht vertreiben. Trotzdem bestand mein Vater darauf, daß ich keine Veranstaltung ausließ. Von seinen Erfahrungen aus hatte er für die damalige Zeit Recht. Etwas Näheres darüber bekam ich erst lange nach dem Krieg zu wissen, nachdem er schon gestorben war. Aber das ist auch eine andere Geschichte.

Die Lehrzeit war harte Arbeit. Ich habe Gutes gelehrt bekommen und Gutes gelernt. Eine Fülle von Luxusstoffen ging durch meine Hände. Die lernten Fühlen und meine Augen lernten Sehen. Viele Kundinnen waren Offiziersfrauen.

Und was bekam des Soldaten Weib
Aus der Licherstadt Paris?
Aus Paris bekam sie das seidene Kleid.
Zu der Nachbarin Neid, das seidene Kleid
Das bekam sie aus Paris.

Das läßt Brecht die Frau Kopecka im *Schweyk* singen. Ich führe deshalb die ganze Strophe an, weil ich bei ungezählten Anproben die Stecknadeln zureichen und alle Gespräche mit anhören durfte. Woher hatte Brecht seine Detailkenntnisse? Er war doch weit weg vom Ort des Geschehens. Die Meisterin hat mich als jüngsten und ungeschicktesten Lehrling wohl nicht ohne Absicht zu dieser "Schule des Lebens" hinzugezogen. Sie gehörte zum Kreis der Dresdner Anthroposophen um Rudolf Steiner, der damals verboten und keine politische Empfehlung war. Die Kundinnen von dort empfand ich als sehr seltsam, sie bekamen ätherische Gewänder anprobiert und sprachen über Kunst. Auch gelegentlichen Besuchern mußte ich die Tür öffnen. Einer war Professor Carl Rade, in den zwanziger Jahren ein bekannter Maler und Lehrer an der Dresdner Kunstgewerbeschule in der Güntzstraße. Damals war er ohne Arbeit; ab und zu kam er zum Essen (ein Problem für die Gastgeber wegen der rationierten Lebensmittel). Ich durfte ihm meine Zeichnungen vorlegen und wurde angehalten, den Namen Rade nirgends zu erwähnen. Unter der Hand hat er es ermöglicht, daß ich ab sofort den Abendkursus für Aktzeichnen in der Akademie besuchen konnte, ich war ja mit 15 Jahren noch nicht zugelassen. Zum ersten Mal sah ich dort einen nackten Mann, der Modell stand. Niemand hatte mich darauf vorbereitet, und ich schämte mich sehr. Ich zeichnete ihn von hinten,

was dann noch störte, ließ ich weg. Die Zeichnung gibt's noch, sie war gar nicht schlecht, wenn ich bedenke, mit welcher Beklemmung ich hingesehen habe.

Meine Meisterin gab mir einen kleinen Prospekt über das Angebot der Berliner Textil- und Modeschule. Fasziniert hat mich der Lehrplan der Theaterklasse. Kaschieren, Gipsabformen, Perspektive, Farbchemie, Kostümkunde und Ornamentik fand ich viel interessanter als alles, was es im Modezeichnen gab, wenn ich mir auch noch nichts Genaues darunter vorstellen konnte. Ich wußte auch nicht, daß es die Berufsbezeichnung "Ausstatter" gab, später nannten wir uns Bühnenbildner, heute Scenografen. Bis dahin war ich zweimal im Theater, *Wilhelm Tell* und *Freischütz*, das Pflichtprogramm für Schüler. Vom *Tell* sind in meinem Bildgedächtnis einige starke Eindrücke hängen geblieben, den *Freischütz* habe ich vergessen. Es war klar, ich werde Ausstatter. Nicht das Theater gab den Anstoß, sondern die Neugier auf das Unbekannte.

1942-1944

Die ökonomischen Voraussetzungen für ein Studium in Berlin waren gleich Null, aber meine alte Tante Klara war bereit, mich aufzunehmen. Vater konnte gerade das Schulgeld aufbringen, 80 RM für ein Semester. Alles andre blieb mir überlassen; ich traute mir zu, ein Paar Mark dazuverdienen zu können mit meiner Schneiderei. Ich liebte diese Tätigkeit gar nicht, aber was half's. Etwas später fand ich eine kleine Theaterwerkstatt in Prenzlauer Berg, im 3. Hinterhof auf dem Dachboden eines alten Wohnhauses. Ich konnte kommen, wie ich Zeit hatte, Arbeit gab es immer und reichlich. Arbeitskräfte gab es nicht, die Jungen waren im Krieg, die Frauen in der Rüstung. Alle anderen mußten sehen, wie sie fertig wurden. Der Meister stellte sein Bett im "Atelier" auf, seine Frau brachte ihm das Essen. Ich lernte wie man einen tonnenschweren Prospekt aufspannt, 10 X 15 Meter, die vorherigen Bemalungen herunterkratzt, ohne im Staub zu ersticken (es gab keinen Stoff für neue Prospekte), wie man Farben anröhrt, einen Entwurf auf die große Fläche überträgt und was sonst noch alles dazugehört, bis eine Dekoration fertig ist, vor allem, daß sie rechtzeitig fertig wird, damit die Premiere stattfinden kann. Was danach noch gemacht werden mußte, lernte ich auch: den Saal ausfegen und die unendlich vielen Nägel wieder geradeklopfen, mit denen der Prospekt aufgespannt war. Es gab keine neuen Nägel. (Stundenlohn war 50 Pfennige.)

Aber es gab einen Reichsbühnenbildner, Benno von Arendt, der war Schirmherr unserer Theaterklasse. Wir hatten das Privileg, in die

Generalproben seiner Inszenierungen gehen zu dürfen. Das dauerte nur kurze Zeit, dann bekamen wir überall Hausverbot, wegen schlechten Benehmens. Wir äußerten uns zu kritisch und zu laut. Den Herrn selbst haben wir nie zu Gesicht bekommen.

Eine Wasserpatsche ist ein Stock mit einem drangenagelten Scheuerlappen. Zusammen mit wasser- und sandgefüllten Eimern gehörte sie zur Standardausrüstung für Brandbekämpfung nach Luftangriffen. Man brachte uns bei, wie man einen Brand löscht, teilte uns zu Nachtwachen ein und bekleidete uns mit Drillichzeug, Stahlhelm und Knobelbechern. Der Stahlhelm zum Beispiel erwies sich als sehr nützlich, wenn der Putz in großen Fladen von Decken und Wänden platzte. Das geschah zuletzt fast jede Nacht beim Feuern der schweren Flakgeschütze, die auf den Ecktürmen des Schulgebäudes stationiert waren. Die Angriffe wurden schwerer, Anfang 1944 wurde der Unterricht eingestellt, die Klassen wurden außerhalb Berlins in Barackenlagern untergebracht und mußten Luftaufnahmen auswerten. Nach einem Bombentreffer auf unser Wohnhaus kam ich dann mit meiner Tante Klara und den letzten ramponierten Habseligkeiten wieder in Dresden bei den Eltern an. Die Wunden verheilten, die Pritschen mit den feldgrauen Decken und den Wanzen gerieten in Vergessenheit vor dem, was später noch kam.

Es ist noch zu berichten von einem älteren Mann, der am Stock ging, ein finstres Kellerloch in Dresdens Innenstadt sein eigen nannte und darin einen Berg alter, stinkender Theaterkostüme hortete. Er kam am 13. Februar 1945 beim Angriff auf Dresden um. Nach dem Krieg erfuhr ich, daß er als politisch Verfolgter in der Illegalität gelebt hat, sein steifes Bein war die Folge von Mißhandlungen bei den Verhören. Sein richtiger Name ist mir nicht bekannt. Anschrift und Empfehlung, mich in seinem "Atelier" zu melden, bekam ich noch in Berlin, da gab es also Querverbindungen. Besser als Kriegsverpflichtung in der Rüstung war das allemal. Wie er das dann mit dem Arbeitsamt geregelt hat, weiß ich nicht. Er schob mich ab bis weit hinter Breslau, um dort im Quartier von Zirkus Busch die Wagen neu zu beschriften für die Sommertournee 1944. Es war ein großes, bewirtschaftetes Gut mit Gesindehäusern, Scheunen und Ställen, alles umgeben von einer hohen Mauer, die Jungtiere liefen frei herum, Ponys, Fohlen, Büffel, Kamele, Hunde. Die Wartung der Jungtiere oblag der legendären alten Artistin "Wasserminna," bald darauf auch mir, sie hat mich angelernt. Bei dem tschechischen Stallmeister lernte ich Pferde zureiten, von den holländischen Zivilarbeitern Tierpflege. Die kriegsgefangenen Franzosen hielten sich abseits, aber für alle gab es genug zu essen. Paula Busch brachte mir bei, wie man mit Panthern umgeht, sie hielt mich

für geeignet, Dompteuse zu werden. Für ihre Tochter Micaela habe ich Kleider genäht. Sie wollte mich mit nach Schweden nehmen als Kindermädchen für ihren zehnjährigen Jungen. Er war sehr ungezogen, ich mochte ihn nicht und blieb lieber im Lande. Von den Angeboten der Busch-Familie habe ich keinen Gebrauch gemacht, aber die Präzision und die Geduld der Artisten, die sie für ihre Arbeit brauchten, ist für meine Arbeit bis heute erstrebenswert geblieben.

Die Zirkuswagen blieben unbemalt. Es war Spätsommer, als mich mein "Chef" wieder zurückbeorderte, um für den Dresdner Zirkus Sarrasani zu arbeiten. Ich war nicht glücklich, mein Paradies und meinen holländischen Freund verlassen zu müssen, auch war dort der Krieg weit weg. Mein Chef erklärte mir die Notwendigkeit der Maßnahme: der Kontakt mit Fremdarbeitern war streng verboten, und auf Grund einer Anzeige aus dem Dorf war zu erwarten, daß sich die Gestapo dafür interessieren könnte. Über diese Mitteilung hatte ich zu schweigen. Der Buschfunk hat gut funktioniert, mir passierte nichts. Ob mein Freund das Kriegsende erlebt hat, weiß ich nicht. Er jedenfalls verdankte den Beziehungen von Paula Busch, daß er aus der Schußlinie kam und nicht in einem Lager verschwand. (Letztes Lebenszeichen Ende 1944.)

Am 1. Oktober 1944 wurden alle noch bestehenden Kultureinrichtungen geschlossen, Theater, Orchester, auch Zirkus Sarrasani. Wir wurden dem Arbeitsamt für den Kriegseinsatz "überstellt." Ich konnte wählen: Munitionsfabrik oder Schaffnerin bei der Reichsbahn im Güterverkehr. Daß ich das Letztere wählte, hat mir wohl das Leben gerettet. In der Munitionsfabrik sind beim Angriff viele meiner Kolleginnen aus dem Zirkus umgekommen. In dieser Nacht endete auch mein Kriegseinsatz im Inferno des brennenden Dresden. Wenige Tage vorher bekam ich auf dem Güterbahnhof von einem SA-Mann eine Ohrfeige, daß ich in die Ecke flog. Er hatte sich heimlich genähert und sah, wie die halbverhungerten kriegsgefangenen Franzosen die großen Essenkübel auskratzten. Es war uns streng verboten, das zuzulassen, aber wenn es möglich war, haben wir nach der Essenausgabe dabei immer wegesehen. Das war mein einziger hautnaher Kontakt mit dem Naziregime.

In diesen wenigen Wochen "Dienst am Vaterland" ist mir der Krieg nichts schuldig geblieben an Angst, Grauen, Entsetzen und unvorstellbarem Flüchtlingselend. Ich habe die elternlosen Kinder nicht gezählt, die wir in dem bitterkalten Januar 1945 erfroren aus den offenen Güterwagen hoben, in die man sie im Frontbereich hineingeprägt hatte. Die noch lebten, bekamen warmes Wasser zu trinken aus der Lokomotive. Nichts und niemand war da, der noch hätte helfen können auf der Strecke von Breslau in Richtung Dresden. Die Front rückte näher.

Der letzte Waggon mußte immer einer sein mit Bremserhäuschen. Das war mein Arbeitsplatz. Ich hatte nachts die rote Schlußlaternen aufzustecken und zum Zugführer nach vorn das Funktionieren der Bremsen zu signalisieren. Auf den Bahnhöfen wurden die Züge neu zusammengestellt. Wenn ein Waggon den Ablaufberg heruntergerollt kam und mit einem Knall auf den stehenden Wagen auf- und wieder abprallte, mußte ich auf die Sekunde genau die armstarke Eisenkette hochreißen und mit dem Endhaken in die Öse des neuen Waggons fallen lassen. 30 bis 40 Waggons hatte damals fast jeder Zug.

Die Nächte im Bremserhäuschen waren lang. Die Züge standen Stunden auf der Strecke. Der Nachschub für die nahe Front hatte Vorfahrt. Am Tage wurde nun weniger gefahren. Die Rauchfahne der Lokomotive zeigte den Tieffliegern schon von Weitem, wo sie ihre Bomben abwerfen und die Flüchtenden unter Beschuß nehmen konnten. Ich habe sie jedesmal anfliegen sehen und konnte nichts tun und niemand warnen, Sprechfunk gabs noch nicht. In einem Berliner Programmheft von 1966 steht über mich geschrieben, daß ich das Ende des Krieges als Dompteuse im Raubtierkäfig erlebte. Ich erlebte es im Bremserhäuschen. Es war ohne Hoffnung und sehr einsam. Ich war gerade 20 Jahre jung.

Ab dem 22. April 1953 am BE

So wie es ist, ist es eben. Daß man etwas verändern kann, begriff ich erst später langsam. Es gab ja keinen Vorlauf; autoritäre Erziehung im einfachen Elternhaus und festgefügtes Lebensumfeld ließen mich die äußersten großen Veränderungen als gegeben hinnnehmen. Von Politik wurde zu Hause nie gesprochen, da konnte es auch kein Erkennen von Zusammenhängen geben. Aber daß ich alles genau wissen wollte, war wohl außer der durch Lebenserfahrung gewonnenen Flexibilität das einzige Kapital, daß ich für die Zeit bei Brecht mitgebracht hatte.

Täglich von 10-14 Uhr Probe. Da ich vom Theater keine Ahnung hatte, brauchte ich nicht umzulernen, nur zu lernen. Genaues Hinsehen und -hören ist intensive Arbeit. Dieses tägliche Training über drei Jahre hat alle Sinne sensibilisiert, die zum Theatermachen gebraucht werden. Es hat Denkprozesse geweckt, die unmerklich Emotionen und Gefühle ordnen halfen. Ich kann mich nicht entsinnen, daß Brecht seine Theorien bei der Probenarbeit jemals benannt hätte. Nun, wo er uneingeschränkt mit seinen Stücken arbeiten konnte, blieben von den Theorien nur gelegentliche Hinweise auf eine spätere Überarbeitung.

Eine Stunde vor Probenbeginn trafen sich die Mitarbeiter mit Brecht, sprachen über die Probe vom Vortag, machten Vorschläge für die Schauspieler, für den Text, für die Arrangements und was es sonst noch gab, z.B. an Politik und anderer Leute Inszenierungen. Es wurde viel gelacht, die Probe begann locker und pünktlich, scheinbar ohne Konzept. Brecht befragte seinen Text, als hörte er ihn zum ersten Mal. Er hielt dieses "Vergessen" für den produktivsten Teil seiner Arbeit, weil es ihm ermöglichte, alles, was von der Bühne kam, unvoreingenommen zu sehen, zu ändern und auszusortieren. Nichts blieb, wie es war. Dabei ging er aus vom Angebot der Schauspieler. Einem Schauspieler zu sagen, wie er etwas machen soll, langweilte ihn. Aber er amüsierte sich sehr, wenn er Neues angeboten bekam, benutzte es sofort und probierte es aus, ohne Diskussion. "Sagen sie nicht, was sie wollen, zeigen Sie es," ließ die Schauspieler mit viel Spaß anbieten, was sie zu bieten hatten. Auf Entwürfe bezogen, hieß der Satz: "— zeichnen Sie es." Brecht konnte sich nichts von dem vorstellen, was man ihm erklären wollte. Die offensichtlich nicht vorhandene Vorstellungskraft war vielleicht die Ursache für die vielen Arrangementsskizzen, die er uns ständig abverlangte, als Vorlauf gewissermaßen. Diesen Mangel an Bildphantasie habe ich später auch bei anderen hochintelligenten Regisseuren und Stückeschreibern feststellen können. Nur mit denen, die *nicht* von mir verlangten, ihre selten sehr konkreten, aber autoritär geforderten Bildvorstellungen zu bedienen, konnte ich in der Folgezeit gut arbeiten.

Blieb ein brauchbares Probenergebnis aus, dann ging Brecht auf die Bühne und demonstrierte selbst, was er meinte. Noch heute halte ich ihn für den besten Schauspieler seines Ensembles. Aus dem Text kam der Impuls für eine Geste und die Haltung, die daraus gewonnen werden könnte. Auch da noch keine Fixierung, es war ein Ausprobieren möglicher Varianten durch sich selbst. Von den Schauspielern erwartete er, genauso zu verfahren, den Impuls und das Aufspüren einer Haltung ausschließlich bei sich selbst zu suchen. Er verbat sich, ihn nachzuahmen, weil er nicht das Ergebnis, sondern einen möglichen Weg dahin demonstriert hat. Mit Spaß wurden die Fähigkeiten der Schauspieler aufgespürt und freigesetzt. Brecht ordnete, was angeboten wurde.

Während meines ganzen Berufslebens ist mir keine effektivere Handhabung von Theaterarbeit begegnet. Daß es ein praktisches und produktives Verfahren ist, erwies sich später auch in meinem Bereich. Ich habe viel Lehrgeld bezahlt, bis ich Fähigkeiten von Mitarbeitern und technische Abläufe maximal einzusetzen verstand. Unter "Lehrgeld" fiel z.B. eine meiner ersten Inszenierungen. Um unsere Talente zu erproben, schickte Brecht den jungen Regisseur

Carl Weber und mich in die Provinz. Auf dem Spielplan stand *Der zerbrochene Krug* von Kleist. Es war alles vorbereitet für die Generalprobe am nächsten Tag. Eine Garderobiere sah sich die Kostüme an — und steckte sie ins Waschfaß, um sie von der Patina zu befreien, weil unordentliche, schmuddelige Kostüme auf der Bühne nichts zu suchen haben. Die Patina hatte ich mit unendlicher Mühe selbst aufgebracht, man konnte dort noch nicht die vielfältigen Verfahren, Kostüme alt und getragen aussehend zu machen. Folglich gab es auch niemand, dem ich das hätte übertragen können. Heute ist für mich diese Garderobiere ein Synonym für engagierte Theaterarbeit. Wieviel Streß hätte ich mir ersparen können, wäre sie von mir rechtzeitig in die Arbeit einbezogen worden.

Noch zur Probenarbeit: Jede Veränderung auf der Bühne veränderte auch meine Vorstellung über das Kostüm. So viele Varianten, so viele Kostüme. Von einer Million Möglichkeiten, wie etwas aussehen könnte, konnte zuletzt ja nur eine übrigbleiben. Bis heute ist für mich die Entscheidungsfindung das Spannendste an der Theaterarbeit. Nur ist jetzt der Weg kürzer, der Prozeß verläuft auch anders. Man beherrscht sein Handwerk und kann mit dem Theater souveräner umgehen. Wenn man Glück hat und mit der Bildvorstellung den Nerv des Stückes trifft, kann das Stimulanz sein für die ganze Machart der Inszenierung. Das sind dann die seltenen Sternstunden im Beruf, wenn man ein gutes Stück in die Hand bekommen hat und einen Regisseur, der damit etwas anzufangen weiß.

Einfügung an dieser Stelle: kann ich mit einem Stück nichts anfangen, gebe ich es zurück. Das ist heute zu einer Binsenweisheit geworden. Zu Brechts Zeiten war es noch nicht so. Das hängt zusammen mit veränderten Organisationsstrukturen für das Theater. In der Zeit nach dem Krieg entwickelte sich in diesem Teil Deutschlands auf staatlich gesicherter ökonomischer Basis eine neue Theaterkultur, die in kürzester Zeit zu Weltruhm kam: das Team Brecht/ von Appen am Berliner Ensemble, am Deutschen Theater Langhoff/ Kilger. Die künstlerischen Mitarbeiter wurden vertraglich fest gebunden, meist mehrjährig. Das bedeutete, daß man die Arbeit zu liefern hatte, für die man engagiert war. Mir sind Weigerungen nicht in Erinnerung, sie hätten die Kündigung des Vertrages und Rufmord wegen Arbeitsverweigerung zur Folge gehabt. Eine Weigerung aus künstlerischen Gründen, wie später üblich, wurde nicht anerkannt. Die Beendigung von Engagements lag ausschließlich beim Intendanten. Die Umkehrung dieses Kündigungsprinzips folgte Anfang der sechziger Jahre dem Bau der Mauer: die Mitarbeiter wurden unkündbar, konnten aber nach Belieben aus dem Vertrag aussteigen oder sich für Gastspiele beurlauben lassen. Unabhängig vom Stand der Beschäftigung war damit die soziale Sicherheit bis ans Lebens-

ende gewährleistet, auch die von mir. Beim Eintritt ins Rentenalter kam die staatliche Pension dazu, man arbeitete weiter, solange man wollte und konnte. Es war aber auch gleichzeitig der Anfang vom Ende produktiver Ensemblearbeit durch beginnende Stagnation. Die Anzahl der Arbeitsstellen war festgelegt, sie blieben blockiert durch ein alterndes Ensemble, zu wenig Junge konnten nachrücken. Das Ende des Staates DDR machte diese lebenslange soziale Sicherheit wieder zu einer schönen Illusion.

II. Briefe: April 1953 bis Januar 1954

Die Briefe an meinen Mann, der wie ich Schüler von Karl von Appen an der Kunsthochschule Dresden war, lagen verpackt und vergessen im Schrank und sind erst jetzt (im Frühjahr 1993) beim Umzug wieder ans Tageslicht gekommen. Nun können sie bessere Auskunft geben als mein Gedächtnis.

23.4.53

Ich wurde gleich zur Weigel geführt, die mich kurz und herzlich begrüßte. Sie nahm mich mit meiner großen, schweren Mappe mit in die Probebühne Reinhardtstraße, die inzwischen eine komplette Beleuchtung, ein verstellbares Portal und einen Pförtner bekommen hat, eine kleine Kaschierwerkstatt und eine Tischlerei schließen sich an im Hof. Es waren vielleicht 20 Leute im Zuschauerraum, die so aussahen, als ob sie alle dazugehörten. Man sah viel Manchester. In der Mitte standen die Leute dichter. Die Weigel sah proper und gepflegt aus, die Leute auch, alles war sauber und hell, und da stand in der Mitte ein alter, zerfleischter Ohrensessel aus Leder, darin saß mit zerdrückter, zu enger, grauer, hochgeschlossener Jacke und Wochenbart — nun rate mal, wer? Es war grad Pause, Brecht bat in sein Arbeitszimmer. Der gleiche Raum, wie bei meinem ersten Besuch, ebenfalls viele Leute, die viel rauchten. Wieder mußte ich meine Arbeiten ausbreiten. Brecht fragte einiges, er war sehr angetan von den Arbeiten, wörtlich: "eine fabelhafte Sicherheit in der Farbe, die mir sehr angenehm ist." Er will sich die Sachen, wenn er mehr Zeit hat, in Ruhe noch einmal ansehen und mit mir sprechen. In der "Möwe" bekam ich eins der vier Fremdenzimmer unter dem Dach. Wenn ich aus dem Fenster sehe, kann ich das Reichstagsgebäude von hinten anfassen. Ich hab mir die Textbücher von Strittmatters *Katzgraben* und von *Don Juan* (Brecht/Molière) geben lassen, das als nächstes kommen wird und zu dem ich wohl die Kostüme machen soll, wenn ich die Weigel richtig verstanden hab. Ein gewisser Besson (kennst Du den Namen?) sprach lange mit

Focus: Margarete Steffin

mir über meine Arbeiten, die Kostüme haben ihm ausgezeichnet gefallen, auch aus dem Grunde, weil sie in erster Linie für den Schauspieler entwickelt und nicht nur dekorativ sind, ebenfalls ausgezeichnet in den Farben. Ich konnte nicht rauskriegen, ob das ein Regisseur oder ein Bühnenbildner ist, er sprach von "meinem Don Juan", also ist er auf alle Fälle maßgeblich beteiligt. Abends hab ich *Katzgraben* gelesen, ein gutes Stück, in Versen, derb, einfach und unpathetisch in der Sprache. Dann *Don Juan*, heiter und sprachlich außerordentlich präzise. Heute morgen meine erste Probe: *Katzgraben*. Die Bestuhlung stammt aus einem alten Kino und knarrt heftig bei jeder Bewegung, ich rührte mich nicht. Jemand setzte sich neben mich. "Wie findest Du die Probe?" Es ist schön, in einer neuen Umgebung mit "Du" angeredet zu werden, aber kann man am ersten Tag schon eine Meinung haben? Die Antwort mußte ich schuldig bleiben, es dauert wohl, bis man sich durch den Urschleim gearbeitet hat. Der Frager war Erwin Strittmatter. Überhaupt hat man mich mit großer Selbstverständlichkeit aufgenommen, das finde ich erstaunlich, mir fällt eine ausgesprochene Zwanglosigkeit im Benehmen aller zu allen auf. Es ist aber anders als im Theater oder in der Akademie in Dresden. Wahrscheinlich ist es die geistige Beweglichkeit, die durch die Disziplin besticht, mit der sich die Leute trotz allem geben. Das scheint von Brecht auszugehen.

Es war damals von Dresden aus ein unerfüllbarer Traum, uns in Manchester kleiden zu können. Wahrscheinlich ist es mir deshalb als erstes aufgefallen und wert, beschrieben zu werden.

April 1953

Karl ist froh, daß ich da bin, da braucht er nicht immer anwesend zu sein und kann Figurinen zeichnen gehen. Die Probe war lang, ohne Pause bis 2 Uhr, und für mich bis auf einige kleine Fragen von Brecht auch nicht weiter von Belang. Nachmittags rief ich Seitz an und fragte, wo Margot steckt. Der Mann spricht, wie er bildhauert. Margot war im Atelier am Pariser Platz und freute sich sehr, als ich kam. Morgen wollen wir ins Deutsche Theater, *Die Gewehre der Frau Carrar* und *Jeanne d'Arc*, zwei Einakter vom BE. Heute abend wieder Probe von 7-11, die war schon wesentlich gehaltvoller (für mich). Karl brachte einen Schwung Zeug mit, was erledigt werden muß und wir haben ziemlich 2 Stunden zusammengesessen und alles durchgesprochen. Ich kann Dir nur sagen, laß alle Gedanken sein, die sich aufs Weggehen von der Akademie beziehen. Sowas wie Karl bekommen wir in unserem ganzen Leben nicht wieder geboten. Morgen früh fährt er nach Dresden, mir obliegen dann hier alle Pflichten.

Karl: unter uns im täglichen Sprachgebrauch für Karl von Appen.

Gustav Seitz: Professor, Bildhauer, Mitglied der Akademie der Künste.

Margot Wiener: Kommilitonin aus Dresden, jetzt Meisterschülerin bei Seitz. Mit ihrer Mutter zusammen hat sie das Arbeitslager überlebt, halbverhungert und mit ausgeschlagenen Zähnen. Außer zu uns hatte sie kaum Kontakte.

Nächster Tag

Um 8 in den Werkstätten. Das sind die berühmten Werkstätten, in denen für Staatsoper, Deutsches Theater, Kammerspiele und Berliner Ensemble gearbeitet wird, düster und groß, 20 Minuten weit zu laufen. Um 10 war ich wieder zur Probe. Zuerst Kostümprobe (Katzgraben), bis 1 Uhr 4 Kostüme! Dann bis 3 Uhr Stückprobe. Zwischenrein war mir auch was eingefallen, was ich gleich aufgezeichnet hab und was Brecht morgen mit ausprobieren wird. Dann kam der Besson und bat mich für 4 Uhr zu einer Besprechung. Im Einverständnis mit Weigel und Brecht hat er mich gefragt, ob ich die Kostüme für *Don Juan* machen möchte, Bühnenbild Hainer Hill. In den nächsten 2 Stunden lebhafte Vorführung, wie er sich die Sache denkt. Es ist einmalig, was der Kerl für Fantasie hat und wie lebendig sich eins aus dem anderen entwickelt. Es wird sicher sehr schwer werden und leider auch ziemlich kurzfristig. Dann zu Margot, Kleid gebügelt und ab ins Theater. *Die Gewehre der Frau Carrar* waren gut, *Jeanne d'Arc* mäßig.

Die Werkstätten waren damals noch im traditionsreichen und stark zerstörten Haus des Handwerks in der Sophienstraße untergebracht. Es steht unter Denkmalschutz und beherbergt bis heute die Werkstätten des Maxim-Gorki Theaters.

Nächster Tag

Gestern hab ich noch vergessen zu schreiben, daß ich in der Wissenschaftlichen Bibliothek angerufen und mir für heut Bücher mit Stichen bestellt habe aus der Zeit Ludwig XIV. für "meinen" *Don Juan*. Morgen Sonntag will ich mal ausschlafen und dann nach Tegel fahren zu Onkel Erich. Da gibts gut zu essen, und für Montag bleibt sicher auch noch was, das schont unsere Kasse.

Anfang Mai

Draußen fings an zu schneien und der Zug nach Berlin war ungeheizt. Ich hab so gefroren, daß ich mir hier nicht mal die Hände gewaschen hab, weil es kein Warmwasser gab. Bin mit meinen

Don-Juan-Entwürfen gleich ins Theater. Die Probe war grad aus. Besson stürzte auf mich zu und nahm mich mit in die Kellerkneipe unten im Deutschen Theater. Er dachte, ich hätte gekniffen, weil ich einen Tag später kam und war schon schwer in Sorge. Appen lachte und sagte: "Nee, nee, die nich". Dann haben sie sichs beide angesehen, es gefiel sehr gut, man schmunzelte. Leider hat sich der Besson inzwischen wieder anders eingerichtet, er will jetzt stark farbig haben und die Formen der Kostüme noch bizarer. Na, das kann er haben. Hab heute erst mal gezeichnet, damit wir wenigstens die Form klar bekommen, abends haben wir bei Schweinebraten, Wein und Kaffee die neuen Skizzen gründlichst durchgeackert, hab wieder sehr viel mitgekriegt dabei. Jetzt fallen mir die Augen zu, morgen weiter.

Nächster Tag, sehr später Abend

Bin eben mit der Taxe gekommen von Weißensee, wo Brecht wohnt. Ich war mit Besson seit 8 Uhr dort, jetzt ist es 12. Bis um 9 haben wir die Kostüme von Don Juan selbst besprochen, er bekommt 3 Kostüme, die sich steigern. Gestern hatte ich ja gezeichnet, heut hab ichs in Farbe versucht. Das dritte Kostüm ist restlos akzeptiert, bis morgen Mittag die beiden anderen nochmal. Brecht hat alles ausgezeichnet gefallen in Farbe, Form und Fantasie. Leider entsprechen sie nun nicht mehr der Konzeption, die die beiden heut abend neu festgelegt haben. Aber ich hatte den schönen Erfolg, Brecht mit den Skizzen unbedingt erheitert zu haben. Dann kam Eisler, weißt Du, der Komponist vom neuen Deutschlandlied. Du, das ist ein spaßiger Knabe, klein, dick, ungeheuer lebhaft und sprühend vor Witz und Geist. Er kam grad aus Wien, war vorher in der Schweiz, wo er Charlie Chaplin besucht hat, erzählte aus Hollywood, London, Indien, Paris, und über eine Menge Leute, Churchill, Dulles, Eisenhower, Mao und so fort. Nebenan war unterdessen der Teetisch gedeckt und Deine Frau durfte als einzige "Dame" der Gesellschaft im einzigen Lehnsessel das Präsidium übernehmen und den Herren Tee und die dazugehörigen Dinge reichen. Ich weiß nicht, was Knigge in solchem Fall empfiehlt, aber wenn ich was falsch gemacht habe, dann war es so selbstverständlich gebracht, daß es schon wieder richtig war. Mit großer Verwunderung hab ich nämlich festgestellt, daß ich frei von Hemmungen bin, bzw. bei dieser Gelegenheit war. Was nun den festen Vertrag betrifft, hab ich Besson auf dem Heimweg noch mal alles auseinandergesetzt, wir wollen es dann morgen mit Brecht besprechen. Es ist so, daß man mir jetzt Gelegenheit gibt anzuspringen, und man wartet natürlich erst noch ab, wieweit ich das tue. Ich habe diesbezüglichtoi toi toi keine Bedenken. Aber mir geht in-

zwischen ein Licht auf, was es bedeutet, wenn wir beide für unbestimmte Zeit getrennt leben müssen. Außerdem trete ich von Schritt zu Schritt in meine beachtlichen Bildungslücken. Was ernsthaft in Betracht zu ziehen wäre, denn bei zunehmender Intensität der Zusammenarbeit besteht ja die Möglichkeit, daß die Anderen das auch merken. Alles, was heute besprochen wurde, hat sich mir tief eingeprägt, obwohl es ein kleiner Unterschied war und ich erst schalten mußte von Familie auf wirklich weltumfassendes Teetischgeplauder. Heiter, heiter, heiter — und locker. Brecht ist ein Filou, er spricht in Andeutungen, der springende Punkt bleibt dem Zuhörer überlassen. Ich hatte den großen Spaß, hoffentlich alles ohne Mühe zu kapieren, was wiederum auch gemerkt wurde. Trotz allem, was hier nun so fesselnd neu ist, ganz ehrlich, Lieber, es ist nicht leicht zu verkraften und der Rückzug ist ja auch noch offen. Daß ich das aber nur als theoretische Möglichkeit in Betracht ziehe, zeigt mir wiederum, wie stark ich hier schon engagiert bin. Schluß für heut, aber das alles solltest Du doch gleich erfahren. PS: Paul Dessau habe ich heute auch kennengelernt.

Anfang Mai

Zeit: mehr als knapp. Ich könnte schneller vorwärtskommen, wenn der Besson nicht dauernd was zu sagen hätte, was ich selber auch weiß und mich zu allen möglichen Tageszeiten irgendwo hinbestellt oder selbst kommt. Gestern hab ich ihm das auseinandergesetzt, das hat er sogar eingesehen und Besserung versprochen. Vor der Katzgraben-Premiere sind die Leutchen nun reichlich nervös, Appen hat gestern Nacht durchgearbeitet. Er rechnet schon lange damit, seine Dekoration zuletzt doch noch selbst malen zu müssen.

Mai, vor Pfingsten

Bin ziemlich durcheinander. Margot gab mir ein Inselheft mit Aufnahmen vom Bordesholmer Altar von Meister Brüggemann. Wenn Du sowas siehst, möchtest Du am liebsten alles hinschmeißen. Meine Figurinen finde ich nicht mehr gut und ich bin in heller Verzweiflung. Der Zeitpunkt, um jetzt richtig zu arbeiten, ist denkbar unglücklich. Alles, was hier neu dazugekommen ist (was ist es nicht?), ist zuviel auf einmal, und ich wühle und wühle, um einigermaßen damit fertig werden zu können. Die Ergebnisse sind so unfertig, so dünn. Ich komm nicht weiter. Das einzige Positive der letzten Woche geschah in der Nacht zum Sonnabend, wo ich mit Karl auf der Fläche stand und ihm geholfen hab, seine Katzgraben-dekoration zu malen. Unter anderem hab ich auch eine Lichtleitung gemalt, zum Anknipsen, sag ich Dir, mit Schalter und Verteilerdose. Erst hatte ich mächtigen Bammel, weil meine Theatermalerzeit in

Dresden doch ziemlich kurz war, aber es ging dann ganz gut. Karl hat Einiges angelegt, um zu sehen, wies im Licht kommt, und wir haben auch nur bis 2 Uhr gemalt. Auf dem Probenplan für nächste Woche steh ich auch mit drauf: Bauprobe Don Juan. Da brennt man nun vor lauter Arbeitswut, und dann kommt nichts bei raus. Drück mir doch beide Daumen, daß das bloß bald wird. Heut früh hat mich die Weigel bestellt. Also: Überwachung der laufenden Vorstellungen, Mitarbeit bei den drei großen Inszenierungen von Karl, alle noch im Deutschen Theater. Dazu kommen drei kleine Modellaufführungen, die soll *ich* machen!!! Ein Hans Sachs, ein chinesisches Stück und eine Berliner Posse. Ich soll 600 Mark im Monat bekommen, da bleiben dann ganze 430 Mark nach. Ich war sichtlich enttäuscht, das sind nur 100 Mark mehr als in Dresden. Ich muß noch mal mit der Weigel sprechen. Bei Margot hab ich auch schon einen Pump aufnehmen müssen.

Mai 1953, Sonnabend nach Pfingsten

Nun bin ich wieder nicht zum Schreiben gekommen. Hab nur gesessen und gemalt, heut mittag war alles fertig. Ergebnis: alles angenommen! Ohne Änderungen!! Jetzt sind nur einige kleine Korrekturen an den Solistenkostümen, die Besson mit bei Brecht hatte über Pfingsten, und noch einige Kostüme für stumme Rollen. Wenn ich das bis Montag schaffe, kann ich nächste Woche die endgültigen Entwürfe machen. Gut? Auf den Proben herrscht reine Heiterkeit, sowas muß heutzutage wohl gesucht werden. Die Schauspieler sind aufgekratzt, sprühen vor Witz und es hagelt Angebote.

Mai 1953

Langsam, so ganz nach und nach fange ich wieder an, Gefühl für Form und Farbe zu bekommen und hoffe doch noch auf ganz anständige Entwürfe. Die Kollektion, die schon vorliegt, hat viel Heiterkeit unter den Anwesenden hervorgerufen und mir etliche Sympathien eingebracht. Bitte schick mir doch ganz fix den Kasten mit den Broncefärbungen und paß auf, daß das Silber dabei ist. Und kauf mir bitte ein großes Päckchen schwarzen Tee, hier gibts keinen. Sonst gibts wenig zu berichten, außer zu den Proben und zum Mittagessen bin ich noch nicht aus dem Haus gekommen.

Die Versorgung in Berlin (Ost) war zu dieser Zeit noch mangelhaft, ob es sich um Tee, Malutensilien oder andere Dinge handelte. Es war einfacher, sich alles schicken zu lassen. Für Einkäufe in Westberlin hätte ich mindestens das vierfache bezahlen müssen, siehe auch Brief von Anfang Juni.

Mai 1953

Von der Kuliarbeit hat noch keiner was gesagt, als da sind Kanten streichen und Löcher kleben. Morgen Abend ist *Der zerbrochene Krug*, da werd ich anfangen und dann laufend alles durchsehen, was mir unter die Hände kommt. Hab ja ganz schön zu tun jetzt, wo der Don Juan auf Hochtouren läuft.

Ende Mai, Mittwoch

Weigel ließ mich rufen, ich sollte Figurinen mitbringen. Besson war auch da. Dann eröffnet sie mir, daß das noch gar nicht raus ist, daß ich die Kostüme mache. Hill hätte auch Skizzen gemacht und man könnte doch nicht so ohne Weiteres usw. Besson sagte, er hätte noch keine gesehen von Hill und er will unbedingt meine haben, die wären viel besser als Hills Kostüme in Rostock. Nach den Fotos, die ich gesehen habe, finde ich das auch. Morgen Nachmittag fahren wir zu Brecht, der soll das entscheiden. Heut hat sich Karl nochmal alles zeigen lassen und findet ausgezeichnet, er wird morgen früh mit Weigel sprechen. Besson sagte, für ihn wäre die Sache entschieden, leider ist er aber nicht der Chef. Ich hab den Eindruck, daß man mit Hill nicht so gern zusammenarbeitet, besonders eben Besson. Ich sehe auch garnicht so ganz schwarz, ich glaube, die Brechts mögen mich. Ich hab auch nochmal mit Karl gesprochen wegen des Vertrages. Er hatte mit 800 Mark gerechnet und will auch darüber mit Weigel morgen verhandeln. Später kam Strittmatter in die Kantine, wir haben uns eine Weile in die Ecke gesetzt und Erspießliches geklönt.

Karl hatte keinen Erfolg und das Gespräch mit Brecht fand nicht statt.

Anfang Juni 1953

Schön war der eine Tag zu Hause. Bin bei fürchterlicher Hitze wieder hier angekommen und gleich zur Probebühne, wo mir Thalbach in die Arme lief mit der Frage, ob meine Kostüme angenommen sind, dem Hill seine wären so doof. Ich wußte das ja nun auch nicht und hab brav gewartet, bis die Probe zu Ende war. Also Brecht hat sich nun doch für Hill entschieden, um ihn nicht vor den Kopf zu stoßen, obwohl meine Kostüme der Konzeption viel besser entsprächen. Besson bat mich, bis zum nächsten Tag die zwei wichtigsten Volksfiguren noch weiter zu entwickeln, und wir kamen überein, daß ich dann meinen Laden schließe. Ziemlich verstört hab ich bis zum nächsten Morgen meinen Schock verschlafen. Dann bis zum Nachmittag gezeichnet. Um 5 kam Besson, wir sprachen alles durch und er bat mich, abends mit zu Brecht zu fahren. ½ 8 kam

der Wagen, das war auch gut, es goß in Strömen. Unterwegs stieg Hill zu, ohne zu grüßen. Zur Besprechung gabs erst Tee, Kuchen und Zigaretten, dann blutige Kritik, aber nicht an mir. Ich kann nur für mich feststellen, daß ich entschieden besser angesprungen bin, dem jeweiligen Stand der Entwicklung entsprechend. Hill war recht taktlos der Weigel gegenüber, mich ignorierte er völlig und um Mitternacht war Brecht soweit, daß er wegen allgemeiner Übermüdung die Diskussion abzubrechen bat. Das Auto holte uns wieder ab, Besson stieg unterwegs aus. Hill vertiefte sich sofort mit dem Fahrer in ein angelegentliches Gespräch über den Abwesenden, welches keineswegs von, na sagen wir mal, Sympathie zeugte. So grußlos, wie er eingestiegen war, verließ er das Auto auch wieder. Da hab ich nun wieder was gelernt: wie es ist, wenn man sich als Luft fühlen soll. Heute nach der Probe wartete Besson schon auf mich und sagte mir, daß er früh noch mal eine Stunde mit Brecht gesprochen hat, der sich nicht sehr hoffnungsvoll über Hill äußerte, er käme nicht dahin, wohin er sollte. Er ließe mich bitten, bis morgen eine Figur Don Juan und ein Fischermädchen in ungefähr die gleiche Größe wie Hills Entwürfe zu bringen, damit er, rein vom Optischen her, eine bessere Basis zum Vergleich hätte. Besson schloß sich dem Wunsch an, da ich ja bisher nur kleinere Skizzen geliefert habe. Da mußte ich erst mal los, alles dafür zu kaufen. Es gab kein Aquarellpapier, keine Pinsel, keine Farben. Also auf zum Bahnhof Zoo, Geld getauscht (heute eine Westmark zu 4,25 Ost) und eingekauft. Auf der Rückfahrt in der U-Bahn war Fahrkarten- und Gepäckkontrolle. Inzwischen etwas erfahren im Unterwandern solcher behördlichen Maßnahmen, schlängelte ich mich so, daß mich der Fahrkartenkontrolleur zuerst erwischt und mich zu seiner Gruppe in die Ecke stellte, während der Gepäck- und Ausweiskontrolleur seine Schäfchen in die andere Ecke trieb. Hatte entschieden Glück, in meiner Ecke hats nur 5 Mark gekostet, während die Anderen, von lebhaften Sympathiekundgebungen der sauberen Zurückgebliebenen begleitet, zu einer Stelle geführt wurden, wo sie ihre teuer erstandenen West-Schätze auf dem Altar des Vaterlandes opfern durften. So, nun will ich heut abend noch versuchen, ob ich in der Lage bin, Figuren von monströsem Umfang zu bewältigen. Brecht ist morgen hier. Wenn die beiden Blätter so sind, daß er die anderen Kostüme nun doch von mir haben will, muß das Ensemble das wohl honorieren. Noch was Merkwürdiges, was mir in den Dresdner Jahren so drastisch nie passiert ist: ich werde hier laufend und überall auf der Straße von Männern unterschiedlichster Prägung angesprochen und auch manchmal ziemlich dreist belästigt. Ich weiß nicht, woran das liegt. Wahrscheinlich an Berlin. So, nun hast Du eine ziemlich genaue Vorstellung von meinen Tag- und Nachtwerken.

4.6.53

Also es war so gestern, daß Brecht nicht da war und Besson mich nur gebeten hat, noch 5 oder 6 Figurinen in Groß zu machen, weil er auf alle Fälle was in der Hand haben will als Gegenargument. Die großen Figurinen werden ganz gut, 2 hab ich ja schon fertig.

5.6.53

Kampf bis aufs Messer mit Hill. Und die Kostüme macht er nun. Das wäre eigentlich schon alles. Heute bei Brecht, 4 Stunden lang. Weigel wollte mir ersparen, daß ich dabei bin, aber ich bestand drauf. Hill war ausfällig und gemein gegen mich. Brecht, Besson und Weigel haben ihn dann mächtig zusammengestaucht. Brecht versuchte auszugleichen und schlug meine Assistenz vor, Weigel schlug vor, daß jeder seine Kostüme weiterentwickelt. Alles ohne Erfolg, das erstere lehnte ich ab, das zweite Hill. Nachmittags eine Besprechung mit Experten der Kostümabteilung, wo ich den stillen Triumph genoß, daß meine Kostüme als wesentlich brauchbarer eingeschätzt wurden. Aber nutzt ja nichts, Hill macht sie ja doch. Weigel sprach hinterher mit mir und legte ein Pflaster auf, Talentprobe und daraufhin engagiert usw. Das ist schön und darauf kam auch an, aber wenn ich gewußt hätte, daß ich das Mittel zum Zweck gegen Hill abzugeben habe, weiß ich nicht, ob ich überhaupt angefangen hätte. Na, nun ist das dicke Ende schon am Anfang überstanden, Dienstag Abend komme ich also nach Hause.

Berlin, 17. Juni 1953

Über diesen Tag gibt es keinen Brief. Ich kam früh in Berlin an und wunderte mich über die vielen Menschen auf der Friedrichstraße, aber es war keine Demonstration und es gab keine Transparente. Das war ungewöhnlich. Ahnungslos wühlte ich mich mit meinem Koffer durch die Menge, die in die entgegengesetzte Richtung strebte. Auf einem Umweg erreichte ich die Probebühne, beunruhigt, daß in der Nebenstraße keine Menschen, dafür aber sowjetische Panzer waren. Brecht rief alle zusammen und teilte mit, daß die Bauarbeiter von den Baustellen der damaligen Stalinallee streiken und dort demonstrieren. Die Probe fiel aus. Er setzte sich dann mit seinen engsten Mitarbeitern zur Beratung zusammen. Über die Gespräche und Aktivitäten in diesen Tagen gibt es authentische Berichte und Aufzeichnungen der Beteiligten. Brecht befürchtete Ausschreitungen und bat, für die Probebühne Nachtwachen einzusetzen. Nun lag ich wieder nachts auf einer Pritsche mit grauen Wolldecken. Anders als im Krieg wurden wir nicht gestört und es gab auch keine Wanzen mehr. Die Ereignisse dieser Tage

Focus: Margarete Steffin

haben mich nicht sehr tief berührt, mir fehlten damals noch Einsichten in politische Zusammenhänge. Soweit ich mich erinnere, wurde nach drei Tagen wieder geprobt.

Fortsetzung der Briefehe von Dresden aus, wo ich noch den Rest meiner vertraglichen Verpflichtungen mit dem Jugendtheater abarbeiten mußte. Die Studenten waren zu dieser Zeit im Ferieneinsatz in der Lausitz.

Dresden, 17. Juli 1953

Unter Anzündung meiner Sonntagszigarette versuche ich hiermit, mein Fastimmerandichdenken in etwas für Dich Lesbares umzusetzen. Hab jeden Abend bis neun im Jugendtheater Modell gebaut. Das ist kniffliger als ich dachte, ging aber ganz gut. Schade, daß das Stück so schlecht ist. Die Entwürfe sind zeitaufwendig, die Zeichnung mit Tusche und Lineal, die Farbe ohne Schatten. Also richtig was zum Ausmalen, damit fang ich morgen früh an. Bin gespannt, sowas hab ich ja noch nie gemacht. Bis jetzt gefällt mir beinahe.

Dresden, 21. Juli 1953

Mit unserem Ferienplatz an der See siehts nicht sehr verheißungsvoll aus. Gehe jeden Morgen zum Gewerkschaftshaus, aber alles ist nur für September/Oktober. Auch von der Sparte Kunst ist nichts zu haben, obwohl das Theater alles beantragt hat. Nicht traurig sein, Badeanzüge gibts sowieso keine! Das Aquarellpapier ist großer Mist, die Skizzen kann ich nirgendwo sonst zeigen als hier im Theater. Eine größere Fläche zu aquarellieren ist unmöglich.

1.8.53

Bin wieder ganz gut angekommen in Berlin mit meinem Zentner Büchern. Inzwischen waren die Leute rührend bemüht um eine Wohnung für mich, aber bis jetzt war nichts dabei, was man mir hätte zumuten können. Nun kann ich selbst auf Achse sein, hoffentlich dauert das alles nicht zu lange. Ich muß mich ja polizeilich anmelden, sonst bekomme ich die Lebensmittelkarten nicht. Abends rief Margot an und bat mich zu einem internationalen Treffen mit jungen Künstlern in den Johannishof. Das ist das feinste Hotel hier. Was würdest Du wohl antworten, wenn ein afrikanischer Journalist Dich fragt, in Englisch, was die Deutschen denken über Schlesien, soll es zu Deutschland oder zu Polen? Und ein Maurer aus Kopenhagen Dich nach den Prozenten fragt, die Deine Miete vom Gehalt ausmachen oder eine Grafikerin aus Stockholm Dir reizend und charmant ihren Holzschnitt erklärt (nehme ich jedenfalls an, sie sprach schwedisch) und ein Student aus New York Dich nach

Brecht ausquetscht, weil er während dessen Emigration mit seiner Truppe bei ihm war? Beeindruckend die Arbeiten von den zwei Kopenhagener Grafikern, die sich seit zwei Jahren an der Abendschule weiterbilden, weil das Geld nicht zum Studium langt und sie tagsüber schwer arbeiten müssen auf dem Bau. Sie werden in Dänemark nicht anerkannt, weil sie kein Studium haben.

Wir brauchten nach dem Krieg für unser Studium nichts mehr zu bezahlen und erhielten außerdem alle ein Stipendium. Wir hungerten, weil es wenig zu essen gab und rauchten getrocknetes Laub in der Pfeife, hatten aber keine Existenzsorgen.

2.8.53

Um 10 stand Bob Cohn unten, der Student aus Amerika, und wir gingen ins Probenhaus, Don-Juan-Wiederholungsproben bis zum 6.8. Bob hat gestaunt, wie aufwendig hier Theaterarbeit betrieben werden kann. Er berichtete von der Universität Columbia, es ist erschütternd zu hören, wie schlecht es denen geht. Dann kam Erwin Geschonneck dazu und hat von sich erzählt. Er ist Berliner, kommt aus der Arbeitersportbewegung, hat sich damals mit anderen Künstlern und mit der Palucca zusammengetan und sie haben bis 1933 politisches Theater gemacht. Dann für ihn: die Konzentrationslager Sachsenhausen, Dachau, Neuengamme. Kurz vor Kriegsende dann Abtransport auf dem Dampfer "Kap Arkona", der Anfang Mai 45 mit 4000 Häftlingen an Bord in die Luft gesprengt werden sollte. Es war aber nur noch Zeit, ein paar Bomben draufzuwerfen, nur 350 Mann konnten sich retten. Bob erzählte von Amerika, daß der Einfluß Brechts, Eislers und Dessaus aus ihrer Emigrationszeit in Kalifornien noch heute nachwirkt. Offiziell gibt es das Lehrfach für Marxistische Ökonomie nicht, aber da ist ein deutscher Emigrant, Prof. Niebel, der Ökonomie liest auf die Weise, von der Brecht schreibt, daß es fünf Schwierigkeiten gibt beim Schreiben der Wahrheit. Er leitet dort eine starke Gruppe, und wüßte man außerhalb davon Genaueres, hätte man ihm wohl schon längst den Lehrstuhl entzogen.

3.8.53

Heute mußte ich um 11 zur Weigel, erste Besprechung über die drei kleinen Stücke: *Hans Sachs, Schuster Pinne*, eine alte Berliner Posse, und ein neues chinesisches Stück *Hirse für die Achte*. Daß ich alle drei Stücke mache, steht nun fest!! Das werden Modell-aufführungen für Laienspielgruppen, die jetzt überall wie Pilze aus dem Boden schießen, mit drei Regisseuren vom Ensemble. Die Dramaturgin Käthe Rülicke macht den *Hans Sachs*, die Schauspieler-

rin Angelika Hurwicz den Pinne und die Hirse macht Manfred Wekwerth, ein Assistent, Brecht hält die Hand über allem. Die Stücke werden mit unseren Schauspielern besetzt, hier im Haus und auf Tourneen aufgeführt, im Fernsehen übertragen und als Modellbücher verlegt, so wie die *Gewehre der Frau Carrar*. Junge, Junge. Nun brauch ich ganz schnell die 5 großen Kostümmappen, den Modeband 19. Jahrhundert von Boehn und die Tai-Yang-Entwürfe. Kannst Du das gleich auf den Weg bringen? Eben kam ein Anruf, daß ich zu Brecht kommen soll. Gott sei Dank hab ich heut früh ein paar Skizzen von den Sachen gemacht, die mir Karl gesagt hat, bin gleich rüber und wir haben durchgesprochen, was zu machen ist. Anschließend gleich alles in den Werkstätten untergebracht.

August 1953

Zu Eddie Fischer: er ist hier Kascheur im Ensemble, ein komischer Kauz, bissel nervenschwach wegen einer Kriegsverletzung am Kopf, aber sonst recht zutraulich, und er hat was auf dem Kasten. Hat mir angeboten, bei seinen Aufträgen mitzuarbeiten. Werd ich aber nicht gut machen können, hab ja selbst zu viel zu tun. Er muß jetzt einen großen Auftrag ablehnen, weil er lieber in einem Nervensanatorium wäre. Hat kürzlich einen kleinen Schock gehabt, aber man kann gut mit ihm umgehen. Er soll Mitarbeiter ausbilden, weißt Du in Dresden jemand?

6.9.53

Mein lieber Mann, unsere dicke Mieze hat also Vierlinge? Setz ihr mal einen richtigen Fetzen rohes Fleisch vor, für 50 Gramm Marken Lunge oder Gekröse, das gibts 4-fach. Und auch Milch. Jetzt mußt Du Kindermädchen spielen, Du Armer, und eine Wöchnerin pflegen.

7.9.53

Also Besson rief an, ich sollte wenn möglich sofort ins Probenhaus kommen und alles von Don Juan mitbringen. Ich bin mit sehr gemischten Gefühlen los in der Annahme, die unerfreuliche Zieherei mit Hill fängt wieder von vorn an. Wir fuhren in die Kostümwerkstätten, und erst unterwegs sagte er mir, daß er intensiv und fast ergebnislos mit Hill weitergearbeitet hat. Der hätte sich inzwischen ziemlich unpassend benommen, sodaß auch Brecht jetzt für radikale Maßnahmen ist. Also was noch fehlt, soll *ich* machen! Das sind fast alle Solistenkostüme! Ich hab gleich Material bestimmt, Farbproben herausgesucht und Probekostüme bestellt. Nächste Woche solls schon losgehen mit den Kostümproben. Unter einer Bedingung hab ich die Figurinen rausgegeben: daß ich im Pro-

grammheft mit genannt werde. Besson lachte und sagte, daß ich da schon längst drinstehe. Freust Du Dich? Mit Hill hab ich diesbezüglich nun nichts mehr zu tun, aber ein ganz großer Krach läßt sich wahrscheinlich nicht vermeiden, denke ich. Aber jetzt hab ich ja Rückendeckung und die Sache ist offiziell geklärt. Das hätte ich mir nicht träumen lassen, damit hab ich nicht mehr gerechnet.

9.9.53

Gestern muß es ganz schön was gesetzt haben, der Besson rückt nicht mit der Sprache raus. Er hatte Kostümbesprechung mit Hill. Das betraf aber nicht meine Kostüme, die sind schon in Arbeit. Beim Katzgraben mische ich auch etwas mit. Leider sind die Dekorationswerkstätten ziemlich bockig. Das meinen sie aber nicht persönlich, sie schließen überhaupt ihre Türen zu, wenn jemand vom Ensemble kommt, weil die Arbeitsweise für sie neu ist und von ihnen Mitarbeit und nicht Routine erwartet wird. So erkläre ich mir das jedenfalls. Morgen gebe ich den großen Koffer auf für meine unheimlich schweren Wünsche. Bringst Du mir das alles mit? Ich leg einen Wunschzettel bei und den zweckst Du Dir dann ans Radio, nichtwahr, Lieber? Damit Du nichts vergißt. Ich könnte ja hier einiges kaufen, aber das kostet auch wieder Geld, und nächsten Monat muß weiter gespart werden, wegen der Schulden. Gestern hatte ich auch die erste Besprechung mit Wekwerth, der das chinesische Stück macht. Er hat mir die Fabel erzählt, das Buch ist erst in 14 Tagen greifbar, sodaß ich vorerst nur mit Kostümen und Requisiten anfangen kann.

10.9.53

Brecht hatte heut morgen eine Besprechung angesetzt für die drei kleinen Stücke. War hochinteressant, wie so ein Gespräch läuft. Wenn er einen Gedanken entwickelt, kann man glasklar den Weg verfolgen bis zum Ergebnis, man bekommt also nichts Fertiges vorgesetzt. Das ist unwahrscheinlich anregend. Für Arbeit ist nun gesorgt, und das macht sogar Spaß. Da bekommt man richtig die Wühleritis. Aber dazu mußt Du wissen, daß ich das jetzt sehr vernünftig betreibe. Ich fange gegen 9 Uhr an, gehe gegen 2 Uhr essen und etwas spazieren, und dann weiter bis 6, 7 oder 8, und so früh wie möglich ins Bett. Ich schrieb Dir doch, daß ich für Pinne ein paar ganz brauchbare Skizzen gemacht hab. Die sind fotografiert worden, wie überhaupt alle Entwürfe hier. Brecht haben die Sachen sehr gefallen. Er war wieder ganz angetan von der Farbe, auch bei den chinesischen Kostümen. Ich hab den Eindruck, daß hier eventuell noch mal was aus mir werden könnte. Der Hauptspaß für Brecht waren die Entwürfe für das Hans-Sachs-Stück, die ja ziemlich

Focus: Margarete Steffin

groß sind und wozu ich passend im Maßstab die Figurinen gezeichnet und ausgeschnitten habe. Man kann sie auf dem Entwurf hin- und herschieben, Szenen arrangieren und dabei ausprobieren, wie die starken Farben der Kostüme zueinander stehen. Brecht spielte eine ganze Weile mit sichtlichem Vergnügen damit. Es soll als Arbeitsanregung in die Modellbücher aufgenommen werden, nicht nur für die drei kleinen Stücke, sondern überhaupt. Komm doch bitte erst Sonntag in 8 Tagen, wir haben zum Wochenende große Besprechung, da muß ich wieder viel zeichnen. Kauf für unsere Mieze mal für 50 Pfennig Fisch, aber vom Schwanz, am Kopf sind die Gräten zu hart.

13.9.53

Die 50 Mark für Dich hab ich heut schon anbrauchen müssen. Es ist zu viel zu kaufen, da täuscht man sich sehr. Hab drüben einen ganzen Satz Gouachefarben gekauft und Aquarellfarben, Zwecken, Zeichenbesen, Lineale, Schuhe besohlen usw., dabei rauch ich kaum noch. Sag mal, hast du in der Schule auch Essen bestellt? Du mußt wenigstens eine warme Mahlzeit haben am Tag. Ich esse hier ganz gut für 70 Pfennig. Es würde mich sehr beruhigen, wenn ich wüßte, Du ißt jeden Tag richtig was. Ich hab so das Gefühl, wenns Geld knapp wird, tendierst Du mehr zum Nikotin? Gestern war ich auf dem Finanzamt, ab November bekomme ich eine kleine Steuerermäßigung, weil ich soviel Material brauche. Zu Deinen Möglichkeiten für Berlin: die Staatsoper sucht ab 1.1.54 einen Theatermaler, aber ich weiß nicht recht — Hill ist ja jetzt dort der Mann. Das Ensemble sucht auch einen, für die Umsiedlung ins Schiffbauerdammtheater wird sich allerhand tun. Würde das aber nicht sehr empfehlen, nicht weil ich hier bin, sondern weil das Hochdruckarbeit ist mit wochenlangen toten Zeiten dazwischen, nichts für eine kontinuierliche künstlerische Entwicklung. Es ist zu bedenken, daß das, was jetzt angeboten wird, nicht jeden Tag auf der Straße liegt, aber als Sprungbrett nach Berlin wärs vielleicht geeignet. Red mal mit Karl, auch wies mit ihm weitergehen soll als Dozent in Dresden. Zur Zeit will es nicht so recht vorwärts mit dem *Hans Sachs*, mußt Du auch jedesmal wieder ganz von vorn anfangen?

24.9.53

Das war so: heut morgen Punkt 9 bei Brecht in Weißensee, Strittmatter, Karl, Palitzsch, Rülicke und ich, es ging um Probleme der laufenden Arbeit. Um 12 kleines Frühstück mit belegten Schrippen und Tee, um 3 Mittagessen nebenan im Club fürs Fußvolk, Brecht schläft inzwischen eine Runde. Auf dem Weg schlängelte ich mich neben Karl. Endlich öffnete er mal seine Schleusen, so mitteilsam

war er noch nie. Vom Staatstheater Dresden trennt er sich gern, weil er dort keine adäquaten Partner hat. Mit der Akademie will er es so machen, daß er 2 Tage in der Woche in Dresden ist, traut sich aber nicht zu, das länger durchzuhalten. Sein Problem seid Ihr vier Studenten und er sagte wörtlich, daß er es vermeiden möchte, sich in Dresden durch sein Weggehen vier Feinde zu schaffen. In diesem Moment hätte ich ihn küssen können, den Gedankengang, daß ihm vier Jungs das so übelnehmen könnten, daß sie sich ihm verfeinden, finde ich rührend bei diesem ausgewachsenen Mann. Ein Engel hat mir eingegeben, ob man die Vier dann nicht nach Berlin holen kann, für die diese Schule sowieso nicht das ist, was erwachsene Leute brauchen, um ganz gefordert zu sein. Dem stimmte er sofort zu. Daß das, was sie noch bei der Stange hält, er selbst und nicht die Akademie ist, daß ein immenser Verbrauch an Kraft stattfindet durch niveaulose Vorlesungen und sonstige Dinge der Zeitverschwendug, die man ihnen abverlangt. Und daß sein Weggehen von Dresden schon damals bei Katzgraben als Möglichkeit auftauchte, sodaß ein Gespräch darüber nicht aus heiterem Himmel käme. Das beruhigte ihn. Vielleicht wäre soetwas in Form eines Meisterateliers zu realisieren, aber Karl kann Euch nicht als Privatschüler nehmen, wo kämen da die Finanzen her. Mein Gegenvorschlag: ein Experiment im Theater starten für diesen Spezialberuf, auf der Basis Meister/Praxis. Wurde zur Kenntnis genommen und von was anderem geredet. Nach dem Essen mußte ich noch mal rein ins Ensemble, und als ich wiederkam, war grad Pause. Karl nahm mich beiseite und sagte, daß er mit Brecht gesprochen hätte, der sofort eine Möglichkeit darin sah und versuchen wird, daß Karl mit Euch in Weißensee an der Kunsthochschule gastieren kann, ohne daß Ihr viel mit dem sonstigen Studienbetrieb zu tun habt. Aber es ist vorerst nur ein Versuch mit Euch Vieren. Das ist alles, was ich weiß. Sonnabend kommt er nach Dresden, macht ihm leicht mit dem Reden und läßt bitte nichts davon merken, daß Ihr so ausführlich informiert seid, ich fasse dieses Gespräch als eine Art Vertrauensbeweis auf.

Oktober 1953

Heut sind die letzten Don-Juan-Figurinen von Brecht abgesegnet worden, bis auf ein paar Kleinigkeiten, die ich vorher nicht wissen konnte. Hab wieder eine Stunde heitere Probe mitgenossen, mehr kann ich mir jetzt aus Zeitgründen nicht leisten. Nun kann ich die endgültigen Entwürfe machen und laufend in die Werkstatt geben. Dann will ich auf den Proben die Schauspieler zeichnen, und wenn ich die Farben dazugebe, kann man gut verfolgen, ob sie sich in allen Szenen miteinander vertragen. Das hat auch den Vorteil, daß

ich die Eigenheiten der Schauspieler von ihrer Erscheinung und Bewegung her festhalten und fürs Kostüm benutzen kann. Du verstehst jetzt, daß Leute unseres Faches hier nur an jeweils einem Stück beschäftigt werden. Es ist kalt geworden, da geh ich mittags zum Aufwärmen in den Trichter, eine kleine Kneipe nebenan, finster und zwielichtig, mit nicht ganz einwandfreien Tischdecken. Da kannst Du markenfrei essen für 50-80 Pfennig. Prima, bloß eben bissel dreckig.

Oktober 1953

Am Sonnabend bin ich bei Barbara Brecht eingeladen zwecks Einweihung ihrer neuen Behausung. Da gehe ich auf Fälle hin, schon um das ganze junge Volk vom Ensemble etwas näher kennenzulernen. In den nächsten Tagen geht Peter Palitzsch mit mir zur Chinesischen Botschaft, da werden wir uns erzählen lassen, wie man bei der Achten Armee Theater spielt, weißt Du, als Hintergrund für die kleine chinesische Komödie. Zu Deinem "pessimistischen" Antwortbrief: Konkurrenz. Denkst Du denn, von Dresden aus ist die nicht vorhanden? Du bist doch für mich keine Konkurrenz! Und um die anderen kümmert sich Karl, wenn sie dann fertig sind und sie das bis dahin nicht selbst besorgt haben. Die Kilgerschüler verteilen sich doch genauso in der Weltgeschichte wie wir auch, das ist nun mal so. Und kannst Du verhindern, daß jedes Jahr ein paar neue Hills losgelassen werden? Ihr Vier seid doch zusammen fertig und wenn Du Konkurrenz unter Euch meinst, so hätte sie in Dresden genauso vor Euch gestanden wie hier in Berlin. Ihr seid doch die treibende Kraft für die Berlinlösung, und Ihr müßt klar kommen, wenn Berlin, dann bis zum Ende des Studiums einschließlich Diplomjahr, sonst lohnt sich der Aufwand nicht, auch nicht für Karl und Du hast recht, daß Ihr dann ihm gegenüber verpflichtet seid, fertig zu studieren.

7.10.53

Bei der "Parade" war ein Gewühl, wie ich es noch nicht erlebt habe, aber in diesem Dorf Berlin bei Dresden traf ich eine Menge Studenten aus unseren Breiten, die alle den Kanal voll haben und den Kurs auf Berlin nehmen wollen. Nur von unseren Tischlern war nichts zu sehen, die haben gestern ihre Prämien versoffen. Helli Weigel, Erwin Strittmatter und Heinrich Kilger haben den Nationalpreis bekommen. Ich möchte so gern das Auto gewinnen oder was andres Großes, damit wir das umruebeln können für unsere zukünftige Wohnung.

8.10.53

Der Umzug Dresden/Berlin kostet etwa 200 Mark. Toni Schubert kann uns alle Holzsachen schneiden und einpassen, wenn Du mitmachst, aber Material müssen wir selbst besorgen. Schon im ersten Geschäft hatte ich Glück und konnte 6 große Dämmplatten und ein großes, gebrauchtes Regal ordern. Mit 55 Pfennig in der Tasche ein Erfolgserlebnis. Schreib ganz schnell, ob Du einverstanden bist. Jetzt brauchen wir nur noch Geld und eine Wohnung. Wieder im Ensemble, laufe ich der Helli in die Arme und kann gleich abladen, was ich auf dem Herzen habe: a) ich bekomme einen Kredit von ihr, 600 Mark, rückzahlbar ab 1.1.54 monatlich 100 Mark. Gut so? b) Ende des Monats das Lastauto für die Holzsachen, kostet uns nur das Benzin. c) Umzug: Karl zieht nächsten Monat her, sagt sie, wir sollen unsere Sachen dann dazutun, der große LKW vom Ensemble holt alles ab. Dann darf Karl den Löwenanteil vom Benzin bezahlen, das hat sie aber nicht gesagt, das hab ich nur dazugedacht.

Oktober 1953

Vorgestern hab ich mir die einzige Schallplattenfirma der DDR zutiefst verpflichtet, sie wollten große Karikaturen gezeichnet haben für ihr Betriebsfest. Ich wurde mit dem Auto abgeholt und herzlich empfangen, drei Leute zum Helfen standen bereit. Ich hab gezeichnet nach den Geschichten, die sie mir erzählten aus dem Leben des Betriebes. Es gab einen großartigen Klavierspieler, der für mich die schönsten Boogies spielte, und dann haben sie ihre privaten Tonbänder ablaufen lassen. Es war eine Lust, zu malen. Abends um 10 war ich fertig. Die produktive Atmosphäre ist nicht verwunderlich für diesen Betrieb: bis vor zwei Jahren gehörte das alles noch Ernst Busch. An diesem Abend war auch Voraufführung von Don Juan und ich war heilfroh, daß ich mich mit gutem Grund davor drücken konnte. Ich gehe dann nächste Woche in eine der beiden Voraufführungen. Die Vorstellung ist gut aufgenommen worden, im Programmheft: Kostümberatung Annemarie Rost!

14.10.53

Hier gehts wieder mal drunter und drüber, Brecht will den Hans Sachs so nicht, das heißt, nur das Stück. Die Entwürfe haben ihm gut gefallen und er möchte damit weiterarbeiten. Das Stück, das er vorschlägt, muß auch erst aus dem Althochdeutschen übersetzt werden. Der Wekwerth, der das chinesische Stück macht, ist in Wien, und ich weiß nicht, wie er das nun haben will. Der Witz ist, daß das Geld für die Stücke nicht bis Ende Dezember, sondern schon bis Ende Oktober verbraucht sein muß, und nun sitz ich eben

Focus: Margarete Steffin

da. Das Berliner Stück ist fertig, eben ist die Hurwicz raus, wir haben die Kostüme besprochen. Nächste Woche ist Probenbeginn, wenigstens eins, was klappt. Ist ein gutes Arbeiten mit ihr. Mit dem "Rest" muß ich dann eben sehen, wie ich zurechtkomme. Montag ist Karl wieder da, dann muß ich schon mit den Kreidekreismasken beginnen.

20.10.53

Weigel ist in Wien und kommt erst in 4 Wochen wieder, die hätte sonst bestimmt Dampf hinter unsere leidige Wohnungssache gemacht. Morgen früh bin ich beim Wohnungsamt angemeldet. Obs glückt? Muß Schluß machen, gleich beginnen die Pinne-Proben.

22.10.53

Gestern konnte ich ein Reißbrett ergattern aus schönem, weißen Lindenholz, das ist groß genug für uns beide als Arbeitstisch. Nun ist noch was Dolles passiert, eben erfuhr ich durch Charlie Weber davon Ausführliches. Palm hat bei der Voraufführung Don Juan unter Protest seine Loge wieder verlassen, weil er nicht mit im Programmheft genannt war. Er hat sich eklig mit Besson gekracht, ich wäre angeführt und er nicht. Nun hat er verlangt, daß ich wieder rausgestrichen werde (wohlgernekt, das hat mit mir persönlich nichts zu tun), weil er sich weigert, nachträglich noch mit angeführt zu werden. Charlie sagte, und das weiß ich auch, daß Palm eine Kapazität von europäischem Ruf ist und er nur durch Brecht noch hier im Land gehalten wird. Also steht die Frage, trete ich zurück, dann besänftigt ihn das und verbaut mir die Arbeit mit ihm nicht für später. Tu ichs nicht, was mir keiner außer ihm übelnehmen würde (Brecht vielleicht doch?), dann setze ich jetzt meinen Kopf durch und habt später auszubaden. Ich hab ein Gespräch mit Besson angemeldet und will auf alle Fälle mit Palm selbst sprechen. Ich schreib dann gleich, wies ausgegangen ist. Nun ist beinahe schon die ganze Wohnungseinrichtung zusammengeschnurrt, mit den 600 Mark Kredit kommen wir ja nicht allzuweit, 275 Mark sind schon ausgegeben! Blöd, das mit dem Geld, immer zu wenig, und ab 1. Januar müssen wirs ja wieder zurückstottern. Die Wohnung haben wir nicht bekommen, weil das ganze Haus als unbewohnbar erklärt wurde wegen Feuchtigkeit. Da kann man nichts machen. Aber Gummibäume in jeder Menge und Größe bekommen wir von Erich Franz, aus eigener Zucht.

Ende Oktober 1953

Auf Brechts und Karls Wunsch hin wirst Du hier schnellstens erwartet. Der Brief von der Akademie der Künste ist Freitag abge-

schickt, ich war dabei, als Brecht mit Engel telefonierte und diese Auskunft bekam. Damit könnten dann wohl die letzten Hürden in der Schule genommen werden.

Anfang November

Mein Lieber, inzwischen ist hoffentlich alles in Ordnung gekommen und ich kann nur sagen komm schnell her, Karl braucht Dich dringend (von mir ganz zu schweigen), auch Brecht fragte heute früh wieder nach Dir. Gestern war Wolfgang Struck bei mir, schönen Gruß an dich und sobald Du in Berlin bist, sollst Du im Fernsehfunk anrufen, die brauchen dringend jemand als Gast. Für Ruth Berlau steht eine 2-Zimmerwohnung in Prenzlauer Berg bereit, die sie wahrscheinlich nicht nehmen wird, weil sie für ihre Fotoarbeit nicht geeignet ist. Ist das der Fall, dann kann ich die Wohnung bekommen, aber erst müßte von Dir der Zuzug da sein und Dein Antrag auf Wohnung von der Akademie, der zu meinem dazugegeben wird. Wir haben Hirseprobe und ich hab mich mal rausgeschlichen, um Dir das gleich zu berichten. Eben kam Erich Franz vorbei und läßt Dich auch grüßen.

November 1953

Eben erfahre ich, daß wir heute Abend wieder Besprechung haben bei Brecht. Das geht nun beinahe Tag für Tag so. Ist nichts zu besprechen, ist was anderes zu tun. Gut, daß Du dieses Wochenende nicht gekommen bist, Lieber, vielleicht solltest Du besser eine Frau freien, die nicht so intensiv berufstätig ist. Hab jetzt unser altes Sperrholzauto zur Verfügung, da nimmt die Materialbeschaffung nicht mehr so viel Zeit weg. Brecht kniet sich mächtig rein und ich kann nur immer wieder sagen, es macht riesigen Spaß mit den drei Stücken und wie es aussieht, habe ich einen guten Fuß gefaßt. Karl schont mich, er läßt sich bei mir nicht blicken, aber Dienstag fangen die Kreidekreisproben an, da muß ich dann auch mit dabei sein. Bei mir sind etliche Knoten ziemlich plötzlich gerissen. Ich kann jetzt z.B. reden wie ein Buch, wenns sein muß, auch in den Proben, da ist schon einiges davon mit verwertet worden. Die Proben für *Hans Pfriem*, wie es nun heißt, laufen gut, und vor allem, was ja richtig ist, ich muß möglichst immer dabei sein. Mir ist soviel aufgegangen und ich habe soviel mitbekommen, besonders durch Brecht, da kann ich nur hoffen, daß das so weitergeht. Ich denke, daß ich den richtigen Beruf habe. Du siehst, im Moment ist eitel Sonnenschein. Hab in der Uni-Bibliothek in den letzten Tagen viel Staub geschluckt, aber ich bin jetzt wenigstens hinter die mysteriöse Handhabung der Kataloge gekommen. Die Auswahl für unser Gebiet ist nicht ergiebig und wenn die Flamm mit ihrer

Focus: Margarete Steffin

Dresdner Kunstabibliothek hier wär, würde das nichts schaden. Die Schauspieler haben auch viele Bücher angeschleppt gebracht.

November 1953

Gestern auf dem Wohnungsamt, das war interessant. Als ich den Namen Weigel nannte, wurde ich gleich zum Leiter weitergereicht, der mir sagte, daß es nicht möglich ist, ohne Zuzugsgenehmigung in die Innenstadt zu ziehen. Ich bemerkte, daß mich die Weigel ja nicht hergeschickt hätte, wenns so ganz unmöglich wäre. Er erklärte mir dann, wie ichs machen muß: ein Schreiben von Weigel mit guter Begründung, warum ich in der Innenstadt wohnen muß usw. Die brauchen da was Handfestes für die Überprüfung durch die öffentlichen Wohnungsausschüsse. Sofort wieder ins Ensemble, Weigel hat gleich in die Maschine diktiert, unterschrieben, und ab ging in die Post. Ja, so gehts. Das Fräulein Müller oder der Herr Meier bekämen die Wohnung wohl nicht ohne so einen Hintergrund. Ich kanns keinem übelnehmen, wenn er die Schnauze voll hat, weil er seit Jahren auf eine anständige Behausung wartet. So schön, wies ist, wenns einen dann mal selber trifft, es bedrückt trotzdem — Du verstehst schon. Heute sprach ich mit Karl über den Möbeltransport. Er richtet sich mit dem Termin nach uns, ich soll ihm nur genau aufschreiben, was er alles erledigen muß und kann alles vorbereiten, wie ich denke. Dazu brauchen wir: außer einem ganz genauen Inventarverzeichnis (Bücher mit Titeln!) auch alle anderen Papiere in 8-facher (kein Witz!) Ausfertigung, also Genehmigungen vom Rat der Stadt und der Sowjetischen Kommandantur, von Polizei und Finanzamt, Warenbegleitscheine usw. Genaues erfahre ich Montag. Kannst schon immer anfangen, die Löffel zu zählen.

November 1953

Ich bin schon nicht mehr ich, ich bin ganz Wohnung. Wegen Holz sprach ich heut mit Helli, die auch keine Quelle zum Anzapfen weiß. Was ich ihr aber nicht abnehme, sie wird wohl selbst zuviel brauchen und da hängt ja auch immer noch der ganze Clan mit dran. Wenn wir dann mit der Wohnung soweit sind und Du hier bist, zahlen wir erstmal unsere Schulden ab. Wir müssen dann unbedingt auch mal an uns denken mit dem Nötigsten an guter Garderobe, da geht jedes Stück auch gleich wieder in die dreistelligen Zahlen. Inzwischen warte ich hier auf Post vom Wohnungsamt. Ich denke, das klappt, sonst wäre die Weigel vorsichtiger gewesen oder hätte mich zumindest mal gewarnt.

November 1953, Eilkarte

Nun hat sichs doch entschieden, daß ich die Wohnung nicht bekomme, es geht sogar die Sage, daß Barbara auch wieder raus muß aus ihrem neuen Domizil. Das ist aber für uns nicht mal ein schwacher Trost.

28.11.53

Wegen der Wohnung hab ich mich heut bei Weigel angemeldet und sie ließ mir tief bedauernd mitteilen, daß sie leider heute und auch voraussichtlich nächste Woche nicht usw. Später mußte ich wegen einer Unterschrift nochmal zu ihr, hab bissel rumgedruckst und bin dann mit der Sprache rausgerückt, wir waren auch herrlich allein. Da kam Käthe Rülicke dazu und fing sofort an, daß man da schnellstens was unternehmen müßte und den Kindern muß einfach geholfen werden, damit sie in geordnete Verhältnisse kommen. Weigel war hingerissen, gleich am Montag soll das in Angriff genommen werden. Ich glaube, da haben wir wieder mal Glück gehabt.

Die Wohnung wurde uns im Januar doch noch zugesprochen. Sie war ohne Komfort, kein Bad, mit Ofenheizung, aber wir hatten für die nächsten Jahre ein Dach überm Kopf und ausreichend Platz.

22.12.53

Zu den drei Stücken: Brecht war mild und gütig, als er alles zusammen sah, man hats überstanden und es war einigermaßen. Brecht hat mit Engel gesprochen, daß Du als Karls Akademieschüler mit im Ensemble arbeiten sollst. Ich kanns nicht fassen. Du hast ihm gut gefallen. Das ist ja *die Lösung*. Liegt sowas jeden Tag auf der Straße, daß einem ein so großer Mann eine so große Chance bietet? Jetzt steht Karls Lehrauftrag nichts mehr im Wege. Man überlege: seit Jahren gehen Bühnenbildner in die Welt. Seit Jahren besteht die Akademie. Seit Jahren hat Brecht sein Ensemble. Dann tauchen zwei kleine Leute aus Dresden auf, und Leute von Weltruf schalten sich ein. Ein Lehramt wird geschaffen, ein Stück vom Staatsapparat wird in Bewegung gesetzt und was weiß ich noch. Ich nehme nicht an, daß das aus lauter Sympathie geschieht. Aber warum, das möchte ich wohl gern wissen. Als kalte Dusche folgt jetzt mein weihnachtlicher Wunschzettel für Dich: a) eine Flasche Essig, b) eine kleine Flasche Öl, c) ein Weihnachtsbaum, aber bis an die Decke! d) drei Flaschen eingedickte Magermilch, e) genügend Kartoffeln, f) genügend Kohlen, g) ein großes Päckchen Tee, h) ein großes Paket Waschpulver. Wenn es gibt, bitte noch 2 saure Gurken. Alles an-

Focus: Margarete Steffin

dere bring ich mit und komme, wie besprochen, am 24. früh am Hauptbahnhof an. Morgen muß ich erst noch Pfriem-Kostüme spritzen. Käthe hat auf die Sonntagsprobe verzichtet, sonst hätte ich das noch über Nacht machen müssen, denn Montag früh ist Hauptprobe und abends Generalprobe vor der Belegschaft anlässlich unserer Weihnachtsfeier.

12.1.54, Eilkarte

Brecht und Karl haben mit mir gesprochen, sie brauchen Dich dringend. Kannst Dich also für Montag einrichten. Sonntag ist *Pinne*-Premiere auf dem Neujahrsmarkt. Hab mir heut den Fotoapparat ausgesucht und sofort genommen, eine Praktiflex, 568 Mark. Ist sehr gut, kein Vergleich zu den anderen Marken, und mit allen technischen Möglichkeiten, die wir für die Bühne brauchen.

Wilhelm Pieck hatte Helene Weigel ein großzügiges Geldgeschenk überreicht als Dankeschön für eine Aufführung von Hans Pfriem in seiner Residenz. Er war damals schon kränklich. Helli sollte allen Beteiligten einen Wunsch erfüllen. Ich habe den Fotoapparat gewählt.

15.1.54, Eilkarte

Also: ein Duplikat von dem Akademiebrief ist gestern an die Hochschule abgeschickt. Sieh mal zu, daß Du dann Anfang nächster Woche kommen kannst. Sollte die Hochschule noch irgendwelche Einwände haben, kann das doch von hier aus geregelt werden.

III. Die Spuren

Mit der Ankunft meines Mannes in Berlin endet die 50 Briefe umfassende Korrespondenz. In diesen drei Jahren am Berliner Ensemble wurden die Weichen gestellt für die kommenden Jahrzehnte. Es ist in den Briefen (fast) alles schon konkret benannt: die Neugier auf das Unbekannte, das Hoch und Tief des Produzierens, die Zweifel, das Durchsetzen gefundener Lösungen (außer es werden bessere Argumente beigebracht, nur andere Meinungen dazu bewegen nichts), aber dann das Ändern von Standpunkten durch die Arbeit am Stück, das Spannende dieses Prozesses vom Unbekannten zum Bekannten, begleitet vom Ausprobieren verschiedenster malerischer Techniken, handwerkliches Können, die Zusammenarbeit mit unterschiedlichsten Theaterleuten an den Stücken, die die Welt- und auch die niedriger anzusetzende Literatur zu bieten haben, die Vielfalt der Genres und der eigenen Möglichkeiten auszuprobieren an Oper, Operette, Ballett, Kabarett, Zirkus, Film,

Lehrtätigkeiten, Ausstattungen für Freilichtbühnen und Galaprogramme für Festspiele in Moskau und Wien (Letzteres habe ich nicht weiter verfolgt, da die Entscheidungen über das endgültige Aussehen ohne mein Beisein durch das Protokoll der Auftraggeber festgelegt und nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten getroffen wurden), und nicht zuletzt das Einfunktionieren des privaten und familiären Bereichs, damit nichts und niemand zu kurz kommen brauchte.

Bedeutsam waren 12 Jahre kontinuierlicher Gastarbeit (1978-1990) an 10 Inszenierungen für das Odense-Theater Dänemark. Bedeutsam deshalb, weil der Theaterchef Poul Holm Joensen und das Ensemble von mir erwarteten, mit ihnen so zu arbeiten, wie ich es seit der Brecht-Zeit praktiziert und weitergeführt habe. Das ist mir in meinem Land mit ganz wenig Ausnahmen (eine davon war Hanns Anselm Perten in Rostock) nicht abverlangt worden; die Zeiten waren wohl nicht so. Dazu kam die Lehrtätigkeit an der Theaterhochschule Kopenhagen und Vorlesungen an der Universität Odense. Von dem in Deutschland (DDR) üblichen patriarchalischen Anspruch der Regie auf Alleinherrschaft und Eingriffen in die Arbeit durch übergeordnete Institutionen war in diesem kleinen, weltoffenen Land nichts zu spüren. Ich konnte Nervenballast abwerfen. Das war wohl letztendlich auch an den Ergebnissen abzulesen. Ausgehend von einer meiner letzten Inszenierungen in Dänemark 1989 (*The Rover* von Aphra Behn, um 1660) hat mich lange danach die Frage erreicht, die der Anlaß war für diesen Bericht. Hätte es die Frage nicht gegeben, gäbe es auch nicht den Versuch einer Antwort darauf. Versuch deshalb, weil die Frage nicht eindeutig zu beantworten ist und offen bleiben muß, es besteht ja die Möglichkeit, daß sich noch weitere Aspekte dazu einfinden, die Facetten der gelebten Jahre haben vielfältige Spuren hinterlassen.

Nichts hat bis heute produktivere Impulse für meine Theaterarbeit auslösen können als diese ersten drei Jahre am Berliner Ensemble. Alles in allem: es war sehr brauchbar, was ich dort mitbekommen habe.

Berlin, September 1993

Focus: Margarete Steffin

Mitarbeit von Annemarie Rost (AR) an Inszenierungen des Berliner Ensembles:

- 1954 Brecht/Molière: Don Juan (R: Besson, BB: Hill, Kostümberatung: AR)
- 1954 Hayneccius: Hans Pfriem (R: Rülick, Ausst: AR)
- 1954 Loo Ding/Hauptmann: Hirse für die Achte (R: Wekwerth, Ausst: AR)
- 1954 Brecht: Kreidekreis (R: Brecht, Ausstattung: v. Appen, Masken: AR)
- 1955 Ostrowski: Ziehtochter (R: Hurwicz, BB: v. Appen, Kostüme: AR)
- 1955 Farquhar: Pauken und Trompeten (R: Besson, Ausst: v. Appen, Modellpuppen/Fotomontagen: AR)
- 1956 Brecht: Horatier und Kuriatier (R: Besson, Arrangements: AR) Inszenierung nicht realisiert
- 1956 Brecht: Tage der Commune (R: Besson/Wekwerth, Kostüme und Umsetzung der Bühnenbild-Entwürfe von C. Neher: AR), U. in Chemnitz
- 1976 Brecht: Kreidekreis (R. Kupke, BB: Grund, Kostüme und Maske: AR)
- 1981 Brecht: Turandot (R: Wekwerth/Tenschert, BB: Grund, Kostüme: AR)

Feste Engagements ohne Unterbrechungen als Bühnenbildnerin in Berlin:

- 1953-1956 Berliner Ensemble (Brecht/Weigel)
- 1957-1964 Deutsches Theater (Wolfgang Langhoff)
- 1965-1971 Maxim-Gorki-Theater (Vallentin/Hetterle)
- 1972-1975 Deutsches Theater (Perten/Wolfram)
- 1976-1978 Volksbühne (Besson)
- 1979-1985 Berliner Ensemble (Wekwerth)

Weitere Brecht-Inszenierungen als Guest:

- 1957 Puntilla (R: Weber, Neustrelitz, Ausst: AR)
- 1958 Puntilla (R: Swinarski, Warschau, Kostüme: AR)
- 1959 Dreigroschenoper (R: Besson, Rostock, Ausst: AR)
- 1964 Die sieben Todsünden (R: Bräuer, Rostock, Ausst: AR)
- 1967 Die Mutter (R: Schmidt, Anklam, Ausst: AR)
- 1977 Happy End (R: Wekwerth, Defa-Film, Kostüme: AR)
- 1978 Don Juan (R: Kupke, Odense, Ausst: AR)
- 1980 Der gute Mensch von Sezuan (R: Kupke, Odense, Ausst: AR)

Andere wichtige Arbeiten von insgesamt 112 Inszenierungen:

- 1960 Strittmatter: Holländerbraut (R: Besson, DT, BB: v. Appen, Kostüme: AR) U
- 1961 Goethe: Die Mitschuldigen (R: W. Langhoff, DT, Ausst: AR)
- 1963 Shakespeare: Zwei Herren aus Verona (R: Besson, DT, Ausst: AR)
- 1964 Wagner-Régény: Persische Späße (R: Perten, Rostock, Ausst: AR) U
- 1965 Peter Hacks: Moritz Tasso (R: Besson, Volksbühne, BB: Fritz Kremer, Kostüme: AR) U
- 1963 Goethe: Faust I & II (R: Perten, Rostock, Ausst: AR) nach Fertigstellung nicht realisiert wegen Berufung Pertens als Intendant des DT in Berlin
- 1975 Gorki: Die Letzten (R: W. Heinz, Maxim-Gorki-Theater, BB: Berge, Kostüme: AR)
- 1979 Volker Braun: Großer Frieden (R: Wekwerth/Tenschert, BE, BB: Grund, Kostüme und Masken: AR) U

R = Regie BB = Bühnenbild Ausst = Ausstattung U = Uraufführung
Berliner Ensemble DT = Deutsches Theater

Image not
available

due to copyright
restrictions

Annemarie Rost, Aquarell zu *Horatier und Kuriatier* (Berliner Ensemble 1956)

Dossier: Senda Koreya

Dieses Dossier besteht aus drei Teilen. Die Einleitung beleuchtet die Herkunft Sendas, einer von Japans bedeutendsten lebenden Theaterregisseuren und herausragenden Persönlichkeiten des Brechtschen Theaters. Die Zusammenfassung vom Leben und Werk Sendas für das Theater sowie die Diskussion des japanischen *Shingeki* sollen die folgende Auflistung von Sendas wichtigsten Produktionen zwischen 1923 und 1990 situieren. Die chronologische Liste der Inszenierungen enthält zugleich detaillierte Angaben über die jeweiligen Mitarbeiter und verzeichnet insgesamt 50 Brecht-sche Inszenierungen. Abschließend werden Auszüge aus Sendas *Gesammelten Schriften*, die hier erstmalig in die deutsche Sprache übersetzt worden sind, die Fragestellungen, die hinter Sendas Annäherung an Brecht in den Jahren 1953 bis 1967 standen, aufdecken, dabei den japanischen Theaterbetrieb verdeutlichen sowie Reaktionen von Kritikern und Theaterleuten auf seine Theaterarbeit zitieren.

Dossier: Senda Koreya

Ce dossier est en trois parties. L'introduction offre une vue d'ensemble sur Senda, l'un des plus grands metteurs en scène vivants en Japon et un représentant important du théâtre brechtien. Le résumé de sa vie et de son activité au théâtre ainsi qu'une discussion du théâtre *Shingeki* permettent de situer le tableau offert des principales productions de Senda entre 1923 et 1990. La liste chronologique des mises-en-scènes, dont cinquante de Brecht, inclut des détails sur les collaborateurs. Enfin, les extraits des *Oeuvres complètes* de Senda traduites ici en allemand pour la première fois révèlent les enjeux de l'approche de Brecht par Senda entre 1953 et 1967, éclairant le contexte théâtral et citant de nombreuses réactions à son oeuvre de la part de critiques et de représentants du théâtre.

Expediente: Senda Koreya

Este expediente consta de tres partes. La introducción proporciona información sobre Senda, uno de los más importantes directores de escena vivos en Japón y un importante representante del teatro brechtiano. El resumen de su vida y obra en el teatro, junto con una discusión sobre el teatro *Shingeki*, permiten situar la lista de las principales producciones de Senda entre 1923 y 1990. La lista cronológica de las puestas en escena, entre ellas cincuenta de Brecht, incluye detalles sobre los colaboradores. Finalmente, los extractos de las *Obras completas* de Senda, traducidos aquí al alemán por primera vez, revelan los temas subyacentes en la aproximación a Brecht hecha por Senda entre 1953 y 1967, aclarando el contexto teatral y citando numerosas reacciones a su obra hechas por críticos y representantes del teatro.

A Brief Introduction to Senda Koreya: Theater Director and Brechtian

Darko Suvin

Japanese theater director Senda Koreya deserves a lengthy study to present adequately his many roles in the Japanese theater: founder of *Haiyū-za* (one of the three leading postwar "modern theater" companies in Japan), mentor of Japanese playwrights, furtherer of modern European drama (particularly Brecht), author of voluminous writings on Japanese acting and stage, and most of all director (and scenographer). His ongoing accomplishments as director and scenographer are summarized in the following list of over 250 stagings from 1923 to 1990, while the excerpts from his critical writings, translated here for the first time into German, trace the outlines of his relationship to Brecht. Here I can only briefly introduce this material.¹

Itô Kunio was born in 1904 into the family of a Christianized architect. The dancer Itô Michio, who imparted Japanese stage lore to Yeats and his circle and later lived in New York, was his much elder half-brother. Another brother was his scenographer until 1965. Itô Kunio never finished his university German studies; rather he joined the seminal Japanese "little theater" on the Brahm-to-Reinhardt model, the *Tsukiji Shôgekijô* led by Osanai and Hijikata, where he encountered the postwar expressionists and avantgardists. Having adopted his artistic pseudonym, Senda Koreya, after the pogrom of Koreans in the Tôkyô earthquake of 1923, his first acting role was in Reinhard Goering's *Sea Battle* (1924). As a committed socialist, he joined theater groups within the Japanese Proletcult movement, which led him in 1927 by way of Moscow (where he witnessed Stanislavski play *Famusov*) to Berlin of the Weimar years. There Senda became acquainted with Erwin Piscator through Ernst Toller, gaining admittance to rehearsals of *Hoppla, wir leben!*, *Rasputin*, and *Schwejk*. He also saw Brecht's *Mann ist Mann*, *Dreigroschenoper*, *Maßnahme*, and the guest productions of Habima's *Dybubuk* as well as of Meyerhold's theater. Senda eventually found his way to workers' agit-prop groups, becoming an assistant to Gustav von Wangenheim and in 1929 a member of the German Communist Party (but never its Japanese counterpart). Twice Senda travelled

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

to Moscow for conferences of the International Workers' Theater Association (IATB). Here he was able to attend productions of the Vakhtangov and the Kamernyi theaters (Tairov's "digestive" *Threepenny Opera*) as well as of the Moscow and the Leningrad TRAM, at the time probably the best avantgarde groups.

In 1931 Senda was sent back to Japan by the IATB to reinvigorate the workers' theater there, but he found a rapidly growing fascist movement and stringent police action against all left-wing organizations, including the burgeoning but rather sectarian "proletarian" art organizations. As a result Senda was arrested several times and forced to give up work as actor, organizer, and dramaturge in the "proletarian" groups. He then founded TES, a short-lived "People's Front" theater that served as an umbrella organization for several ensembles. Its first performance was *The Beggar's Play* directed by Hijikata but cobbled together mainly by Senda from Gay, Pabst's movie, Weill's music, and his own memories of Brecht performances; Senda himself played Macheath. Since then, an integrative rather than a sectarian approach would best describe Senda's orientation. No doubt, the great role of classics in his 1930s directing (Molière, Shakespeare, Gorki) and acting (Hamlet, Mephisto in Goethe, Manders in Ibsen) was also related to censorship. His work was interrupted while he was in jail, including in 1933-35 and 1940-42. After a ritual "abjuration" in 1942, a procedure forced on almost all Leftists as a condition for release from jail (which became a reason for Galileo causing a sensation among the intelligentsia after the war, see Senda's German text), Senda was commandeered into the military's theater groups, touring army units and factories for the rest of the war. Even at this time he was laying the foundations for his Actors' Theater (Haiyû-za). He and nine others officially established the theater in 1945, and the associated school and theater institute in 1949; today they still exist in the center of Tôkyô. Besides managing the complex, including two reconstructions of the theater house, Senda has found time for acting in theater and movie productions, for his own writings on theater (e.g. *Modern Acting*, 2 Vols. 1949-50), and for an enormous number of translations of plays and articles (some of the most important Brecht translations are mentioned in a note in the following excerpt).

To situate "Sendai Koreya's Directing History," a few words about Shingeki may be useful. This "New Theater," so called to distinguish it from the classical Nô, Kabuki, and Bunraku, emerged at the beginning of this century under the sign of Shakespeare, Ibsen, Chekhov, and other European playwrights, and under the aegis of the urbanized bourgeoisie and intelligentsia. However, in

Japan these social classes have on the whole accepted the hegemony of big business and bureaucracy (and at times, of the military and fascists), so that genuinely liberal, let alone revolutionary, democratic tendencies were always weak among them. Correspondingly, the audience and new writers for Shingeki remained relatively sparse. This explains why two thirds or more of Shingeki's stagings were transplanted from Europe, adapted with difficulty and varying success to the Japanese language and acting style. The lack of social basis meant that the consistent democrats and the radical intelligentsia have seen from the 1920s to the 1960s the only path to democratic modernization in an alliance with the socialist-communist Left. This alliance was exemplified in the career of the Shingeki pioneer Osanai Kaoru and later in the career of Senda's entire generation, except for a minority of Establishment-favored "l'art-pour-l'artistes" around the Bungaku-za group.

Caught between police repression during Japan's Fifteen-Years' War (1931-45) and the increasingly dogmatic Stalinism and Socialist Realism of the Japanese Communist Party, Shingeki was unable to capitalize on its "starry moment" in the 1950s. At that point it combined three main streams: the above mentioned "aestheticism," which produced a remarkable individualist playwright in Kishida Kunio; the "Socialist Realism" around the Party-dominated Mingeiza (People's Art Theater); and Senda's Haiyû-za, which could be characterized politically as fellow-travelling and aesthetically as eclectic, halfway between Stanislavski and Brecht. Senda created almost single-handedly this most fruitful middle ground which brought forth many of the most interesting postwar names in Japanese theater, e.g. Abe Kôbô and Satoh Makoto. They have gone their own ways, however, by breaking with Shingeki: Abe in favor of the Absurd and Satoh of the underground theater, or *angura*, that came to dominate after the great watershed of anti-war and student revolts around 1960 and 1970 and the rapid take-off of the Japanese GNP (though not necessarily real living standard), which was accompanied by the hegemony of TV spectacle. Shingeki came to mean for them a new conformity, bland naturalism, and increased commercialism.

From this vantage point some main vectors of the "Directing List" become clearer. Senda was a great cultivator and sometimes discoverer of native playwrights, e.g. Mafune, Abe, and Kinoshita. He continued Shingeki's allegiance to German and Russian Modernists as well as acceptable classical and leftist authors (Chekhov, Gorki, Wedekind, Strindberg; Kleist, Molière, Shakespeare; Borchert, Erdman, Sartre, Weisenborn, Weiss, Wolf). For the intensely felt cause of the peace movement, he resurrected the Workers' Theater

tradition of collective "epic" agitprop (see the 1960 entries in the list). Above all, Senda made Brecht a household name on the Japanese stage (and, as translator, ably seconded by Germanists such as Prof. Iwabuchi Tatsuji, on Japanese bookshelves). From 1953, when he presented the almost-complete *Fear and Misery of the Third Reich*, until 1990, Senda directed 47 "runs" of 20 plays by Brecht.² This does not count the stagings by others at theaters or with groups led or initiated by him (for examples see the *Good Person of Sezuan* discussion in his text and the "Brecht-no-kai" listing in *Communications of the International Brecht Society* 22.2). One day it may be possible to distinguish phases in Senda's Brechtian work — starting prudently from the periphery of the opus (*Fear and Misery*, *The Private Tutor*) and from Berliner Ensemble models (e.g. the 1966 *Mother Courage* with his wife, the late Kishi Teruko, as a softer Courage), he created reinterpretations like *Galileo*, *Caucasian Chalk Circle*, and the triumphant *He Who Says Yes/No* productions, seen at the 1986 Brecht Congress in Hong Kong.

Now on the threshold of 90, Senda continues to direct and write. As befits a contemporary theater personality who has learned from Brecht, he has become especially interested in the semiotics of gesture. We shall, fortunately, have to wait for a final interpretation.

NOTES

¹ I also wish to thank the SSHRC of Canada for a two-year research grant on "Brecht in Japan" which allowed me to work on this record of the greatest pioneer of Brecht performances in Japan, and Prof. David G. Goodman and Mr. Yamamoto Kiyokazu for much help, information, and advice. The idea for this venture belongs to Ronnie Davis. I am alone responsible for the interpretation of their data or of information from my numerous interviews with Senda over six years. Ms. Buki Kim in Berlin kindly consented to translate Senda's writing on Brecht into German. Japanese names are here given with family name first.

² In Japanese stage practice, what is for lack of a better expression here called a "run" means a series of performances — say between 3 and 20, usually 5 to 10 — with the same mise-en-scène and ensemble; therefore, a different ensemble performing the same text at a different venue counts as a second "run" and another entry in the following list. The editor did not feel entitled to change this manner of counting performances which makes good sense from a theatrical though less from a literary point of view.

SELECT BIBLIOGRAPHY
(B = items with further bibliography)

Biographical Materials

- Iwabuchi, Tatsuji. "Koreya Senda." *Maske und Kothurn* 27.1 (1981): 97-105.
 Schumacher, Ernst. "Koreya Senda," in Senda, *Wanderjahre* (see below). 199-209.
 Senda, Koreya. [Rede zur Verleihung des Ehren-Doktor-Titels, Humboldt-Universität 1982]. Typescript.
 _____. *Wanderjahre*. Trans. Buki Kim. Berlin/GDR: Henschelverlag, 1985.
 [Yamamoto, Kiyokazu, et al]. "Senda Koreya: An Interview." *Concerned Theater Japan* 1.2 (1970): 47-79.

On Shingeki and Brecht in Shingeki

- Goodman, David G. "Modern Japanese Theater," *The Cambridge Guide to World Theater*. Ed. Martin Banham. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 515-20. (B)
 _____. "New Japanese Theater." *TDR* 15.3 (1971): 154-68.
 Iwabuchi, Tatsuji. "Die Brecht-Rezeption in Japan...." *Brecht Yearbook* 14 (1989): 87-99; English trans. by A. Tatlow, in *idem* and Tak-wai Wong, eds. *Brecht and East Asian Theatre*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1982. 111-29.
 May, K[atarina]. "Drama." *Japan Handbook*. Ed. Horst Hammitzsch et al. Stuttgart: Steiner V. Wiesbaden, 1984. 945-51. (B)
 Ortolani, Benito. "Shingeki." *Studies in Japanese Culture*. Ed. Joseph Roggendorf. Tokyo: Sophia University, 1965. 163-85.
 Rimer, Thomas. *Towards a Modern Japanese Theatre*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
 Takaya, Ted, ed. *Modern Japanese Drama*. New York: Columbia University Press, 1979. (B)

Focus: Margarete Steffin



Brecht, *Die Mutter* (1972)
(Director: Senda Koreya; title role: Kishi Teruko)

Senda Koreya's Directing History (1923-1990)

*Compiled by Senda Koreya
Translated by Yamada Kazuko
Edited by Darko Suvin*

The editor and translator wish to express their warmest thanks and great indebtedness to Dr. Senda Koreya, his daughter Mrs. Nakagawa Momoko, and Prof. Iwabuchi Tatsuji, who patiently answered many telephone, mail, and FAX queries on arcane details connected with the translation of this "directing history." Darko Suvin wishes to thank the SSHRC of Canada, the now defunct Comparative Literature Program of McGill University for research assistance, and the libraries of the same university. Without the innumerable versions of this list done and redone by Ms. Yamada there would be no list.

List of abbreviations

epfm.	experimental performance (by Brecht-no-kai, The Brecht Group)
G	Gekijô (Theater)
H	Haiyû-za Ensemble
HT	Haiyû-za Gekijô (Haiyû-za Theater)
itn.	itinerant
pfm.	performance
ppfm.	performance in province(s)
spfm.	subscription performance
SS	Senda Sutajio (Senda Studio)
TES	Tôkyô Engeki Shûdan (Tokyo Performance Group)
TSG	Tsukiji Shôgekijô (Tsukiji Little Theater)
UTD	University Theater Department

Throughout this list the Japanese family names are printed first.

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*,
Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

Nr.	Author (adaptor)	Title: Japanese [English or original]	Translator	Music (m); scenography (s)	Comments	Group	Venue	Date
1	Maeterlinck, Maurice	Aguravenu to Serisetto [<i>Aglavaine and Sélysette</i>]	?	s: Itô, Kisaku (SK's brother)	group direct- ing	Ningyô-za (puppets)	house of Tôyama, S.	10/23
2	Wittfogel, Karl A.	Dare ga ichiban baka ka? [Who Is the Most Stupid? = <i>Wer ist der Dümme</i> ste?]	?	s: Itô, K.	collaboration with Itô	Ningyô-za	TSG	9/26
3	Maedagawa, Kôichirô	Te [Hand]		s: Itô, K.		Ningyô-za	TSG	4/27
4	Schnitzler, Arthur	Mosa [A Man of Courage = <i>Ein tapferer Mann?</i>]	?	s: Itô, K.	agitprop à la Blaue Blusen	Ningyô-za	TSG	4/27
5	Shima, Kimi- yasu	Aoi yunihômu [Blue Uniform]		s: Shima, Kimi- yasu	agitprop, collab. with Shima	Mezamas- hi-tai (<i>Wec- ker</i>)	TSG	2/32
6	TES Dramaturgy Collec- tive	Apâto kyôsô-kyoku [Apartment Rhapsody/Concerto]		s: Yoshida, Kenichi	light musical	TES.BOYS (offshoot founded by SK)	Hôgaku-za	5/32
7	Kirshon, Efraim	Pan [Bread]	Kubo, Sakae	s: Kisui, Takashi		Sayoku-G	TSG	6/32
8	Baum, Vicki	Gurando hoteru [<i>Grand Hotel</i>]	?	s: Itô, K.	play for young peo- ple	TES	Hibiya Kôkaidô	7/32
9	Ausländer [Russian pseudonym?]	Hane no haeta kutsu [The Shoes with Wings]	?		collab. with Hatta, Moto- too	Shin Tsuki- ji	TSG	1/33

10	Kubo, Sakae	Goryôkaku kessho [Goryôka-ku Writing in Blood]		s: Itô, K.	collab. with Kubo	shingeki joint	TSG	6/33
11	Kataoka, Teppei (Koide, Hideo)	Hanayome-gakkô [Finishing School for Wives]		s: Itô, K.		Mizutani Yaeko Ichiza	Shintomi-za	9/35
12	Ozaki, Shirô (Marata, Toshiko)	Jinsei-gekijô [The Theater of Life]		s: Nakagawa, Kazumasa		Shin Tsuki-ji	TSG	10/35
13	Masuda, Hajime	Yonaka kara asa made [From Midnight to Morning]		s: Yoshida, K.		Inoue Dôjô	Kabuki-za	6/36
14	Molière	Shusendo [The Miser = <i>L'Avare</i>]	Doi, Hayao			Shin Tsuki-ji	TSG	6/36
15	Miyoshi, Jûrô	Nigeru kamisama [The Fleet-ing God]				Shin Tsuki-ji	TSG	7/36
16	Gorky, Maksim	Egôru Buruichofu [Egor Bulychev]	Sugimoto, Ryôkichi	s: Kisu, T.		Shin Tsuki-ji	TSG	9/36
17	Shakespeare, William	Uinzâ no yôkina nyôbô-tachi [Merry Wives of Windsor]	Mikami, Isao	m: Itô, Ohsuke s: Motoki, Isamu		Shin Tsuki-ji	TSG	1/37
18	Kikuchi, Kan	Chichi [Father]			collab. with Okakura	Shin Tsuki-ji	Marunouchi Shôchiku	4/37
19	Kinugasa, Teinosuke & Yagi, Ryûichirô	Utau tegami [Singing Letter] (kino-drama)		s: Kisu, T.	with Kinuga-sa; pfmr. with filmed parts; Piscator influence	Shin Tsuki-ji	Shinjuku Daiichi G	7/37

20	Hecht, Ben & MacArthur, Charles	Jânarisuto [The Journalist = <i>The Front Page</i>]	Sugawara, Takashi	s: Itô, K.		Shin Tsuki-ji	TSG	12/37
21	Takakura, Teru	Komori Ryôkan [Inn for Tending Babies]		s: Nakagawa, K.		Shin Tsuki-ji	Shinjuku Daiichi G	4/38
22	Itô, Teisuke	Tsuchi [The Soil]		s: Itô, K.	from novel by Nagatsuka, Takashi	Shin Tsuki-ji	TSG	1/39
23	Wada, Kat-suichi	Kaientai [First Marine Group]		s: Itô, K.		Shin Tsuki-ji	TSG	5/39
24	Mafune, Yuta-ka	Taiyô no ko [The Child of the Sun]		s: Itô, K.		shinsei (newborn) shimpa	Teikoku G	5/40
25	Mafune, Y.	Tonsô-fu [A Fugue]		s: Itô, K.		Shinkyô Gekidan	TSG	5/40
26	Osada, Hideo	Daibutsu kaigen [Ceremony for the Newly Made Big Statue of Buddha]		s: Itô, K.		Ichikawa Sumizô Ichi-za	Tôkyô G	7/40
27	Hayashi, Fusao & Yagi, Ryûichirô	Seinen [A Young Man]		s: Itô, K.	young kabuki actors doing shingeki	Shôchiku shinjin pfm.	TSG	8/40
28	Mafune, Y.	Hokuto-sei [The Big Dipper]		s: Itô, K.	collab. with Mafune	Mizuho Gekidan	Kokumin ShinG	1/43
29	Mafune, Y.	Den'en [The Rural Country]		s: Itô, K.	collab. with Mafune	Bungaku-za	Kokumin ShinG	10/43

30	Itô, T.	Mura ichiban no ô-keyaki [The Biggest Zelkova Tree in the Village]
31	Itô, T.	Kieta Bâkusha [The Missing Berkshire Kine]
32	Kawaguchi, Matsutarô	Wakabayashi chûtaichô [Company Commander Wakabayashi]
33	Itô, T.	Kôgen nôgyô [A Highland Agriculture]
34	Itô, T.	Nihon no Kappa [A Water Imp in Japan]
35	Ensign Sako	Kôsenkan [The Emperor's Battleship]
36	Kawaguchi, M.	Wakabayashi chûtaichô [Company Commander Wakabayashi]
37	Itô, T.	Kieta Bâkusha [the Missing Berkshire Kine]
38	Kurihara, Ito	Minna te o kase imo ga yuku [Help Along, Sweet Potato Goes to War]
39	Nakae, Yoshio	Umi no takâ [Hawk of the Sea]
40	Kume, Masao	Jigoku-kyô yurai [The History of the Hell Sutra]

Note: During World War II these 12 plays (28-39) were directed by Senda Koreya under the pseudonym of the author of each play.

		Mizuho Gekidan	itn. pfm.	1943
		Mizuho Gekidan	itn. pfm.	1943
		Mizuho Gekidan	itn. pfm.	1943
s: Itô, K.	collab. with Satomi, Ton	Mizuho Gekidan	Kokumin ShinG	2/44
s: Usami, Ippo	epf. for itn. pfm.	H	Kokumin ShinG	8/44
	epf. for itn. pfm.	H	Kokumin ShinG	8/44
	itn. group	H Fuyô-tai	itn. pfm.	1945
		H Fuyô-tai	itn. pfm.	1945
	war propaganda	H Fuyô-tai	?	1945
		H Fuyô-tai	itn. pfm.	1945
		H Fuyô-tai	itn. pfm.	1945

41	Gogol, Nikolai	Kensatsu-kan [<i>The Government Inspector</i>]	Yonekawa, Masao	s: Itô, K.	collab. with Aoyama	H	Tôkyô G	3/46
42	Mafune, Y.	Tabi [Journey]		s: Itô, K.		H Fuyô-tai	Kyôbashi Kôkaidô	9/46
43	Mafune, Y.	Nakahashi kôkan [The Nakahashi Public Dwelling House]		s: Itô, K.	plot in Pe- king	H	Ohsaka Mainichi Kai-kan	10/46
44	Kyô Gi-do	Kami o osorenu hitobito [The People Who Are Never in Awe of Gods]		s: Itô, K.	author a Japanese Korean	H	Yûraku-za	12/46
45	Chekhov, A. & Igayama, Shôzô	Kekkon-môshikomi [<i>A Marriage Proposal</i>]	Yonekawa, M.	s: Itô, K.		H	itn. pfm.	1946
46	Mafune, Y.	Chiisana machi [A Small Town]		s: Itô, K.		H	itn. pfm.	1946
47	Kleist, Heinrich von	Kware-game [<i>Der zerbrochene Krug</i>]	Tezuka, Tomio	s: Itô, K.		H	Nichigeki ShôG	9/47
48	Dazai, Osamu	Haru no kareha [Dead Leaves in Spring]		s: Itô, K.	Sôsakugeki Kenkyûkai	H	Mainichi Hall	2/48
49	Mafune, Y.	Tonsô-fu [A Fugue]		s: Itô, K.		H	Ohsaka Asahi Kai-kan	4/48
50	Itô, T.	Nihon no Kappa (revised) [A Water Imp in Japan]		s: Oda, Otoya	Kodomo no G	H	Mainichi Hall	5/48
51	Mafune, Y.	Mizu dorobô [Water Stealer]		s: Itô, K.	Sôsakugeki Kenkyûkai	H	Mainichi Hall	6/48

52	Masamune, Hakuchō	Tenshi hokaku [Capture of an Angel]		s: Itô, K.	Sôsakugeki Kenkyûkai	H	Mainichi Hall	6/48
53	Mafune, Y.	Kiroi heya [The Yellow Room]		s: Itô, K.		H	Nichigeki ShôG	9/48
54	Kikuchi, K.	Toki no ujigami [The Tutelary God of the Moment]		s: Itô, K.	Sôsakugeki Kenkyûkai	H	Mainichi Hall	2/49
55	Mafune, Y.	Kogan [A Lonely Wild Goose]		s: Itô, K.		H	Mitsukoshi G	5/49
56	Druten, John van	Yama-bato no koe [<i>Call of the Turtledoves</i>]	Sugawara, Takashi	s: Itô, K.	collab. with Sugawara, T.	Jikken G	Picadilly G	10/49
57	Chekhov, A.	Sannin shimai [<i>The Three Sisters</i>]	Yuasa, Yoshiko	s: Itô, K.		H	Mitsukoshi G	1/50
58	Molière	Nyôbô-gakkô [The School for Wives = <i>L'Ecole des femmes</i>]	Suzuki, Rikie	s: Itô, K.		H	Mitsukoshi G	4/50
59	Mafune, Y.	Saru-kani kassen [The Battle between Monkey and Crab]		s: Itô, K.		H	Mitsukoshi G	6/50
60	Osanai, Kaoru	Daiichi no sekai [The First World]		s: Itô, K.	Sôsakugeki Kenkyûkai	H	Shibuya Kôkaidô	12/50
61	Chekhov, A.	Sakura no sono [<i>The Cherry Orchard</i>]	Yuasa, Y.	m: Hayashi, Hi- karu; s: Itô, K.		H	Mitsukoshi G	1/51
62	Akimoto, Mat- suyo	Hibi no teki [The Everyday Enemy]		s: Kitagawa, Isamu		H	Mitsukoshi G	4/51
63	Mushanokôji, Saneatsu	Aruhi no Susanô no mikoto [One Day of Susanô, Godhead]		m: Tachihara, Hiroshi s: Itô, K.	Kodomo no G; Theater for Children	H	Mitsukoshi G	2/52

64	Tanaka, Sumie	Tenshi [Angel]		s: Kitagawa, I.		H	Mitsukoshi G	4/52
65	Katô, Michio	Boro to hôseki [Rags and Jewels]		m: Okumura, Hajime s: Itô, K.		H	Mitsukoshi G	10/52
66	Brecht, Bertolt	Daisan teikoku no kyôfu to hinkon [<i>Furcht und Elend des Dritten Reiches</i>]	Senda, Koreya			H-Yôseijo	Chû-rô-i Kaikan	3/53
67	Brecht, B.	Daisan teikoku no kyôfu to hinkon [<i>Furcht und Elend des Dritten Reiches</i>]	Senda, K.		with Hatta, Motoo; 70th anniv. of Akita, Ujaku	shingeki joint pfm.	Nihon Seinenkan	5/53
68	Mafune, Y.	Akai ranpu [Red Lamp]		m: Akutagawa, Yasushi s: Itô, K.		H	HT	6/54
69	Sartre, Jean-Paul	Haka-naki shisha [<i>The Dead without Graves</i>]		s: Kitagawa, I.		Shinjin-kai	HT	8/54
70	Chekhou, A.	Kamome [<i>The Seagull</i>]	Kurahashi, Takeshi	m: Hayashi, H. s: Itô, K.		3 groups joint pfm.	HT	10/54
71	Mishima, Yukio	Wakôdo yo, yomigaere [Wake Up, Young Men!]		m: Ishiketa, Mareo s: Kitagawa, I.		H	HT	11/54
72	Tanaka, Chi-kaao	Fue [The Flute]		s: Itô, K.		H	HT	12/54
73	Wolf, Fried-rich	Sonchô Anna [Anna, the Mayor = <i>Bürgermeister Anna</i>]	Katô, Mamoru	s: Itô, K.		H	HT	1/55

74	Hisaita, Eijirō	Akai kâdigan [The Red Sweater]		s: Itô, Juichi		H	HT	2/55
75	Brecht, B.	Katei-kyôshi [Private Tutor = <i>Der Hofmeister</i>]	Iwabuchi, Tatsuji	m: Hayashi, H. s: Kitagawa, I.		Shinjin-kai	HT	3/55
76	Abe, Kôbô	Dorei-gari [Slave Hunting]		s: Kitagawa, I.		H	HT	7/55
77	Borchert, Wolfgang	Toguchi no soto de [Outside the Door = <i>Draussen vor der Tür</i>]	Komatsu, Tarô	m: Hayashi, H. s: Kitagawa, I.		Shinjin-kai	HT	11/55
78	Chekhov, A.	Sannin shimai [<i>The Three Sisters</i>]	Yuasa, Y.	m: Hayashi, H. s: Itô, K.		H	Tôyoko Hall	10/56
79	Strauss, Richard	Bara no kishi [<i>Der Rosenkavalier</i>] (opera)	Uchigaki, Keiichi & Hatanaka, Ryôsuke	conductor: Gurlitt, Manfred s: Itô, K.	Hatanaka was a famous singer	Tôkyô To-min G	Hibiya Kôkaidô	10/56
80	Hebbel, Fried- rich	Maria Magudarêna [<i>Maria Magdalena</i>]	Iwabuchi, T.	m: Hayashi H. s: Kitagawa, I.	collab. with Hayano	Shinjin-kai	HT	3/57
81	Senda, Koreya	Rikô na oyome-san [Clever Bride]		m: Hayashi H. s: Itô, K.	with Iwamura; for children; based on Chi. story	Haiyû-za Kodomo	HT	8/57
82	Lessing, G.E.	Minna fon Barunherumu [<i>Minna von Barnhelm</i>]	Sekiguchi, Yorio			Shinjin-kai	HT	10/57
83	Brecht, B.	Garirei no shôgai [The Life of Galileo = <i>Leben des Galilei</i>]	Senda, K.	m: Irino, Yoshi-rô s: Kôno, Kunio		Seinen G joint	HT	4/58

Nr.	Author (adaptor)	Title: Japanese [English or original]	Translator	Music (m); scenography (s)	Comments	Group	Venue	Date
84	Abe, K.	Yûrei wa kokoni iru [Here Is the Ghost]		m: Mayuzumi, Toshirô s: Abe, Machi		H	HT	6/58
85	Weisenborn, Günter (Abe, K.)	Saigo no buki [The Last Weapon = <i>Göttinger Kantate</i>]	Katô, M.	m: Hayashi, H. s: Asakura, Setsu	World Conference against A & H Bombs	H	Hibiya Yagai Ongakudô	8/58
86	Tien Han	Kan-han-chin (name of a dramatist)	two Chinese in Japan	m: Hayashi, H. s: Itô, K.	Chinese PR dramatist	3 groups together	Shinjuku Daiichi G	2/59
87	Mafune, Y.	Mishiranu hito [A Stranger]		s: Senda, K.		H Sunday matinee	HT	2/59
88	Noma, Hiroshi	Ôgon no yoru wa akeru [The Night of Gold Ends and Dawn Comes]		m: Hayashi, H. s: Kôno, K.		Seinen-za	HT	2/59
89	Abe, K.	Kawaii onna [Pretty Woman]		m: Mayuzumi, T. s: Abe, M.	musical	Ohsaka Rô-on	HT	8/59
90	Weisenborn, G. (Abe, K.)	Saigo no buki [The Last Weapon = <i>Göttinger Kantate</i>]	Katô, M.	m: Hayashi, H. s: Asakura, S.	Tôkyô Rô-en & Council of Theatre groups	H	Hibiya Yagai Ongakudô	1959
91	Tanaka, Chi- kao	Chidori [Plover]		m: Hirai, Sumiko s: Itô, K.		H	HT	11/59
92	Chekhov, A.	Sakura no sono [<i>The Cherry Orchard</i>]	Yuasa, Y.	m: Hayashi, H. s: Itô, K.		H Sunday matinee	HT	1/60

93	Abe, K.	Kyojin-densetsu [The Legend of Giants] (mono-drama)		s: Abe, M.	movie: Teshigawara, Hiroshi	H	HT	3/60
94	Kihara, Kôichi & Kinoshita, Junji	Mirai was tatakai no naka ni [The Future Is in the Fighting]		m: Hayashi H. s: Asakura, S.		Mayday Eve Festival, H	Sendagaya Gymnasium	4/60
95	Taguchi, Takeo	Kenjo katagi [A Shrewish Character]		s: Itô, K.		H Sunday matinee	HT	5/60
96	Brecht, B.	Haha [The Mother = <i>Die Mutter</i>]	Senda, K.	m: Eisler, Hanns & Hayashi, H. s: Takada, Ichirô		Sanki-kai	HT	6/60
97	Fukuda, Yoshiyuki & Hirowatari, Tsunetoshi	6/15 no hôkoku [The Report on the 15th of June]		m: Hayashi H.	day of killing of a student	H	Setagaya Kôkaidô	7/60
98	Kiroku geijutsu no kai [Documentary Art Group]	Buki naki sekai e [Toward a World without Weapons]		m: Hayashi H. s: Asakura, S.	World Conference against A & H Bombs	H	Sendagaya Kôkaidô	8/60
99	Murayama, Tomoyoshi	Shinda umi [The Dead Sea]		s: Itô, K.		shingeki pfm. in China, large group composed of:	Peking Wuhan Shanghai Kuangchou	9-11 /60
100	Abe, K.	Ishi no kataru hi [The Day When Stones Speak]		m: Hayashi, H. s: Murayama, Tomoyoshi				

101	Writers' collective (Kinoshita, J., Fukuda, Y., Miyamoto, Ken, and others)	Anpo soshi no tatakai no kiroku [The Record of the Fight to Stop Ampo]			Agitprop plays; collaboration with Kuriyama & with Kauze, Hideo	Haiyū-za, Bungaku-za, Mingei, Tōkyō Geijutsu-za, and Budō no kai	Peking Wuhan Shanghai Kuangchou	9-11 /60
102		Miike tankō [The Miike Coal-mine]						
103		Okinawa						
104	Abe, K.	Ishi no kataru hi [The Day When Stones Speak]		m: Hayashi, H. s: Manabe, Hiroshi		H Sunday Matinee	HT	1-4/61
105	Koyama, Yūji	Kiroi nami [Yellow Wave]		m: Toyama, Yūzō s: Asakura, S.		H Sunday Matinee	HT	5-7/61
106	Ishikawa, Jun	Omae no teki wa omae da [Your Enemy Is You]		m: Takemitsu, Tōru s: Abe, M.		H	HT	9/61
107	Brecht, B.	Shimon Mashāru no genkaku [Die Gesichte der Simone Machard]	Iwabuchi, T.			Shinjin-kai	HT	11/61
108	Tanaka, C.	Dontaku-tei no saigo [The End of Dontaku-tei]		s: Itō, K.		H	HT	1/62
109	Mod. Chinese playwright (Iwata, Hiroshi)	Ryū-san-che [Third Sister Liu]	?	m: Hayashi, H. s: Itō, K.	leftwing musical fairy tale	Tōkyō Rō-on	Kōseinenkin Hall	2/62
110	Brecht, B.	Horatie to Kuriatier [Die Horatier und die Kuriatier]	Sendai, K.	s: Sendai, K.	SS class	H-Yōseijo	HT	4/62

111	Fukuda, Y.	Sanada Fūnroku [The Stormy Story of Sanada Yukimura and His Men]		m: Hayashi, H. s: Takada, I.		joint studios of H	Toshi Center	4/62
112	Gorky, M. (Nozaki, Akio)	Sono Zen'ya [The Night before the Day = <i>Egor Bulychev and Dostigaev</i>]	Nozaki, Akio	s: Itô, K.	memorial joint pfm. for Hijikato		HT	6/62
113	Yeats, William B.	Taka no ido [<i>At the Hawk's Well</i>]	Matsumura, Mineko	s: Itô, K.	memorial pfm. for Itô, Michio		Bunka Kai-kan Small Hall	7/62
114	Abe, K.	Jôsai [The Fortress]		s: Itô, K.		H	HT	9/62
115	Brecht, B.	Sanmon opera [Threepenny Opera = <i>Dreigroschenoper</i>]	Sendai, K.	s: Takada, I.		H	HT	10/62
116	Tanizaki, Jun'ichirô (Yagi, R.)	Fûten rôjin nikki [The Diary of a Crazy Old Man]		s: Itô, K.		shimpa	Shimbashi Embujô	12/62
117	Funabashi, Seiichi (Yagi, R.)	Oichi to Nobunaga [Oichi and Nobunaga]			actors Yaeko (shimpa) and Danjurô (kabuki)	shimpa	Shimbashi Embujô	3/63
118	Shiina, Rinzô	Fuan-na kekkon [Troubled Marriage]		m: Hayashi, H. s: Takada, I.		H Sunday Matinee	HT	5/63
119	Hsia, Yen & two others	Gigeki shun-jû [Spring and Autumn Annals of the Theater]	a Chinese in Japan		Chinese play from 1930's	joint studios of H	Ohsaka Mainichi Hall	7/63
120	Yamazaki, Masakazu	Zeami		m: Hayashi, H. s: Itô, K.	collab. with Kanze, Hideo	H Sunday matinee	HT	9-12 /63

121	Hanada, Kiyoteru	Mono mina uta de owaru [All Things End in Songs]		m: Hayashi, H. s: Itô, K.	produced by SK	Nissei G	Nissei G	11/63
122	Kôda, Rohan	Yûfuku-shijin [The Rich Poet]		m: Hayashi, H. s: Itô, K.		H	Asahi Seimeい Hall	2/64
123	Kleist, H. von	Kware-game [Der zerbrochene Krug]	Tezuka, T.	s: Itô, K.		H	Toshi Center	3-4/64
124	Shakespeare, W.	Hamuretto [Hamlet]	Mikami, I.	m: Hayashi, H. s: Itô, K.		H	Nissei G	6/64
125	Büchner, Georg	Uoitsuekku [Woyzeck]	Iwabuchi, T.	m: Hayashi, H. s: Takada, I.		H ShôG	HT	10/64
126	Abe, K.	Omae nimo tsumi ga aru [You Are Also Guilty]		s: Abe, M.		H	HT	1/65
127	Koyama, Y.	Nihon no yûrei [Ghosts in Japan]		s: Itô, K.	collab. with Abe	shingeki pfm. in China	Peking Nanking Shanghai Kuangchou	3/65
128	Goethe, J.W. von	Fausuto [Faust]	Tezuka, T.	m: Hayashi, H. s: Itô, K.		H	Nissei G	9/65
129	Tanaka, C.	Jiyû shônen [The Free Boy]		m: Ishii, Kan s: Takada, I.	15th grad. class pfm.	H-Yôseijo	HT	3/66
130	Brecht, B.	Koten no ika [Estranging the Classics = Übungsstücke für Schauspieler]	Sendai, K.	s: Sendai, K.	Brecht Evening	H Brecht Kenkyûkai	HT	7/66
131	Tolstoy, Leo (Hasegawa, Shirô)	Anna Karênina [Anna Karenina]	Hasegawa, Shirô	m: Irino, Y. s: Takada, I.		H	Nissei G	9/66

132	Brecht, B.	Kimottama okkâ to kodomo-tachi [Mutter Courage und ihre Kinder]	Senda, K.	m: Dessau, Paul & Hayashi, H. s: Asakura, S.		H	Shibuya Kôkaidô	10/66
133	Osaragi, Jirô	San-shimai [The Three Sisters]				kabuki actors	Kokuritsu G	1967?
134	Brecht, B.	Daisan teikoku no kyôfu to hinkon [Furcht und Elend des Dritten Reiches]	Senda, K.	s: Takada, I.	16th grad. class pfm.	H-Yôseijo	HT	3/67
135	Weiss, Peter	Tsuikyû [The Investigation = Die Ermittlung]	Iwabuchi, T.	m: Irino, Y.		H	HT	5/67
136	Abe, K.	Ningen sokkuri [Pseudo-human]				Tôhô UTD epfm.	Tôhô Kôdô lecture hall	7/67
137	Abe, K.	Shijin no shôgai [The Life of a Poet]				Tôhô UTD epfm.	Tôhô Kôdô lecture hall	7/67
138	Mayakovski, Vladimir (Hasegawa, S.)	Kisôtengai-shinsei-kikageki [Quite an Original Holy Comic Opera = Mystery Buffo]	Hasegawa, S.	m: Hayashi, H.		joint studios of H	Toshi Center	8/67
139	Abe, K.	Dorei-gari (revised) [Slave Hunting]		m: Irino, Y. s: Takada, I.		H	HT	10/67
140	Ishikawa, J.	Hitome mite nikume [Hate, at a Glance!]		m: Miyoshi, Akira; s: Komai, Tetsurô		H spfm.	HT	1/68
141	Ibsen, Henrik	Ningyô no ie [A Doll's House]	Môri, Mitsuya	m: Ishii, Tôru s: Asakura, S.		H ppfm.		5/68
142	Strindberg, August	Reijô Jurii [Miss Julie]	Senda, K. (from Ger.)		1st grad. class pfm.	Tôhô UTD	Tôhô Kôdô	6/68

143	Strindberg, A.	Perikan [Pelican]	?		1st grad. class pfm.	Tōhō UTD	Tōhō Kōdō	6/68
144	Strindberg, A.	Shi no mae ni [Before Death]	?		1st grad. class pfm.	Tōhō UTD	Tōhō Kōdō	6/68
145	Strindberg, A.	Haha no ai [Mother's Love]	?		1st grad. class pfm.	Tōhō UTD	Tōhō Kōdō	6/68
146	Chekhov, A.	Kamome [The Seagull]	Kurahashi, T.?	s: Senda, K.	1st grad. class epfm.	Tōhō UTD	HT	9/68
147	Brecht, B.	Kōkasasu no hakuboku no wa [Der kaukasische Kreidekreis]	Uchigaki, Keiichi	m: Hayashi, H. s: Abe, M.		H spfm.	HT	11/68
148	Brecht, B.	Arutōro Ui [Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui]	Hasegawa, S.	m: Irino, Y. s: Asakura, S.		H	Nissei G	2/69
149	Abe, K.	Kawaii onna [Pretty Woman]		m: Mayuzumi, T. s: Abe, M.	2nd grad. class pfm.	Tōhō UTD	HT	4/69
150	Tanaka, C.	Jiyū shōnen [The Free Boy]		m: Ishii, Kan s: Kitagawa, I.		H spfm.	HT	5/69
151	Chekhov, A.	Kekkon hirōen [A Wedding Reception]	Yonekawa, M.		epfm.	Tōhō UTD	Tōhō Kōdō	7/69
152	Brecht, B.	Karāru okamisan no jū [Die Gewehre der Frau Carrar]	Hasegawa, S.		epfm.	Tōhō UTD	Tōhō Kōdō	7/69
153	Hasegawa, S.	Heitai shibai [Soldiers' Play]		m: Hayashi, H. s: Kitagawa, I.		H spfm.	HT	9/69
154	Fukuda, Y.	Shingeki Chūshingura [The 47 Rōnin, Shingeki Version]		m: Hayashi, H. s: Asakura, S.		H spfm.	HT	1/70

155	Abe, K.	Yûrei wa kokoni iru [Here Is the Ghost]		m: Mayuzumi, T.; s: Abe, M.		H spfm.	HT	3/70
156	Abe, K.	Tomodachi [Friends]		s: Abe, M.	spec. course; grad. pfm.	Tôhô UTD	HT	4/70
157	Brecht, B.	Sechuan no zennin [Der gute Mensch von Sezuan]	Hasegawa, S.	m: Imamura, Naoko; s: Kakiuchi, Norio	Brecht Seminar	Tôhô UTD	Tôhô Kôdô	7/70
158	Shakespeare, W.	Oserou [Othello]	Mikami, I.	m: Hayashi, H. s: Abe, M.		H	HT	11/70
159	Weiss, P.	Rushitania no kaibutsu [The Lusitanian Bogey = Gesang vom Lusitanischen Popanz]	Iwabuchi, T.	m: Hayashi, H. s: Senda, K.	2nd grad. class epfm.	Tôhô UTD	HT	12/70
160	Brecht, B.	Katei-kyôshi [Private Tutor = Der Hofmeister]	Iwabuchi, T.	s: Senda, K.	Brecht Seminar	Tôhô UTD	Seinen-za G	2/71
161	Hasegawa, S.	Ishi no hi [Fire in Stone]		m: Okada, Kazuo s: Kitagawa, I.		H	HT	5/71
162	Abe, K.	Mihitsu no koi [Involuntary Manslaughter]		s: Abe, M.		H	HT	9/71
163	Brecht, B.	Puntira danna to geboku Matti [Herr Puntila und sein Knecht Matti]	Uchigaki, K.	m: Dessau, P. s: Abe, Yoshiyuki		H	HT	11/71
164	Yamada, Tamio	Misutâ Ponkotsu no yume [The Dream of Mr. Used-Stuff]			shingeki joint pfm., grant from Tôkyô City	Toshi Center	1/72	

165	Brecht, B. [& Shakespeare, W.]	Maru-atama to tongari-atama [<i>Die Rundköpfe und Die Spitzköpfe</i>]	Iwabuchi, T. [& Tsubouchi, Shôyô]	m: a teacher at Tôhô Univ.	5th grad. class pfm.; with music	Tôhô UTD	HT	2/72
166	Brecht, B.	Ofukuro [The Mother = <i>Die Mutter</i>]	Senda, K.	m: Eisler, H. s: Asakura, S.		H	HT	4/72
167	Shakespeare, W.	Ria-ô [King Lear]	Mikami, I.	m: Irino, Y. s: Abe, M.		H	HT	11/72
168	Wangenheim, Gustav von	Nezumi-otoshi [Mouse Trap = <i>Die Mausefalle</i>]	Senda, K.		Brecht Seminar	Tôhô UTD	HT	2/73
169	Tomioka, Taeko	Kekkon kinenbi [A Wedding Anniversary]		m: Ichianagi, Toshi; s: Takamatsu, Jirô		H	HT	3/73
170	Molière	Shusendo [The Miser = <i>L'Avare</i>]	Suzuki, R.	m: Irino, Y. s: Takamatsu, J.	group A	H	pp	4-7/73
171	Molière	Shusendo [The Miser = <i>L'Avare</i>]	Suzuki, R.	m: Irino, Y. s: Takamatsu, J.	group B	H	pp	7/73
172	Hay, Julius	Motsu to iu koto [To Have = <i>Haben</i>]	Senda, K.			Tôhô UTD	Tôhô Kôdô	7/73
173	Hanada, K.	Mono mina uta dê owaru [All Things End in Songs]		m: Okada, K. s: Hirano, Kôga		Kiroku-kai	HT	11/73
174	Brecht, B.	Sechuan no zennin [<i>Der gute Mensch von Sezuan</i>]	Hasegawa, S.	m: Imamura, N. s: Kakiuchi, N.	specialized course epfm.	Tôhô UTD	HT	1/74
175	Goering, Reinhard	Kaisen [Naval Battle = <i>Die Seeschlacht</i>]	Senda, K.	m: Izumi, Taku s: Matsushita, Rô		Seinen G	HT	3/74

176	Chekhov, A.	Sannin shimai [<i>The Three Sisters</i>]	Yuasa, Y.	m: Hayashi, H. s: Abe, M.		H	HT	7/74
177	Gogol, N.	Kensatsu-kan [<i>The Government Inspector</i>]	Nozaki, A.	s: Kakiuchi, N.		H	Tôyoko G	9/74
178	Lu Xun (Hannada, Sasaki, Ozawa & Hasegawa)	Koji-shinpen [Old Tales Newly Put Together]	?	m: Ichiyanagi, T. s: Kakiuchi, N.	collab. with Hiroyoshi	Kiroku-kai	HT	12/74
179	Brecht, B.	Katei-kyôshi [Private Tutor = <i>Der Hofmeister</i>]	Iwabuchi, T.	s: Kakiuchi, N.	8th grad. class pfm.	Tôhô UTD	HT	2/75
180	Yamada, T.	Mushi-tachi no gôruden ūku [<i>The Insects' Golden Week</i>]		s: Kakiuchi, N.		H	HT	5/75
181	Mafune, Y.	Mishiranu hito [A Stranger]		s: Kakiuchi, N.		H	HT	10/75
182	Aristophanes	Onna no heiwa [Peace of Women = <i>Lysistrata</i>]	Takatsu, Harushige	s: Kakiuchi, N.		H	Tôyoko G	1/76
183	Yamada, Ôhashi, Yano & Höchi	Nihon han'ei-gaku nyûmon [A Primer of Japanese Prosperi-tiology]		s: Kakiuchi, N.		H	HT	5/76
184	Ibsen, H.	Nogamo [<i>The Wild Duck</i>]	Môri, M.	s: Senda, K.	epfm.	Tôhô UTD	Tôhô prac-tice room	10/76
185	Brecht, B.	Tûrandotto hime [<i>Princess Turandot</i>]	Iwabuchi, T.		specialized course pfm.	Tôhô UTD	HT	1977
186	Wedekind, Frank	Ruru [Lulu]	Iwabuchi, T.	s: Abe, M.		H	Mitsukoshi, G	7/77
187	Brecht, B.	Sechuan no zennin [<i>Der gute Mensch von Sezuan</i>]	Hasegawa, S.	m: Okada, K. s: Hara, Shûichi	epfm. no. 6	Brecht-no-kai	SS	7/77

Nr.	Author (adaptor)	Title: Japanese [English or original]	Translator	Music (m); scenography (s)	Comments	Group	Venue	Date
188	Vampilov, Sergei	Rokugatsu no wakare [Farewell in June]	Miyazawa, Ken	s: Ichijô, Tatsuo	about Chernobyl	TES	?	6/78
189	Brecht, B.	Tetsu wa ikura ka? [How Much Does the Iron Cost? = Was kostet der Eisen?]	Iwabuchi, T.			Brecht-no-kai	SS	7/78
190	Brecht, B.	Shokugyô assen [Obtaining Jobs = Arbeitsbeschaffung]	Senda, K.			Brecht-no-kai	SS	7/78
191	Ibsen, H.	Pêru Gyunto [Peer Gyni]	Môri, M.	s: Abe, M.	shingeki joint pfm, grant from Tôkyô city	HT		8/78
192	Ibsen, H.	Koi no kigeki [Comedy of Love]	?			Tôhô UTD	Tôhô practice room	8/78
193	Katsuyama, Shunsuke	Kaze no ori [The Cage of Wind]				Seinen G	?	8/78
194	Brecht, B.	Tetsu wa ikura ka? [How Much Does the Iron Cost? = Was kostet der Eisen?]	Iwabuchi, T.		epfm. no. 9	Brecht-no-kai	SS	11/78
195	Brecht, B.	Shokugyô assen [Obtaining Jobs = Arbeitsbeschaffung]	Senda, K.		for 16th Tôkyô Festival of Working People	Brecht-no-kai	SS	11/78
196	Gorky, M.	Donzoko [The Lower Depths]	Sakamoto, Eisuke		specialized course pfm.	Tôhô UTD	Sanbyaku-nin G	1/79
197	Shakespeare, W.	Antonii to Kureopatora [Anthony and Cleopatra]	Mikami, I.	s: Takada, I.		H	Kokuritsu G	5/79

198	Vampilov, S.	Rokugatsu no wakare [Farewell in June]	Miyazawa, K.	s: Senda, K.	specialized course pfm.	Tôhô UTD	Tôhô Kôdô	12/79
199	Ishizawa, Shûji & Nishijima, Dai	Chikamatsu shinjû kô [A Study on Chikamatsu's Double Suicide]		s: Ayabe, Ikuto		Seinen-za	Kinokuniya Hall	2/80
200	Gorky, M.	Donzoko [The Lower Depths]	Sakamoto, E.	s: Senda, K.		TES	Sabô Kaikan	8/80
201	Brecht, B.	Kôkasasu no hakuboku no wa [Der kaukasische Kreidekreis]	Uchigaki, K.	s: Abe, M.	opening of new HT	H	HT	9/80
202	Wedekind, F.	Haru no mezame [Frühlings Erwachen]	Koshibe, Noboru	s: Uchiyama, Tsutomu	14th grad. class pfm.	Tôhô UTD	HT	2/81
203	Chekhov, A.	Sakura no sono [The Cherry Orchard]	Yuasa, Y.	s: Abe, M.		H	HT	4/81
204	Fujita, Asaya	Rinkai gensô [The Critical Mass]		m: Okada, K. s: Matsushita, R.		Seinen G	Yomiuri Hall	5/81
205	Brecht, B.	Taiyô ôdan hikô [Transatlantic Flight = Der Ozeanflug]	Senda, K.	s: Uchiyama, T.	epfm. no. 16	Brecht-no-kai	SS	7/81
206	Brecht, B.	Bâden-bâden kyôiku-geki [Das Badener Lehrstück vom Einverständnis]	Senda, K.	m: Okada, K. s: Uchiyama, T.	epfm. no. 16	Brecht-no-kai	SS	7/81
207	Brecht, B.	Iesuman nôman [Der Jasager/ Der Neinsager]	Iwabuchi, T.	m: Okada, K. s: Uchiyama, T.	epfm. no. 16	Brecht-no-kai	SS	7/81
208	Brecht, B.	Katei-kyôshi [Der Hofmeister]	Iwabuchi, T.	s: Uchiyama, T.		Tôhô UTD	Tôhô ShôG	12/81
209	Kruchonykh, A.E. (Kijima, Hajime)	Taiyô no seifuku [Conquest of the Sun]	Kameyama, Ikuo	m: Ichiyanagi, Toshi s: Malevich, K.		Brecht-no-kai	Seibu Art Museum	12/81

210	Brecht, B.	Shokuniku ichiba no Jan Dâku [Die heilige Johanna der Schlachthöfe]	Iwabuchi, T.	m: Okada, K. s: Uchiyama, T.		H	HT	5/82
211	Brecht, B.	Arutûro Ui [Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui]	Hasegawa, S.	m: Okada, K. s: Uchiyama, T.	epfm. no. 21	Brecht-no- kai	HT	9/82
212	Gorky, M.	Donzoko [The Lower Depths]	Sakamoto, E.	s: Senda, K.		TES	Tô-en Berâta	3/83
213	Schiller, Frie- drich von	Maria Suchuâto [Maria Stuart]	Iwabuchi, T.	s: Abe, M.		H	HT	4/83
214	Fujita, A.	Yami no naka no shiroi michi [The White Road in the Dark]				Seinen G	Nerima Bunka Cen- ter	9/83
215	Brecht, B.	Daisan teikoku no kyôfu to hinkon [Furcht und Elend des Dritten Reiches]	Senda, K.	s: Uchiyama, T.		Brecht-no- kai	HT	11/83
216	Brecht, B.	Daisan teikoku no kyôfu to hinkon [Furcht und Elend des Dritten Reiches]	Senda, K.	s: Uchiyama, T.		Brecht-no- kai	SS	11/83
217	Yeats, W.B.	Taka no ido [At the Hawk's Well]	Matsumura, M.	m: Ichiyanagi, T. s: Uchiyama, T.	epfm. no. 27	Brecht-no- kai	Studio 200	11/83
218	Brecht, B.	Tetsu wa ikura ka? [Was kostet der Eisen?]	Iwabuchi, T.	s: Uchiyama, T.	epfm. no. 28	Brecht-no- kai	SS	3/84
219	Brecht, B.	Danzen [Dansen]	Iwabuchi, T.	s: Uchiyama, T.	epfm. no. 28	Brecht-no- kai	SS	3/84

220	Brecht, B.	Horatie to Kuriatie [<i>Die Horatier und die Kuriater</i>]	Senda, K.	m: Komaki, Akira s: Uchiyama, T.	with Saeki choreogr. Yû Sanchien	Brecht-no-kai	SS	3/84
221	Brecht, B.	Kimottama okkâ to kodomo-tachi [<i>Mutter Courage und ihre Kinder</i>]	Senda, K.	m: Eisler, H. & Hayashi, H. s: Kakiuchi, N.		H	HT	4/84
222	Abe, K.	Omae nimo tsumi ga aru [You Are Also Guilty]		s: Abe, M.		H	HT	6/84
223	Mafune, Y.	Tonsô-fu [A Fugue]		s: Kakiuchi, N.		H	HT	11/84
224	Takeda, Tai-jun (Tanaka, Chikao)	Kizoku no kaidan [Stairs of the Nobles]		s: Abe, M.		H	Sunshine G	12/84
225	Brecht, B.	Pan-ya [The Bakery = <i>Der Brotladen</i>]	Igarashi, Toshio	m: Okada, K. s: Uchiyama, T.	epfm. no. 30 HT workshop no. 1	Brecht-no-kai	HT	4/85
226	Brecht, B.	Iesuman nôman [<i>Der Jasager/ Der Neinsager</i>]	Iwabuchi, T.	m: Okada, K. s: Uchiyama, T.	epfm. no. 30 HT workshop no. 1	Brecht-no-kai	HT	4/85
227	Kruczkowski, Leon	Eseru to Juriasu [Ethel and Julius]	Nakamoto, Nobuyuki	m: Okada, K. s: Uchiyama, T.	Polish writer; on the Rosenbergs	H	HT	5/85
228	Brecht, B.	Daisan teikoku no kyôfu to hinkon [<i>Furcht und Elend des Dritten Reiches</i>]	Senda, K.	m: Okada, K. s: Uchiyama, T.	epfm. no. 31 HT workshop no. 2	Brecht-no-kai & TES	HT	7/85
229	García Lorca, F.	Ieruma [Yerma]	?	m: Hayashi, H. s: Uchiyama, T.		Tôhô UTD	HT	2/86

230	Brecht, B.	Sechuan no zennin [Der gute Mensch von Sezuan]	Hasegawa, S.	m: Hayashi, H. s: Uchiyama, T.		H	HT	4/86
231	Brecht, B.	Tetsu wa ikura ka? [Was kostet der Eisen?]	Iwabuchi, T.	m: Okada, K. s: Uchiyama, T.	epfm. no. 34 HT workshop no. 7	Brecht-no-kai	HT	6/86
232	Brecht, B.	Danzen [Dansen]	Iwabuchi, T.					6/86
233	Brecht, B.	Iesuman nôman [Der Jasager/ Der Neinsager]	Senda, K.					6/86
234	Fujita, A.	Kakarenakatta pêji [The Un-written Page]		m: Okada, K. s: Matsushita, R.		Seinen G	Asahi Seimeい Hall	9/86
235	Brecht, B.	Horatie to Kuriatie [Die Horatier und die Kuriatier]	Senda, K.	s: Uchiyama, T.		Brecht-no-kai & H	China & HT	11-12 /86
236	Brecht, B.	Setsuan no zennin [Der gute Mensch von Sezuan]	Hasegawa, S.	m: Hayashi, H. s: Uchiyama, T.		H	China & HT	11-12 /86
237	Brecht, B.	Maru-atama to tongari-atama [Die Rundköpfe und die Spitzköpfe]	Iwabuchi, T.	m: Okada, K. s: Uchiyama, T.	TES/HT workshop epfm. no. 35	TES & Brecht-no-kai	HT	6/87
238	Gubarev, Vladimir	Sekikan [A Stone Coffin]	Miyazawa, K.		on Chernobyl		HT	10/87
239	Nakamura, Shin'ichirô	Amatsu sora naru. . . [In the Heavenly Sky. . .]		s: Sendai, K.		H	HT	11/87
240	Marshak, Samuil Y.	Mori wa ikite-iru [The Woods Are Alive]	Yuasa, Y.	m: Hayashi, H. s: Uchiyama, T.	children's play	Nakama (Comrades)	ppfm. & for Xmas	12/87
241	Chekhov, A.	Sakura no sono [The Cherry Orchard]	Yuasa, Y.	m: Hayashi, H. s: Uchiyama, T.		H	HT	2/88

242	Saitô, Ren	Akaki kokoro mote Asuka [Asuka, With a Pure Heart]		s: Senda, K.		H	HT	7/88
243	Shakespeare, W.	Jajama narashi [The Taming of the Shrew]	?	s: Uchiyama, T.		H	HT	11/88
244	Brecht, B.	Torandotto hime [Princess Turandot]	Iwabuchi, T.	m: Okada, K. s: Uchiyama, T.	TES/HT workshop epfm. no. 38	TES & Brecht-no-kai	HT	5/89
245	Ishioka, Saburô	Sôsai kôkan [The Official Residence of the Governor]				Seinen G	Asahi Seime Hall	9/89
246	Kôda, R.	Yûfuku-shijin [The Rich Poet]				H	HT	11/89
247	Ibsen, H.	Umi no fujin [The Lady From the Sea]	Hara, Chi-yomi	s: Uchiyama, T.		H	HT	1/90
248	Erdman, Nikolai	Tôin-shô (Inin-jô) [A Party Member Card = Mandate]	Satô, Kyôko	m: Okada, K. s: Uchiyama, T.	epfm. no. 39	TES & Brecht-no-kai	HT	6/90
249	Erdman, N.	Tôin-shô (Inin-jô) [A Party Member Card = Mandate]	Satô, K.	m: Okaka, K. s: Uchiyama, T.	epfm. no. 40	TES & Brecht-no-kai	HT	11/90
250	Yeats, W.B.	Taka no ido [At the Hawk's Well]	Matsumura, M.	m: Ichiyanagi, T. s: Nakagawa, K.	epfm. no. 41	Brecht-no-kai	Studio 200	11-12 /90
251	Yeats, W.B.	Bâria no hamabe de [At Baille Strand]						
252	Yeats, W.B.	Kufûrin no shi [The Death of Cuchulain]						

Focus: Margarete Steffin



Brecht, *Der kaukasische Kreidekreis* (Tôkyô 1968)
(Director and Masks: Senda Koreya)

Meine Brecht-Rezeption

Senda Koreya

Aus: *Engeki ronshu [Schriften zum Theater]*. Tokyo: Miraisha Verlag, 1982-1985.

1. 1955-1959 (aus Band III, S. 408-419)

Im Rahmen dieser Sammlung von meinen *Schriften zum Theater* muß ich nun, dem dritten Band (1955-59) entsprechend, auch einiges über mein Verhältnis zu Brecht sagen, womit die Brecht-Rezeption in Japan aber nur zu einem kleinen Teil erfaßt werden kann.

Eine Rezeption von Brecht ergab sich bei mir vor allem zwischendurch, wenn neben der anderen Theaterarbeit, die mich sehr in Anspruch nahm, ein Bedarf danach bestand, und hatte insofern nicht den Sinn, mich etwa umfassend und gründlich mit Brecht zu beschäftigen. Dazu war mir Brecht zu gewaltig. Er war ja nicht nur Theaterpraktiker, sondern auch Theoretiker des Theaters und Stückeschreiber, zudem Dichter, Prosaist, Gesellschaftswissenschaftler und Philosoph. Sich ein umfassendes Bild von ihm zu machen, ist ein Kunststück, das ich nicht vollbringen konnte. Ich hatte weder die Zeit, alles zu lesen, was die Brecht-Forschung in Japan veröffentlichte, noch konnte ich alles sehen, was von Brecht in Japan auf die Bühne kam, so daß es mir gar nicht möglich ist, hier einen ausgewogenen Überblick zu geben. Äußern kann ich mich nur über das, womit ich zu tun hatte.

Auf Brecht war ich zufällig gestoßen, davon ist schon an anderer Stelle die Rede gewesen.¹ Während meines Aufenthalts Ende der 20er Jahre in Deutschland hatte ich Brecht-Stücke öfter im Theater gesehen, und ich weiß noch, daß sie jedesmal einen sehr frischen Eindruck auf mich machten, nur hatte ich damals gar nicht erst versucht, mir auch klar darüber zu werden, worauf dieser Eindruck zurückzuführen war. Ich war gerade erst in Deutschland eingetroffen, und da beschäftigten mich wohl noch zu viele andere Dinge. Bald nach meiner Rückkehr nach Japan dann leistete ich mir die Aufführung einer Bearbeitung der *Dreigroschenoper*, was in jenen Jahren mit dazu beitragen sollte, eine Organisation der Ein-

Focus: Margarete Steffin

Eds. Marc Silberman, et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994)

heitsfront in Gestalt der Theatertruppe TES (Tokyo Engeki Shudan) zu schaffen. Geblieben war mir davon nur die Erinnerung, Brecht mit dieser Art Imitation einen schlechten Dienst erwiesen zu haben.

Zu einer ernsthaften Begegnung mit Brecht kam es erst zehn Jahre nach Kriegsende, also in den Jahren, die im vorliegenden Band behandelt werden. Wieder begann es mit einem Zufall: Ich war zu Dreharbeiten für einen Film nach Kyoto gefahren und hatte dort bei der "Maruzen" Buchhandlung eine Ausgabe von Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* entdeckt, und das gab den Anstoß dazu, mich eingehender mit Brecht zu beschäftigen.

So echt mein Bemühen diesmal auch war, ging es mir zunächst vor allem um ein Stück für die Abschlußvorstellung der Absolventen des zweiten Jahrgangs der Haiyuza-Schauspielschule. Ausschlaggebend für die Auswahl war nicht so sehr Inhaltliches, sondern mehr der Umstand, daß das Stück durch die Vielzahl von Szenen und auftretenden Personen gut für eine solche Vorstellung geeignet war. Abgesehen von der Szene "Rechtsfindung," mit der die erst angehenden Schauspieler einfach überfordert waren, ist *Furcht und Elend* fast vollständig, mit 26 Szenen, in der Churoi-kaikan-Halle in Tokyo-Shiba — unter den dort herrschenden äußerst ungünstigen Bühnenverhältnissen — in einer über vierstündigen Vorstellung gespielt worden, ein "Gewaltunternehmen," das weltweit erstmals gewagt wurde.

Die Inszenierung war in der Tat von der Art, daß der Strick erst gedreht wurde, nachdem der Räuber schon gefangen saß. Die Schauspielschüler wurden am Ende ihrer Ausbildung urplötzlich mit diesem Stück konfrontiert, ohne daß ihnen zuvor jemals etwas über Brechts Theater und Methode sowie über den deutschen Faschismus vermittelt worden war. Verhältnismäßig sorgfältig hatten sie sich mit Sartres *Tote ohne Begräbnis* befaßt, in einer Übung, bei der ich die Regie führte, doch wie dies mit *Furcht und Elend des Dritten Reiches* zusammenhing und was Sartre von Brecht unterschied, davon hatten sie sicherlich nicht die geringste Ahnung. Um dem der Haiyuza-Schauspielschule gern angekreideten "Übergewicht der Technik" zu begegnen, sollte mit der Aufführung des Brecht-Stücks bewiesen werden, wieweit unsere Absolventen in der Lage waren, ein solches Stück zu bewältigen. Außerdem hatte ich behauptet, daß es bei der Beschäftigung mit Brecht eher darauf ankäme, seine Stücke auf der Bühne auszuprobieren, statt mangelhafte Vorlesungen darüber zu halten. Dies und anderes mehr führte ich damals zur Begründung an, doch in Wahrheit war ich einfach verliebt in das Stück, und da die Mitglieder unseres Haiyuza-Ensembles zu der Zeit noch alle von einem Filmstudio ins nächste hetzten, um die Mittel für den Bau unseres eigenen Theaters aufzubringen, so daß

an eine Aufführung des Stücks mit ihnen — in Anbetracht der Vielzahl der benötigten Darsteller — einstweilen nicht zu denken war, hatte ich es wenigstens mit den Schauspielabsolventen herausbringen wollen. Die Sache wurde für mich ziemlich aufreibend, denn Übersetzung und Regie, Bühnenausstattung und Fotomontagen mit Hilfe von Diabildern hatte ich samt und sonders selbst übernommen und mußte daher zwischen den Dreharbeiten mehrere Nächte lang durcharbeiten. Über meine Auffassung des Stücks schrieb ich damals auf Drängen von Sakisaka Ryuichiro einen Artikel für die Zeitschrift *Geijutsu Shincho*,² so daß ich das hier nicht zu wiederholen brauche.

Im Mai jenes Jahres dann sollte *Furcht und Elend* im Rahmen einer Gedenkveranstaltung zum 70. Geburtstag von Akita Ujaku gespielt werden, und das gab mir Gelegenheit zu einem Brecht-Theater-Experiment mit erfahrenen Schauspielern. Diesmal konnten mit Rücksicht auf die Dauer der Veranstaltung nur dreizehn Szenen gezeigt werden.³ Ich hatte das Stück zusammen mit Hatta Motoo inszeniert, der damals ein entschiedener Verfechter der Stanislawski-Methode war. Während der Vorstellung — er saß neben mir — flüsterte er mir freudig erregt ins Ohr: "Den Brecht kann man durchaus nach der Stanislawski-Methode machen." Ich wollte aus Spaß erwähnen: "Wenn man sich wirklich damit beschäftigt hat," unterließ es aber in Anbetracht der feierlichen Umstände.

Diesen beiden Versuchen sollte endlich eine intensive Beschäftigung mit Brecht folgen. An eine Aufführung mit dem Haiyuza-Ensemble, in dem ich meine Basis hatte, war aber noch lange nicht zu denken. Das lag vor allem daran, daß das Ensemble damals an einem Punkt angekommen war, wo es sich bei seiner Arbeit in erster Linie um "Popularität" und "Professionalität" kümmern mußte, und Brechts Methode schien mir den japanischen Zuschauern noch viel zu ungewohnt zu sein. So ist das erste deutsche Gegenwartsstück, das vom Haiyuza-Ensemble herausgebracht wurde, auch keins von Brecht gewesen, sondern Friedrich Wolfs *Bürgermeister Anna*. Wolf behandelt darin die Verhältnisse in einem Dorf in der Deutschen Demokratischen Republik, ein Land, das man zu der Zeit in Japan kaum kannte. Da das Stück auch von einigen Frauenverbänden unterstützt wurde, brachten wir es damit im Haiyuza-Theater auf sechzig Vorstellungen mit mehr als fünfzehntausend Besuchern. Mit Brechtschem Theater, das darauf aus ist, die Identifizierung mit den Bühnenfiguren, also den emotionalen Theatergenuß zu trüben, wäre das nicht möglich gewesen.

Zwar wurde auch erwogen, Brecht im Rahmen der Probevorstellungen oder des "Sonntagstheaters" zu spielen, die das Haiyuza-Theater damals durchzuführen begann, aber unsere wichtigsten

Darsteller hatten noch immer viel in den Filmstudios und beim Rundfunk zu tun, so daß wir über zu wenige Kräfte verfügten, und eine Probevorstellung mit Brecht war dem Haiyuza-Ensemble auch von dessen Charakter her nicht angemessen. Dadurch ist *Mutter Courage und ihre Kinder* zuerst vom Kurumiza-Ensemble in Kyoto gespielt worden (Dezember 1950, inszeniert von Hoshino Jiro).⁴ Das Haiyuza-Ensemble mußte sich bis Januar 1961 gedulden, ehe es zu seiner ersten Brecht-Aufführung (*Der gute Mensch von Sezuan*) kam.

Bis dahin realisierte ich Brecht-Inszenierungen — angefangen mit dem *Hofmeister*, der im März 1955 von der Gruppe "Shinjinkai" aufgeführt wurde — hauptsächlich mit Studiogruppen, die relativ beweglich waren und sich gern an Neues heranmachten. Eine Beschäftigung mit Brecht hätte eigentlich bei den Lehrstücken beginnen müssen. Das wäre für Theatermacher das Richtige gewesen; doch bei einer Aufführung dieser Stücke bestand — solange es nicht erfahrene Darsteller waren, die sich damit befaßten — die Gefahr, daß so etwas von den Zuschauern als Agitproptheater oder als Werkstatt-Theater mißverstanden würde. Es schien mir daher sicherer, mit einem eher "theatergemäßen" Brecht-Stück wie dem *Hofmeister* zu beginnen.

Das von Brecht großzügig bearbeitete Stück, das Lenz im Jahr 1774 schrieb, behandelt das elende Dasein eines armen jungen Hauslehrers unter Bedingungen, die das feudalistische Erziehungssystem setzte, bei satirischer Zuspitzung auf das Sexualleben des Protagonisten. Daher hoffte ich, mit dem Stück auch einen großen Teil jugendlicher Zuschauer gewinnen zu können, denen die zeitbedingt ideologischen Hintergründe fremd sind. Als Bühnentext diente mir die Übersetzung, die Iwabuchi Tatsuji für seine Inszenierung des *Hofmeister* mit einer Studiengruppe der Universität Tokyo im März 1954 erarbeitet hatte. Seine Übersetzung umfaßte auch die von Brecht stammenden ausführlichen Kommentare zu dem Stück, und Iwabuchi selbst hat mir dann auch bei den Proben beratend zur Seite gestanden.

Daß Germanisten wie Iwabuchi Tatsuji, Uchigaki Keiichi und weitere in der Folgezeit oft als Berater der "Shinjinkai" fungierten, sowohl bei der Auswahl der Stücke als auch bei den Inszenierungen, trug sicher mit dazu bei, daß die deutsche Dramatik — angefangen bei Klassikern wie Lessing, Schiller und Hebbel bis zu zeitgenössischen Autoren wie Brecht, Borchert, Dürrenmatt, Kipphardt und anderen — von dieser Gruppe recht systematisch gespielt wurde und gegenüber anderen Gruppen, die sich mehr der englisch-amerikanischen oder auch der französischen Dramatik widmeten, bald das besondere Kennzeichen der "Shinjinkai" ausmachte.

Von Brechts Stücken wurden nach dem *Hofmeister* noch *Pauken und Trompeten* (November 1960, übersetzt und inszeniert von Iwabuchi Tatsuji), *Die Gesichte der Simone Machard* (November 1961, in meiner Inszenierung) sowie *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (Juni 1965, inszeniert von Iwabuchi Tatsuji) aufgeführt.

Nach der *Hofmeister*-Aufführung durch die "Shinjinkai" dauerte es annähernd drei Jahre, bis im Haiyuza-Theater wieder Brecht gespielt wurde: *Das Leben des Galilei*. Die Vorstellung war damals, im April 1958, der Höhepunkt der Jugendtheaterbewegung. Der Bewegung lag eine Absichtserklärung zugrunde, die von Vertretern von fünfzehn Theatergruppen unterzeichnet worden war. Neun von ihnen waren mit Schauspielern und künstlerischen Mitarbeitern an der *Galilei*-Vorstellung beteiligt.

Beim *Hofmeister* in der Aufführung durch die "Shinjinkai" war Brechts Methode von der Theaterkritik größtenteils nur als eine neue, absonderliche Form des modernen Theaters aufgenommen worden. Beim *Galilei* dagegen gab es — da die für Demokratie und Frieden eintretenden Kräfte in Japan in den Jahren danach fast täglich an Stärke gewonnen hatten und Brecht inzwischen auch bekannter geworden war,— unter den Kritikern zwei grundverschiedene Urteile, je nachdem, welche prinzipielle Auffassung der Betreffende von der Gesellschaft hatte. In der Tagespresse, die wohl ein stärkeres Gespür für die Zeit besitzt, waren die Urteile im allgemeinen positiv. Ganz anders urteilte Fukuda Kōson in *Geijutsu shimbun* (Mai 1958), doch seine hochmütige Meinung war mir einfach zu dumm für eine Entgegnung.

Im Juli 1958 brachte die *Yomiuri* Zeitung in einer Abendausgabe eine Kritik zum *Galilei*, die von einem Mann namens Muramatsu Takeshi stammte. Da sie in dem Blatt unter der Rubrik "Austausch auf allen Gebieten" erschien und in Form eines an mich gerichteten Briefes gehalten war, kam ich nicht umhin, darauf zu antworten. Was ich Muramatsu damals entgegnete, bezieht sich auf die beiden Artikel, mit denen er unter der Überschrift "Gefangener einer fixen Idee — Fragen an das moderne Theater" (am 14. Juli 1958) und "Neuer Schauder — an Herrn Senda" (am 17. Juli 1958) die Fehde eröffnet hatte.⁵ Eigentlich müßte dies nun in volem Wortlaut wiedergegeben werden, aber dazu fehlt hier der Platz, so daß nur jene Passagen angeführt werden sollen, die sich direkt auf Brecht beziehen. Muramatsu schrieb:

Das Stück...erzählt die Leidensgeschichte Galileis in Zusammenhang mit dem heliozentrischen Weltbild, das er vertrat. Fakten wie der Beweis für die Richtigkeit des Kopernikanischen Weltsystems, die Erfindung des Fernrohrs und anderes, die man seit der Schulzeit zur Genüge aus den

Focus: Margarete Steffin

Lehrbüchern kennt, werden auf der Bühne vier Stunden lang wie eine Folge historischer Ansichtskarten vor einem ausgebreitet. Die Handlung ist ebenfalls banal, doch das ist es nicht, was mich so enttäuschte. Verwundert hat mich die ganz und gar alltägliche Art der Darstellung durch die Schauspieler.... Ich weiß nichts über Brecht. Diesem Stück nach zu urteilen kann er aber wohl kein so großer Autor sein, wie von manchen behauptet wird. Hinter dem kühnen Abenteuer hätte, wenn es denn schon gewagt wird, wenigstens die Absicht stehen müssen, das herkömmliche Theater umzustürzen. Anders gesagt, hätte es gegenüber dem Begriff des realistischen Theaters des 19. Jahrhunderts einer Herausforderung bedurft.... Brecht, der das Schwergewicht nicht auf den Menschen, sondern auf die Geschichte legt, versucht, durch objektivierendes Erfassen des Menschen einen Durchbruch zu erreichen. Durch die herkömmliche, alltäglich-naturalistische Spielweise, die da hineingetragen wird, nimmt die Darstellung des Alltagslebens auf der Bühne die Form einer Ergänzung der zwischen den Akten gegebenen Erläuterungen an, so daß buchstäblich ein Theater der Bilderklärung entsteht.... Daß Brecht bei der Konzipierung seiner Bühnenfiguren vermeiden wollte, daß der Zuschauer sich in sie einfühlt, ahnt man auch ohne Erklärungen. Die Einfühlung abzulehnen heißt wohl, den Menschen gewissermaßen als Objekt zu behandeln. Von daher ergeben sich die Komik und der Streit von Objekten.... Nun wird aber da, wo diese Objekthaftigkeit ansetzen müßte, eine Spielweise eingebracht, die Alltagsrealismus ist. Ein offensichtlicher Widerspruch, möchte man meinen, aber das hat Brecht ja angeblich so gewollt. Muß man da nicht mit Recht behaupten, daß es mit diesem Autor nicht weit her ist?

Schriftsteller und Publizisten wie Sasaki Kiichi, Noma Hiroshi oder Hanada Kiyoteru dagegen haben der unreifen Aufführung eines Stücks, das laut Muramatsu nur "Bilderklärung eines drittklassigen Unterhaltungsautors" ist und auch nur eine "banale Handlung" hat, offenbar etwas anderes entnommen. Dies soll hier teilweise angeführt werden, auch wenn es etwas längere Zitate sind, denn daran wird das Niveau der Brecht-Rezeption jener Jahre deutlich.

Sasaki Kiichi zum Beispiel hatte die *Galilei*-Aufführung damals aufgegriffen und sich dazu in der Literaturzeitschrift *Gunzo* (in seiner dort in Fortsetzungen erschienenen Betrachtung "Was wird mit dem modernen Theater?") folgendermaßen geäußert:

Die *Galilei*-Vorstellung, die ich mit Interesse sah, hat mir verschiedenes zu denken gegeben.... Ein Genuß des Theaters durch Identifizierung mit den Bühnenfiguren, indem man wie sie Freude oder Trauer empfindet, Genuß also auf der Ebene von Ergriffenheit, von Gemütsbewegung soll bei Brechtschem Theater — so ist es konzipiert — überhaupt nicht eintreten. Einem Zuschauer, der vom Theater gebannt sein will und nach Wohlgefühl trachtet, indem er sich den Empfindungen überläßt, die ihm von der Bühne herab zuteil werden, wird diese Art Theater nicht im geringsten zu Herzen gehen. Mitunter wird es sogar Empörung in ihm wecken. Wer sich keine Gedanken macht und nichts weiter wissen will, wer in seinem Kopf nicht

aktiv das Denken in Bewegung setzt, der wird an Brechtschem Theater auch kein Interesse finden. Oberflächlich betrachtet, wird er in ihm nur eine Folge von Szenen sehen, die ihm wie Illustrationen von Ideen vorkommen, und wird er dies nur für ein Theater der Bilderklärung halten können.

...Als ich den *Galilei* sah, beschäftigte mich in Gedanken fortwährend der Zusammenhang von Politik und Literatur, von Politik und Wissenschaft, beziehungsweise das Verhältnis, das zwischen der Politik und dem Menschen besteht. Ob man bei Betrachtung dieses Verhältnisses von Politik und Literatur, von Politik und Mensch das Schwergewicht nun auf die Einheit beider legt oder beide Seiten für miteinander unvereinbar hält, ist es bisher doch so, daß der Mensch als Individuum, als einzelne Persönlichkeit stets als die Koordinatenachse begriffen wurde. Es fragt sich aber, ob das Verhältnis der beiden Seiten, von diesem Standpunkt aus erfaßt, der gegenwärtigen Realität und Daseinsweise des Menschen wirklich noch entspricht. Brauchen wir, um dieses Verhältnis zu begreifen, nicht eine neue Methode? Und sind Fragen wie die nach dem Verhältnis von Politik und Wissenschaft und nach der politischen Verantwortung des Wissenschaftlers in Brechts *Galilei* nicht aus ganz anderer Sicht, nicht nach einer ganz neuen Methode erfaßt als in all den Debatten, die man hier in Japan über den "Widerruf" der Intellektuellen und die Verantwortung für den Krieg geführt hat? (Gunzo, H. 6, 1958)

Hanada Kiyoteru und Takei Akio äußerten sich über Brechts *Galilei* in einem Gespräch. Sie bezogen sich dabei vergleichend auf die Art der Darstellung, die Kinoshita Junji in seinen historischen Dramen *Chidori* und *Higashi-no kuni nite* angewandt hat.

Takei: Zielt die Analogie der Szenen, die Kinoshita den geraden bzw. den ungeraden Zahlen zuordnet, in anderer Bedeutung darauf ab, daß die Kämpfe in dieser Welt, abgeschnitten vom Volk, stets scheitern?

Hanada: Sie meinen, ob das Schicksal derer, die ihrer Zeit voraus sind, nicht einer Art ideellen Ordnung folgt, nämlich der, stets vorauszulaufen und stets zu scheitern?

Takei: Den Sinn, besser gesagt das Schicksal dieser Pioniere sieht Kinoshita doch nur darin, daß sie der Macht entfremdet und zugleich vom Volk getrennt sind.

Hanada: Nehmen Sie zum Beispiel Brechts *Galilei*. Dieser Galilei ist ja ein ziemlicher Philister, und obwohl er dann scheitert, ist da trotzdem etwas, das einem Antrieb gibt — das Volk sozusagen. Mich jedenfalls hat der *Galilei*, auch wenn er in Japan nicht so gut aufgenommen wurde, außerordentlich bewegt. Besonders durch den Schluß, nach dem Widerruf. Da ist er vollends verspielt, mampft das Essen in sich hinein.... Ganz anders als bei Kinoshita. Er macht das sehr poetisch und rein. (Teatro 12/1959)

Es äußerte sich auch die Schriftstellerin Yuki Shigeko in dem Frauenmagazin *Fujin-koron* (1958, 6). Die *Galilei*-Aufführung, schrieb sie dort, habe auf sie einen Eindruck gemacht, den sie "mit

Worten kaum beschreiben" könne, sie habe ein Theaterstück "noch nie mit so großer seelischer Erschütterung und geradezu brennender Anteilnahme" gesehen. Weiter heißt es dann:

Brechts Blick ist nicht getrübt von der wissenschaftlichen Leistung, mag sie noch so glanzvoll sein.... Die Verbindung von durchdringendem Intellekt des Wissenschaftlers und der Beschaffenheit des menschlichen Magens nötigen mir eine tiefe Verbeugung vor dem Autor ab.... Galileis Leistung ist mehr als nur großartig. So großartig, daß man von diesem einzelnen, der das vollbringt, glaubt, er müsse einen besonders gut konstruierten Kopf haben. Zugleich ist dieser Mensch aber mit Begierden, mit menschlichen Schwächen behaftet. In dem Stück wird beides in Rechnung gestellt, das Positive wie das Negative....

Zustimmung und Ablehnung gab es darüber hinaus auch zu Brechts Methode des epischen Theaters, zum Theater der Verfremdung usw., was im nächsten Band unten behandelt wird.

Mich selbst hat in Zusammenhang mit der *Galilei*-Aufführung am stärksten eine Karte berührt, die ich damals von Prof. Otsuka Kinosuke bekam.* Er schrieb:

Für die telefonische Einladung, die ich neulich von Ihnen erhielt, obwohl Sie so vielbeschäftigt sind, kann ich Ihnen nicht genug danken. An dem Abend paßte es mir schlecht, weil die Leningrader Philharmonie gekommen war. So besuchte ich die Vorstellung am 20., nachdem ich vorher angerufen und mich vergewissert hatte, daß *Galilei* in der Sonntagsmatinee gespielt wird. Das Stück beeindruckte mich außerordentlich, wirkte auf mich fast wie ein Schock, ich verließ das Theater mit geschwollenen Augen und hatte nicht die Kraft, sofort den Heimweg anzutreten....

Die Passage "...wirkte auf mich fast wie ein Schock, ich verließ das Theater mit geschwollenen Augen und hatte nicht die Kraft, sofort den Heimweg anzutreten" ging mir nicht aus dem Sinn. Ich vermutete, daß der Theaterbesuch dem verehrten Otsuka, der selbst Erfahrung mit einem "Widerruf" hatte, Anlaß zu schrecklichen Erinnerungen gegeben haben könnte, und machte mir deswegen Vorwürfe. In der folgenden Zeit, als ich durch die Arbeit im Freundschaftskomitee Japan-DDR öfter mit ihm zusammentraf, nahm ich

* Dr. Senda erklärte mir: Otsuka war Professor der Wirtschaftswissenschaft an der Tokyo Shigyo Daigaku (Tokyo Universität für den Handel), ein alter Marxist, der genau wie Senda in der Weimarer Zeit in Deutschland war. Er war während des Krieges im Gefängnis und wie fast alle Kriegsgegner, darunter auch Senda, mußte "tenko" (Widerruf) üben, um zu überleben. Nach dem Krieg wurde er Präsident der DDR-Japan Freundschaftsgesellschaft. (DS)

mir immer wieder vor, einmal mit ihm darüber zu sprechen, brachte es dann aber doch nicht fertig.

Als Otsuka einige Zeit darauf starb und seine gesammelten Werke herausgegeben werden sollten, konnte ich unter seinen unveröffentlichten Manuskripten erstmals jenes Schreiben — einen an mich gerichteten Brief — lesen. Er trug das Datum des 21. April 1958, war also einen Tag nach der *Galilei*-Vorstellung geschrieben worden. Aber in Band 10 der Werkausgabe, dem Briefband, war dieser Brief dann leider nicht vertreten, was wohl daran lag, daß Otsuka ihn ja nicht abgeschickt hatte.

Was mir selbst solange Gewissensbisse bereitet hatte, betraf einen Abschnitt des Briefes, der folgendermaßen lautet:

Galileis enormer Forscherdrang und Brechts in Bühnendichtung umgesetzte Idee trieben mir die Tränen in die Augen, so überwältigend war ihre Wirkung auf mich. Ich hatte nicht den Mut, anschließend einfach nach Hause zu gehen. Hätte es in Japan doch nur den Wein gegeben, den Galilei so gern trank. Schreiben wird für mich von nun an nur noch Enthüllung meiner Schwächen als Wissenschaftler sein. Auch zu Hause, bereits im Bett liegend, rannen mir bei dem Gedanken an die eigenen Schwächen immer wieder die Tränen herab. Ihr Jungen habt mir, dem betagten Schüler, mit konzentriertem Einsatz eurer Kräfte einen Schock versetzt, wie ich ihn in all den letzten Jahren nie so stark erfuhr. Dafür danke ich euch.

Zu der Aufführung selbst hatte Otsuka unter sechs Punkten Hinweise notiert, die für uns wertvoll waren. Aus Platzgründen beschränke ich mich hier auf die Wiedergabe von Punkt 6:

(6) In Szene 15 wird Galileis Manuskript heimlich über die italienische Grenze geschafft. Warum die Wissenschaft damals die Flucht nach Holland antrat, ist dem Europäer absolut verständlich. Holland hatte die spanische Herrschaft abgeschüttelt und war eine bürgerlich-demokratische Republik geworden, die daran ging, jenes Weltreich zu werden, das durch Rembrandt, Spinoza oder Grotius kulturelle Werte von Weltgeltung hervorbringen sollte. Nach Holland zu gehen bedeutete, nach Freiheit der Wissenschaft zu streben, einen Weg der Hoffnung zu haben. Da ich den Originaltext von Brecht noch nicht gelesen habe, kann ich darüber schwerlich etwas sagen, frage mich aber, ob man das Publikum in Japan in dem Punkt nicht stärker bewegen könnte. Ich verbinde damit den Wunsch, daß Sie alle in Ihrer Entwicklung stetig vorankommen mögen.

2. 1960-1962 (aus Band IV, S. 391-397)

Bei all den Überlegungen, die mich damals stark beschäftigt haben, befaßte ich mich vorerst weiter mit dem Übersetzen von Brechts Stücken und Schriften. Um die Enge und Langeweile des "Sozialisti-

schen Realismus" zu durchbrechen, dem die Linken schon seit der Vorkriegszeit gläubig anhingen, und zugleich der Selbstgefälligkeit und Leere zu entrinnen, die sein Gegenstück, das vielfach importierte avantgardistische Theater, an sich hatte, wurde eine wirklich wissenschaftliche Theatertheorie und -praxis gebraucht, und dafür schien mir Brechts Arbeit eine wichtige Voraussetzung zu sein. Daß sich durch die schon erwähnte Theaterkonferenz eine Gelegenheit ergeben hatte, über künstlerische Fragen und schöpferische Prozesse ins Gespräch zu kommen, war sicher gut, aber wenn dabei nur verschiedene subjektive Ansichten und unausgegorene Gedanken aufeinander prallten, vergrößerte das nur die bestehenden Differenzen, und solange das Bemühen um gemeinsame Regeln für solche Gespräche, das Bemühen um eine wissenschaftliche Methode fehlte, konnte man meiner Meinung nach nicht weiter vorankommen.

Nicht, daß ich von mir hätte behaupten können, Brechts Theorie vollkommen verstanden zu haben; es war einfach das Gefühl, das ich dafür als Theaterpraktiker hatte und das mir sagte: So könnte es gehen. Zugleich hatte ich mich von diesem Standpunkt aus, dem Standpunkt desjenigen, der Theater praktisch herstellt, besorgt gefragt, ob so etwas wie das epische Theater oder wie der Verfremdungseffekt nicht doch nur etwas Äußerliches, eine Art Modescheinung bleiben würde, die bald vorübergeht, und wollte daher zunächst versuchen, das, was Brecht gesagt und geschrieben hatte, aus der Sicht des Theaterpraktikers ins Japanische zu übersetzen. Auch andere Praktiker des Theaters sollten davon profitieren, indem wir uns gemeinsam Gedanken zu Brecht machten und seine Stücke ausprobierten. Eine einwandfreie Übersetzung konnte ich allein sowieso nicht schaffen, so daß es nur gut war, Fehlerhaftes im Gespräch zu klären und durch "trial and error" zu berichtigen. Auf diese Weise kamen etliche Übersetzungen von Brechts Stücken und Aufsätzen zustande. Außerdem entstanden in diesen Jahren auch Übersetzungen mehrerer Artikel und Essays, die Aufschluß über die Brecht-Forschung und die Entwicklung der marxistischen Kunsttheorie der Nachkriegszeit gaben.*

Eine zeitlang war Brecht geradezu etwas in Mode gekommen; ihn hier in Japan aber wirklich Fuß fassen zu lassen, kostete doch

* Im Original werden hier die Einzelheiten zu Sendas vielen Übersetzungen aufgeführt, darunter auch alle Lehrstücke und sechs weitere Brecht-Stücke (1953-1967) wie auch etwa fünfzehn Aufsätze von Brecht (1959-1967). Die Titeln der Stücke können zum großen Teil anhand der begleitenden Aufführungstabelle erkannt werden. Etwa 26 Übersetzungen von Aufsätzen anderer Autoren wie Ernst Fischer, Wekwerth, Rülicke, Mittenzwei und Schumacher werden auch genannt. (DS)

ziemlich viel Mühe. Natürlich lag das auch daran, daß die meisten Zuschauer im Theater nur weinen und lachen, vom Theater nur "gerührt" sein wollten. Ein weiterer Grund war aber wohl der, daß sich in Japan, wo es ein dramatisches Theater bis dahin nicht gegeben hatte, Theaterleute aller Couleur — ob sie rechts oder links standen, mehr die künstlerische oder mehr die politische Richtung vertraten — nach dem Krieg blindlings dem "Drama" ergaben.

Auf die von Brecht angestrebte "Weite und Vielfalt" des Realismus wurde ich ab etwa 1955 aufmerksam. Am Beginn meiner Ausbildung als Schauspieler am Tsukiji-Kammertheater hatte von vornherein Theater der verschiedensten Stile und Autoren gestanden: avantgardistisches Theater der Zeit um den ersten Weltkrieg herum und deutscher Expressionismus ebenso wie etwa Pirandello, und später, innerhalb der linken Theaterbewegung, hatte ich es mit futuristischem und mit konstruktivistischem Theater bzw. Meyerhold und Proletkult, sowie in Deutschland mit dem kabarettartigen Theater der Agitproptruppen zu tun gehabt. Nach meinem Eintritt in das Shin-tsukiji-Ensemble dann hatte ich Stücke wie *Der Geizige* von Molière oder Shakespeares *Lustige Weiber von Windsor* in herkömmlicher Weise inszeniert, im Verein mit Kinugasa Teinosuke aber auch das Experiment eines "Kinodramas" (eine Verbindung von Theater und Tonfilm) unternommen. Letzterem hatte ich damals, als es auf der Bühne nur den "engen" Realismus gab, den die Theatertruppen "Shinkyo" und "Shin-tsukiji" boten, einhellige Kritikerschelte zu verdanken, der zufolge ich Formalist oder Stalinist oder auch Modernist gewesen sein soll. Einige Zeit später hatte ich mir vorgenommen, nun ein "echter" Realist zu werden, und auf dieser Linie lagen dann auch meine ersten Arbeiten mit dem Haiyuza-Ensemble. Das allein war mir aber zu starr, es reichte mir nicht, so daß ich zur Abwechslung Mafune Yutakas satirisches Stück *Der Krieg der Affen und der Frösche* (Juni 1950) sowie *Lumpen und Edelsteine* (ein Entertainment von Kato Michio, Dezember 1952) einsetzte, um den Rahmen des Realismus zu durchbrechen. Mangels einer wirklich zündenden Idee erwiesen sich solche Versuche am Ende jedoch alle nur als Halbheiten.

Zu dem mir nahestehenden Kreis von Theaterleuten gehörte auch ein Mann wie Aoyama Sugisaku, der von früher her erfahren in Opern- und Revuearbeit war. Von ihm stammten etliche heitere Operninszenierungen, darunter *Figaros Hochzeit*, *Die lustigen Weiber von Windsor*, *Der Frieden*, und *Der Wald lebt*. Außerdem veranstaltete er in Opernseminaren des Haiyuza-Instituts und im Rahmen des "Studienkreises Musiktheater" Einführungen in die Schauspielkunst für Opernsänger, die vom Ensemble der Fujiwara-Oper oder von der "Mikikai" kamen, und inszenierte zugleich eine

ganze Reihe weiterer Opern. Von Aoyama hatte ich mir einiges abgeguckt und wagte mich dann auch selbst an eine Oper, indem ich im Oktober 1956 angstschlotternd die Inszenierung des *Rosenkavalier* (dirigiert von Gurlitt) übernahm. Das war und blieb aber meine einzige Inszenierung einer Oper.

Tanaka Chikao, der schon den Bühnentext für den *Frieden* (nach Aristophanes) schrieb, hat in diesen Jahren mit seinen Inszenierungen durch Einbeziehung von Gesang und Instrumentalmusik, vor allem aber durch den Einsatz von Techniken so volkstümlicher japanischer Künste wie Noh oder Kyogen Pionierarbeit für die Gestaltung eines symphonischen Theaters geleistet.⁶ Doch den Anstoß zu solchen Versuchen gab uns damals der Dramatiker Abe Kobo. Er ermöglichte Experimente mit einem ganzheitlichen Theater, in das ich Erzähler, Sprechchor, Songs, Chorgesang, Instrumentalmusik, Tanz, Pantomime, Masken, Film, Lichtbilder, Zwischentitel und anderes mehr einbringen konnte.⁷ Eine noch größere Dichte bekam Abes Werk mit dem Stück *Omae-nimo tsumi-ga aru* (Auch du bist Schuld, Januar 1965, Haiyuza-Ensemble). Das wurzelte in einer außerordentlich vielschichtigen Struktur, der mit dem herkömmlichen Begriff des Dramas nicht mehr beizukommen war.

Nachdem ich Brecht zuerst mit den Schauspielschülern gespielt hatte — *Furcht und Elend des Dritten Reiches* im April 1953 und *Die Horatier und die Kuriatier* im April 1962 — und dann mit einigen Studiogruppen Stücke wie den *Hofmeister* (mit der "Shinjinkai" im März 1955), die *Mutter* (mit der "Mikikai" im Juni 1960) und den *Galilei* (mit einer Gruppe junger Schauspieler im April 1958) herausgebracht hatte, war das erste Brecht-Stück, das ich mit dem Haiyuza-Ensemble inszenierte, die *Dreigroschenoper* (im Oktober 1962). Inszenierungen mit Einbeziehung von Musik habe ich damals über einen längeren Zeitraum hinweg immer wieder erarbeitet, und seinen Grund hatte das darin, daß ich zu dieser Zeit, in der zweiten Hälfte der 60er Jahre, versuchen wollte, "Weite und Vielfalt des Realismus" zu erreichen. Dies schloß ein: Brechts *Mutter* mit Musik von Eisler und Hayashi Hikaru (1960) und *Der kaukasische Kreidekreis* mit Musik von Hayashi Hikaru (1969).⁸ Es waren, um ein damals von Abe Kobo geprägtes Wort zu benutzen, Versuche einer "Realismus-Korrektur." Es wäre angebracht, diese Versuche nun auch im einzelnen zu beschreiben, doch dazu fehlt mir hier der Raum. Ich verweise auf die im vorliegenden Band enthaltenen Regienotizen zu den betreffenden Stükken. Vor allem nach 1962 hatte ich damit einiges von der Kontroverse zwischen der KP Japans und der Neuen Linken abbekommen. Plötzlich hagelte es Vorwürfe wegen der Aufführung von Stükken mit Gesang und Tanz wie *Ryu-sanche*, *Sanada fuunroku* usw., was ich zurückwies.

Die Anfänge meiner Bemühungen um "Weite und Vielfalt des Realismus" fallen in eine Zeit heftiger politischer Auseinandersetzungen in der zweiten Hälfte der 50er Jahre bis 1960, als der Kampf gegen den amerikanisch-japanischen Sicherheitsvertrag entbrannte. Das war auch die Zeit der Sprechchöre. Bald nach Kriegsende hatte es eine Fülle festlicher Aufführungen und immer wieder auch Massentheater auf Freilichtbühnen gegeben, veranstaltet von den Gewerkschaften und den linken Parteien, von der Friedensbewegung und den verschiedenen demokratischen Verbänden — eine Tendenz, die sich bis Ende der 50er Jahre fortsetzte. Die Regie bzw. die Gesamtleitung solcher Veranstaltungen hatte hauptsächlich bei Hijikata Yoshi gelegen. Wieweit er dabei den Sprechchor einsetzte, kann ich nicht sagen, da ich damals sehr viel mit dem eigenen Ensemble zu tun hatte und keine dieser Festveranstaltungen besuchen konnte. Bekannt sind mir nur die Sprechchorwerke, die um 1960, zur Zeit des Kampfes gegen den Sicherheitsvertrag, entstanden.⁹

An einem epischen Genre wie dem Sprechchor hatte ich schon von früher her Interesse, und den Sprechchor vom Drama zu trennen, ihn dem Drama gegenüber als künstlerisch minderwertiger anzusehen, wie das etwa Kinoshita Junji damals wiederholt getan hat, war eine Auffassung, der ich nicht zustimmen konnte. Ein Sprechchorwerk betrachtete ich weder als "Saisonarbeit" in politisch bewegten Zeiten noch als bloße Auftragsarbeit, denn eine solche Arbeit ist nur zu leisten, wenn man sich gesellschaftliche Forderungen zu eigen macht, sich voll für sie engagiert; wobei ich selbst andererseits auch die Erfahrung gemacht hatte, daß sich diese Haltung bei der Arbeit an einem Sprechchor notwendig einstellen mußte.

3. 1962-1967 (aus Band VI, S. 356-365)

Da vom Brecht-Zirkel bereits die Rede war, möchte ich nun einiges zur Brecht-Rezeption am Haiyuza-Theater bemerken. An Aufführungen von Brecht-Stücken mit dem eigenen Ensemble bin ich ziemlich vorsichtig herangegangen. Das Ensemble — ursprünglich ein bunt zusammengewürfeltes Team — bestand im Kern aus Schauspielern, die ein dramatisches, ein Stanislawskisches Theater anstrebten, wie ich selbst früher auch, und wenn ich nun plötzlich angefangen hätte, von epischen Theater und Verfremdungseffekt zu reden, hätte das nur Verwirrung gestiftet. Zumal ich bezüglich Brecht selbst noch ein Lernender war. Achtung vor dem Bühnenwerk war ein Grundsatz, der gewahrt bleiben mußte. So gab es erst nur wenig Spielraum, Brecht in das Ensemble hineinzutragen.

Ab etwa 1960 hatte ich sehr schnell Stücke von Brecht und verschiedene Schriften von ihm bzw. über ihn übersetzt und in einigen Zeitschriften untergebracht, damit sie von anderen Theaterpraktikern, insbesondere aber von den Haiyuza-Leuten schnellstens gelesen würden, doch Reaktionen oder kritische Bemerkungen dazu hat es von ihnen kaum gegeben. Und wenn es trotzdem jemand gelesen haben sollte, vielleicht die Älteren des Ensembles, werden sich wohl selbst jene, die schon zur Haiyuza gestoßen waren, als wir noch emsig Tschechow und Strindberg spielten, nichts weiter dabei gedacht haben, als daß das ganze eben ein etwas sonderbares Steckenpferd des auf Neuheiten erpichten Senda sei.

So kam es, daß Ozawa Eitaro, der im Berliner Ensemble die Besson-Inszenierung des *Guten Menschen von Sezuan* gesehen und das Stück im Januar 1961 mit dem Haiyuza-Ensemble herausgebracht hatte, bezüglich Brecht bei uns den Vorreiter machte. Um unsere Schauspieler und das Publikum mit Brecht vertraut zu machen, war es sicherlich reeller, mit einem Stück zu beginnen, das Ozawa interessant erschien, und man kann sagen, daß das in diesem Sinne auch ein großer Erfolg gewesen ist.

Die erste Brecht-Inszenierung, die ich selbst mit dem Haiyuza-Ensemble unternahm, war die *Dreigroschenoper* im Jahre 1962. Ich hatte das Stück ja schon einmal vor dem Krieg unter dem Titel *Bettlertheater* mit der Truppe TES (Tokyo Engeki Shudan) auf die Bühne gebracht, aber damals so verballhornt, daß ich etwas gutzumachen hatte, und da dieses Stück samt Anmerkungen im Juni 1961 von mir für den Iwanami-Verlag übersetzt worden war und ich mich bei der Gelegenheit mit Strehlers Inszenierung am Piccolo-Theater sowie mit der von Erich Engel am BE beschäftigt hatte, entschloß ich mich, die *Dreigroschenoper* jetzt so zu inszenieren, wie Brecht es gewollt hat.

Das Schwierigste dabei war, den Text der Songs in japanischer Übersetzung so zu drechseln, daß er sinngemäß auf Weills Musik paßte. Da von poetischer Begabung bei mir keine Rede sein kann, war das Ergebnis dieser Arbeit nicht gerade hinreissend, aber dank Toyama Yuzo, der die musikalische Leitung hatte und mir bei der Einteilung und Anordnung der Songtexte große Hilfe geleistet hat, und dank der beiden Schauspieler Ozawa und Ichihara Etsuko, die als Macheath und Polly mitgewirkt haben, ist es uns, glaube ich, gelungen, zumindest Sinn und Gestus der einzelnen Songs, die Haltung des Autors sowie die Art der Darstellung deutlich zu machen. Die Vorstellung verschlang wegen der Mitwirkung der Musiker ziemlich viel Geld, brachte aber schließlich nach zwei Jahren durch Tourneen und Wiederaufführungen doch einen Gewinn von etwa 4,36 Mio. Yen ein.¹⁰

Etwa um die Zeit der *Dreigroschenoper*-Aufführung herum war von einigen Mitgliedern des Ensembles ein Kursus für musikalische Ausbildung ins Leben gerufen worden, der hauptsächlich für Gesangs-, Musik- und Tanzübungen da war, ohne daß man sich dabei schon auf Brecht konzentrierte. Eine von den Schauspielern selbst ausgehende wirkliche Beschäftigung mit Brecht setzte wohl erst im Herbst 1963 ein, nachdem der "Brecht-Zirkel" gegründet worden war. Auf wessen Initiative das geschah und wer zum Kern dieses Kreises gehörte, erinnere ich mich nicht. Am 17. Januar 1965 jedenfalls fand im Haiyuza-Theater eine interne Vorführung der *Horatier und Kuriatier* statt, und beteiligt daran waren Absolventen unserer Schauspielschule.¹¹ Da sie alle innerhalb des Ensembles ziemlich viel mit den kleineren Rollen zu tun hatten, waren es immer nur einige aus dieser Gruppe, die sich trafen, aber nicht nur zu Spielproben, denn sie beschäftigten sich auch weiter mit Stücken von Brecht sowie mit seinen Schriften zum Theater, und wenn ich Zeit fand, nahm ich an ihren Zusammenkünften ebenfalls teil. Ich hatte damals mit den Vorbereitungen für ein Manuskript begonnen, das unter dem Titel *Einführung in das Theater* im Verlag Iwanami-Shincho erscheinen sollte, und erinnere mich deshalb, daß ich der Gruppe anhand von Notizen zu diesem Buch einen allgemeinen Überblick gab. Natürlich nahm ich von Zeit zu Zeit auch an den Proben teil, die die jungen Leute selbständig durchführten.

Dann war es soweit, daß sie die schon erwähnte interne Vorstellung durchführen konnten. Im *Comedian* (2/1965)* hieß es:

Sonntag abend, den 17. Januar, gab es im Haiyuza-Theater eine interne Vorstellung mit dem Brecht-Stück *Die Horatier und die Kuriatier*, das sich junge Schauspieler des Ensembles erarbeitet haben. (Es war die Abschlußvorstellung der Klasse Senda/Sugiyama, in der Schauspielschüler des 10. Jahrgangs nach Abschuß der Schule freiwillig noch ein Jahr lang eine Grundausbildung erhielten; Regie führte Senda.) Um sich die Spieltechnik des epischen Theaters anzueignen, wählten die jungen Schauspieler aus Brechts Lehrstücken *Die Horatier und die Kuriatier* und *Die Ausnahme und die Regel* aus und haben das im Laufe des letzten Jahres, wenn zwischen der regulären Theaterarbeit und Arbeiten für verschiedene Medien noch Zeit blieb, einstudiert. Seit Januar dieses Jahres standen die Probe einige Male unter Sendas Leitung, nun folgte eine interne Vorstellung. Zuschauer waren die Mitglieder des Ensembles, allen voran Senda, Higashino, Ozawa, Matsumoto, Higashiyama und Kishi, sowie Angehörige der Schauspielschule und Mitglieder unseres Fördervereins, so daß die Aufführung gut

* *Comedian*, eine monatliche Zeitschrift, die ab 1951 auf vier Zeitungsseiten (im Umfang etwa sechs europäischen Buchseiten) erschien, war eine Art Hauszeitschrift der Haiyu-za. (DS)

Focus: Margarete Steffin

besucht war. Der Ablauf müßte noch etwas glatter gehen, ansonsten fand man die Vorstellung ausgezeichnet. Die jungen Leute haben sich viel vorgenommen, denn das bisher schon parallel gepropte zweite Stück *Die Ausnahme und die Regel* wollen sie jetzt tagsüber — abends läuft *Hamlet* — unter Anleitung von Kanze Hideo aufzuführen und es Ende Februar im Haiyuza-Theater in Form einer Bühnenprobe zur Aufführung bringen....

Mit Unterstützung des Fördervereins unseres Theaters, der den Erfolg der internen Vorstellung anerkannte, kam es dann vom 23. bis 27. Juni jenes Jahres ebenfalls im Haiyuza-Theater zur Veranstaltung des *Brecht Abends* Nr. 2, der außer den *Horatiern* noch den *Messingkauf* (Regie: Kimura Reikichi) und *Die Ausnahme und die Regel* (Regie: Kanze Hideo) umfaßte. Wie sehr sich der Förderverein für dieses Projekt einsetzte, zeigt der von ihm im *Comedian* (Mai 1965) veröffentlichte Appell. Es heißt dort:

Der Brecht-Abend, Sondervorstellung vom Juni, mit drei von jungen Schauspielern des Ensembles gezeigten Einaktern war Gegenstand einer ordentlichen Vorstandssitzung des Vereins.

In den vergangenen Jahren erlebten wir bereits zwei großartige Brecht-Aufführungen, den *Guten Menschen von Sezuan* und die *Dreigroschenoper*; Brecht ist sozusagen schon Hausautor des Haiyuza-Theaters. Die Aufführungen fanden ein großes Echo und waren unter uns oft Thema des Gesprächs. Das Brecht bewiesene tiefe Verständnis des Ensembles und dessen schöpferischer Umgang mit diesem Autor räumten die Zweifel aus, die wir anfangs hegten, denn wir meinten, daß Brecht schwierig, ja schwer verständlich sei, und sind durch die Aufführungen belehrt worden, daß das gar nicht stimmt.

Außer diesen, den sozusagen regulären Vorstellungen, erlebten wir aber auch zahlreiche Auftritte bzw. Probevorführungen, die von den Aktivisten der jüngeren Darsteller des Ensembles ausgingen. Was sie auf der Bühne zeigten, hatte Frische und auch Strenge, und wir entdeckten und gewannen dadurch ein Theater, das Vergnügen bereitet.

Auf Grund dieser beiden Erfahrungen sehen wir dem neuen Projekt der jungen Schauspieler, einige von Brechts Lehrstücken aufzuführen, mit großer Erwartung und einigem Interesse entgegen. Eins davon, *Die Horatier und die Kuriatier*, sah sich unser Ständiger Ausschuß in der internen Vorstellung vom Januar an und hält die Vorstellung für sehr empfehlenswert. Bei noch strafferer Spielweise wird das sicher ein Theater sein, das Freude macht.

Wie Saeki Kakuya in der letzten Ausgabe des *Comedian* bereits feststellte, sollten Projekte diese Art nicht auf dieses Jahr beschränkt bleiben, sondern von nun an jährlich in das Programm des Theaters einbezogen werden. Wir als Förderverein sollten — so Saeki — in dieser Richtung hin wirksam werden, und ein erster Schritt auf diesem Wege ist die Aussprache, die wir dazu nun in unserem Ausschuß führen....

Der hier erwähnte Artikel von Saeki Kakuya trug die Überschrift „Warum fiel die Wahl auf Brecht? — An die Mitglieder des Fördervereins“ und hatte folgenden Wortlaut:

Im Herbst des vergangenen Jahres hatten wir Jüngeren uns erstmals darüber verständigt, daß wir uns zusammentun und anfangen wollten zu lernen..... Unsere Wahl war deshalb zuerst auf Brecht gefallen, weil wir es für nötig hielten, beim Lernen ein Prinzip zu haben, das es uns in dem Wirrwarr der Gegenwart erlaubt, eine Sicht für das Ganze einzubringen und Theater von daher zu überschauen. Wir wollten also nicht von einem lehrbuchhaften Standpunkt des Schauspieltechnischen, sondern von etwas Wesentlicherem ausgehen, wollten uns als Schauspieler nicht nur dem Prozeß der technischen Umsetzung eines Bühnentextes zuwenden, sondern uns auch Gedanken darüber machen, was Theater eigentlich ist und was für Stücke, was für Regisseure, was für Schauspieler es braucht.

So stießen wir auf eine Reihe von Studien Brechts, der sich bemüht hat, Theater von dieser Seite der wesentlichen Tätigkeit her zu erfassen. Bei Brecht sind das nicht nur Untersuchungen zum Theater, wie sie ein Wissenschaftler anstellen würde — es sind gewissermaßen "Studien mit dazugehörenden Stücken," Ergebnis und Material zugleich. Damit wollten wir beginnen, und um möglichst viele von uns teilnehmen zu lassen, entschieden wir uns als erstes für die *Horatier*.

Daß das Ergebnis unserer Arbeit, die ja noch in den Anfängen steckt, viele Zuschauer gefunden hat, freut uns sehr. Mit Projekten wie dem Brecht-Abend — Projekte, die noch inhaltsreicher sein und noch mehr Spaß bereiten sollen — möchten wir gerne weitermachen. Dabei haben wir den praktischen Nachweis zu führen, daß die Methode, Wesen und Technik des Theater parallel zu studieren, mit Sicherheit dazu führt, unser Theater interessanter und zu einem noch größeren Vergnügen zu machen.

Wir haben uns damit viel vorgenommen. Der erste Schritt auf diesem Weg wird die Vorstellung im Juni sein, und damit sie ein Erfolg wird, bitten wir alle Mitglieder des Fördervereins um Unterstützung und Kritik.

Zu der Zeit befand ich mich auf Reisen in Europa, konnte mich daher weder an dem Projekt beteiligen noch an den Proben teilnehmen, und die Vorstellung selbst mußte ich ebenfalls versäumen. Wie sie ausfiel, ist wieder einem kurzen Bericht zu entnehmen, den der *Comedian* im Juni brachte:

Die Vorstellung lief über einen kürzeren Zeitraum, die Besucher kamen etwa zur Hälfte durch den Förderverein, doch insgesamt konnten wir am 27. mit einer Besucherbilanz von 108% abschließen, also mit einem guten Ergebnis.

Das spricht wahrscheinlich für das neuerdings enorm gewachsene Interesse an Brecht allgemein. Diesmal jedoch, wo Lehrstücke von Brecht auf dem Programm standen, aufgeführt von jungen Haiyuza-Schauspielern, die daran noch lernen wollten, waren Theaterliebhaber angesprochen, vor allem jüngere wie etwa Studenten, und dafür ist der Erfolg größer gewesen als erwartet. Außerdem sind die jungen Schauspieler zu dieser Aufführung, an der sie zwei Jahre lang angestrengt gearbeitet haben, auch von außerhalb des Ensembles ermutigt worden und erfreuten sich aktiver Mithilfe durch Werbung und Kartenverkauf. Auch das hat zu dem großen Erfolg beflügelt.

Den erfolgreichen Brecht-Abend und die eigenständigen Bemühungen, die ihm vorausgegangen waren, würdigte der Förderverein in Erwartung weiterer Aktivitäten dieser Art 1965 mit einem Förderpreis. So bekundeten der Verein und das junge Publikum ihr Interesse, während von den älteren Schauspielern des Ensembles kaum aktive Unterstützung kam. Beim ersten Brecht-Abend waren allerdings auch einige der Älteren — Takida Yusuke, Kamiyama Minoru und Yamazaki Naoe — mit aufgetreten, vielleicht, um dem Förderverein gegenüber das Gesicht zu wahren. Unter Ozawas "Neuem System"^{*} wurden die Bemühungen der Jüngsten des Ensembles jedoch als "Übereifer," als "Fraktionsbildung" oder als Versuch betrachtet, eine "Senda-Privatgarde" auf die Beine zu stellen.

Nachdem dieses "Neue System" gescheitert war, nahm der Brecht-Zirkel unverzüglich seine Arbeit wieder auf. Im Juli 1966 veranstaltete er den *Brecht-Abend Nr. 2*. Unter dem Thema "Verfremdung klassischer Werke" wurden einige Übungsstücke für Schauspieler aufgeführt, die Brecht parallel zu Szenen aus klassischen Stücken geschrieben hatte, und zwar *Der Mord im Pförtnerhaus*, parallel zu der Königsmord-Szene aus Shakespeares *Macbeth*, *Der Streit der Fischweiber*, parallel zum Dialog von Maria und Elisabeth aus Schillers *Maria Stuart*, *Die Bedienten*, zu spielen zwischen der ersten und zweiten Szene des II. Akts von *Romeo und Julia*, die *Fährenszene*, zu spielen zwischen der dritten und vierten Szene des IV. Akts von *Hamlet*, und *Der Wettkampf des Homer und Hesiod* als eine Übung, um das Sprechen von Versen und den Charakter zweier ehrgeiziger Greise zu studieren, jeweils gespielt mit den betreffenden Originalszenen. Die Konzipierung und die Regie hatte ich übernommen, und außer den Mitgliedern des Brecht-Zirkels wirkten diesmal aus dem Ensemble Nakamura Miyoko, Kawakami Natsuyo, Mitobe Sue, Akiyoshi Mitsuka, Nonaka Mari, Sugiyama Tokuko, Nakamura Tatsu und andere mit, die später auch Mitglieder des Brecht-Studienkreises wurden.

Der *Comedian* (August 1966) ließ einige Mitglieder des Fördervereins mit ihrer Meinung über die Vorstellung zu Wort kommen:

Bei dem Brecht-Abend vom letzten Jahr wurde Theater in unterschiedlicher Form behandelt, was für den Zuschauer durchaus lehrreich war, aber wenn es dann wie beim *Messingkauf* um komplizierte Theatertheorie ging, so

* Ozawa war ein bekannter, beliebter Schauspieler, später auch Regisseur (z.B. von Brechts *Sezuan*), der die Wahlen des Haiyu-za Theaterkomitees Mitte der sechziger Jahre gewann (eine übliche Form in diesem demokratisch geführten Theater). Sein Programm sah vor, die Schulden für das Theaterneubau durch kommerziellere Aufführungen abzuzahlen. Senda war gegen das von ihm etwas ironisch benannte "Neue System." (DS)

daß sich selbst die Schauspieler sichtlich schwer damit taten, war das nicht gerade ein vergnüglicher Abend.

Der diesjährige Brecht-Abend brachte eine Einführung in das Theater Brechts, die auch für uns Laien interessant war, erst recht aber wohl für die Schauspieler, die aus der unerschöpflichen Hinterlassenschaft des Autors sicher viel gelernt haben werden. Bei der Parallelszene zum *Macbeth* hatte man den Eindruck, daß da eine noch viel passendere Handlung gefunden worden sei, und bei *Hamlet* fragte ich mich, ob das Stück, wenn man es wirklich mit der Zwischenszene spielen würde, nicht schon ein *Hamlet* von Brecht wäre. Ob Regie immer solche Auswirkung hat? Diese Fragen bewegten mich, und es kam auch Mitleid mit den Originalen in mir auf. Den *Wettkampf des Homer und Hesiod* fand ich interessant; was *Maria Stuart* und den *Streit der Fischweiber* betrifft, kann ich mich vor Brecht, der das in Szene setzte, nur verneigen. (Komi Shinsaku)

Als ich im Sommer letzten Jahres den *Brecht-Abend Nr. 1* sah, war das für mich nur hohe Theorie, an die ich nicht heranreichte; ich fand diesen Autor schwer verständlich.... Diesmal, beim *Brecht-Abend Nr. 2*, gab es *Macbeth* und *Maria Stuart* zu sehen. Was uns heute fernsteht, das Leben der adeligen Gesellschaft, ersetzte Brecht durch Szenen aus dem Leben einfacher Leute und führte uns damit etwas näher an die Klassik heran, der wir doch mit Abstand begegnen.

Bei *Romeo und Julia* und *Hamlet* wiederum zerstörte er die schon standardisierte Interpretation dieser klassischen Stücke durch eine Sicht, die vielseitig, und durch ein Menschenbild, das auf natürliche Weise widersprüchlich ist, so daß wir Julia und Hamlet als moderne Menschen ansehen, die uns nahestehen. Die berühmte Liebesgeschichte von *Romeo und Julia* kam einem beim Haiyuza-Ensemble vor wie eine unerhört zynische Komödie. Das war so komisch, daß man sich den Bauch hielt, um nicht laut heraus zu lachen. (Kenmochi Nariyo)

Beifall für die jungen und die schon älteren Kräfte, die sich so ernsthaft mit Brecht auseinandersetzen. Ihr Einsatz gibt Ablaß zu der Hoffnung, daß sie große Stärke in der Gestaltung von Brecht-Stücken entwickeln und die Haiyuza zu einem noch besseren Ensemble machen werden.

Daß der Erklärer auf der Bühne so unbeteiligt wirkte, hatte vielleicht damit zu tun, daß die Texte ja nicht für reguläre Aufführungen bestimmt sind. Ist Spieltechnik aber nicht auch bei dieser Figur erforderlich? Sie hält sich allzu sehr abseits vom Bühnengeschehen, stellt aber auch keine Verbindung zu den Zuschauern her. Ich finde, hier sollte noch etwas verändert werden. (Takahashi Hiroyoshi)

Von September bis Ende Oktober jenes Jahres ging das Ensemble mit dem von Ozawa inszenierten *Guten Menschen von Sezuan* auf eine etwa zweimonatige Tournee durch Westjapan. Im Oktober hatte *Mutter Courage und ihre Kinder*, von mir inszeniert, Premiere in der Stadthalle von Tokyo-Shibuya und wurde anschließend, im November und Dezember, auch im Gebiet von Osaka/Kyoto aufgeführt; im Jahr darauf folgte von Mai bis Juli eine Tournee durch die

Provinzen Hokuriku, Tokai und Tohoku, und im Juli traten wir mit dem Stück im Nationaltheater in Tokyo auf. Nun hatte das Haiyuza-Ensemble mit der Brecht-Rezeption Ernst gemacht. Seither wurde Brecht bei uns fast jedes Jahr gespielt.

Während der beiden großen Brecht-Tourneen traten die Mitglieder des "Brecht-Studienkreises," verteilt auf zwei Gruppen, mit Unterstützung anderer Darsteller an mehreren Orten mit einem Teilprogramm des *Brecht-Abends* Nr. 2 auf. Über die *Sezuan*-Tournee wurde im November 1966 in einem Artikel des *Comedian* berichtet:

...ist ein Erfolg der jetzigen Tournee der, daß ein gutes Dutzend älterer und junger Darsteller zwischen den Vorstellungen Teile aus dem *Brecht-Abend* Nr. 2, der im Juli herausgebracht wurde, für die Theaterzirkel einiger Oberschulen spielte. In den fünf Städten, in denen sie damit auftraten — in Matsuyama, Okayama, Kumamoto, Sasebo und Kita-Kyushu —, fanden sie bei den etwa fünfhundert Oberschülern begeisterte Aufnahme. Bei den anschließenden Koloquien bemühten sich die Schauspieler in lebhaftem Gespräch mit den jungen Zuschauern um Aufklärung über das Theater allgemein und über das Brecht-Theater. Viele der Schüler traten daraufhin dem RO-EN Theaterbesucher-Verband bei und kamen am Abend in die *Sezuan*-Vorstellung. Und für die Schauspieler, die mit ihrem Publikum bei Vorstellungen in der Provinz bisher noch nie so eng in Berührung gekommen waren, ist dieser Austausch ebenfalls sehr lehrreich gewesen. Das gehörte diesmal zu den großen Tournee-Erfolgen.

Über die Aktivitäten des "Brecht-Studienkreises" in der Tournee-Gruppe, die mit der *Courage* unterwegs war, hat Kamura Takeo in den *Theaternachrichten* (*Gekidan-tsushin* vom 19.7.1967) berichtet:

...vom Brecht-Studienkreis sind, meist gemeinsam mit den örtlichen RO-EN-Gruppen als Veranstalter, Gesprächsrunden zum Theater durchgeführt worden. In Morioka oder Sakata ging es dabei um einführende Erklärungen zum Brecht-Theater hauptsächlich für RO-EN-Mitglieder, jeweils vor dem Besuch der *Courage*-Aufführung. In anderen Städten, so z.B. in Yato, hatte die Veranstaltung vor allem das Ziel, Kontakt zwischen der RO-EN und den Oberschulen herzustellen. Nun die Veranstaltungen im einzelnen:

- 13. Juni, 13 Uhr bis 15 Uhr 30, Sporthalle der Oberschule von Hobara, Präfektur Fukushima; Lehrer und Schüler dieser Schule, etwa 1200 Personen
- 17. Juni, 14 Uhr bis 15 Uhr 30, Konferenzsaal in der Stadthalle von Morioka, Aufführung von *Maria Stuart* und *Streit der Fischweiber* vor etwa 100 RO-EN-Mitgliedern
- 18. Juni, 10 Uhr bis 11 Uhr 30, in Yato, Auftritt vor etwa 700 Schülern mehrerer Oberschulen mit *Die Ausnahme und die Regel* im Bürgerhaus (Hier war die Situation so ungünstig, daß die Vorstellung mangels Saal vor dem einführenden Gespräch stattfinden mußte. Für uns hieß das, schon vor 6 Uhr aufzustehen und loszufahren. Da mit diesem Projekt aber erstmals

eine Verbindung zwischen RO-EN und den Oberschulen hergestellt werden konnte, wollten wir den Auftritt nicht absagen.)

— 19. Juni, 13 Uhr bis 15 Uhr 30, Aula der Akeboshi-Studien-anstalt, Auftritt vor etwa 1000 Schülern und Lehrern der Anstalt (Hier hatte es bereits einmal eine Aufführung der *Drei Schwestern* gegeben. Die Anstalt ist eine Missionsschule, entsprechend brav benahmen sich die Schüler.)

— 22. Juni, 17 Uhr 30 bis 20 Uhr, Rodokaikan-Halle in Sakata, Vorstellung für etwa 150 Mitglieder der RO-EN

— 30. Juni, 12 Uhr bis 14 Uhr 30, Aula der Mädchenschule in Kitakata, Auftritt vor etwa 1100 Schülern und Lehrern der Schule (Nur hier war die Veranstaltung unabhängig von der RO-EN zustande gekommen.)

Das Besondere der Aufführungen war diesmal, daß bei den beiden Programmteilen *Maria Stuart/Streit der Fischweiber* und *Die Ausnahme und die Regel* für die wichtigsten weiblichen Rollen Darsteller aus der *Courage* neu einbezogen wurden. Für die Tournee ist eine vereinfachte Bühnendekoration für die *Ausnahme* hergestellt worden, und für *Maria Stuart* wurden die einfacher gehaltenen Kostüme benutzt, die wir schon seit der *Sezuan*-Tournee haben. Bis auf den ersten Auftritt in der Schule von Hobara, wo es Fensterverdunklungen gab, so daß bei verdunkeltem Zuschauerraum gespielt werden konnte, blieb der Saal während der Vorstellung immer hell. Beiderseits des Spielraums waren Stühle aufgestellt, wo die Darsteller zwischen ihren Auftritten Platz nahmen und das Spiel der anderen verfolgten. Sie betätigten sich ansonsten beim Szenenwechsel und halfen beim Umkleiden. Aus Zeitgründen wurde möglichst so gearbeitet, als ob wir improvisierten. Beim Einlaß der Zuschauer etwa wurde noch die Bühne hergerichtet (durch Aufstellen von zwei Kisten, Stühlen, Pappkartons und Tischen). Wir fanden, daß das nicht im Widerspruch zu der Eigenart von Lehrstücken und Übungsszenen steht, zugleich auch dem Stil einer Lehrveranstaltung zum Theater entspricht....

Bei der Inszenierung von *Mutter Courage* hielt ich mich größtenteils strikt an das Modellbuch. Kurz nach meiner Rückkehr von der Europareise hatte ich mit Hilfe des AMDD (Arbeitskreis für moderne deutsche Dramatik) das Modellbuch und das bei Suhrkamp erschienene Material zur *Courage* vollständig übersetzt.¹² Während ich dann die Proben zu *Anna Karenina* im Nissei-Theater leitete, setzte sich Iwabuchi auf meine Bitte hin mit den Darstellern und künstlerischen Mitarbeitern zusammen, sprach mit ihnen über einen Monat lang auf der Grundlage der übersetzten Materialien das Modellbuch durch und hielt auch die Proben ab; ich kam Anfang September dazu und nahm den realen Gegebenheiten entsprechend noch Veränderungen vor. Da ich Iwabuchi gebeten hatte, sich auch um die Artikel zur *Courage* im *Comedian* und um die Erläuterungen zum Stück für das Programmheft zu kümmern, gibt es zur *Courage*-Inszenierung von mir selbst nur zwei schriftlichen Ausführungen.

Übersetzt aus dem Japanischen von Buki Kim;
redigiert und gekürzt von Marc Silberman und Darko Suvin

ANMERKUNGEN

¹ Siehe Band II: 175-182, Über *Furcht und Elend des Dritten Reichs* und Band VI: 282-293, "Brecht-Theater und ich"; siehe auch das Gespräch mit Ryu Keiichi über "Das moderne Theater und Brecht," in Senda Koreya, *Gespräche über das Theater* I: 21-38.

² Nachzulesen in Band II.

³ Im folgenden die betreffenden Szenen: Szene 1 — Die deutsche Heerschau; Szene 2 — Der Verrat; Szene 3 — Dienst am Volke; Szene 4 — Die Kiste; Szene 5 — Die Stunde des Arbeiters; Szene 6 — Physiker; Szene 7 — Der Spitzel; Szene 8 — Zwei Bäcker; Szene 9 — Der Bauer füttert die Sau; Szene 10 — Die Bergpredigt; Szene 11 — Das Mahnwort; Szene 12 — Arbeitsbeschaffung; Szene 13 — Volksbefragung.

⁴ Ich hatte das Stück übersetzt, um es später einmal mit dem Haiyuza-Ensemble aufzuführen; die Übersetzung brachte ich in einer Anthologie moderner Dramen unter, die im Oktober 1953 im Verlag Hakusuisha erschien.

⁵ Band III: 127-130.

⁶ Genannt werden müssen: *Kakashi-shogun shoten* (Die Himmelfahrt von Generalissimus Vogelscheuche, Mai 1956), *Kiru-nakare ki-o* (Du sollst keine Bäume fällen, Juni 1961), *Hachidan* (Acht Stufen, Juli 1960) und *Tsuki akiraka-ni hoshi mare-ni* (Klarer Mond und kaum Sterne, Dezember 1962).

⁷ Zu den Stücken von Abe, die ich damals inszenierte und denen das zu danken war, gehörten unter anderem *Dorei-hari* (Sklavenjagd, Juni 1955), *Yurei-wa koko-ni iru* (Hier sind Geister, Januar 1958), *Kawaii onna* (Eine reizende Frau, August 1959), *Kyojin-densetsu* (Legende von den Riesen, April 1960) oder *Ishi-no kataru hi* (Wenn Steine sprechen, Januar 1961).

⁸ Die Kompositionen für die erwähnten Inszenierungen stammten größtenteils von Hayashi Hikaru. Das Musikalische, das nicht meine Stärke ist, habe ich bei diesen Arbeiten stets ihm überlassen.

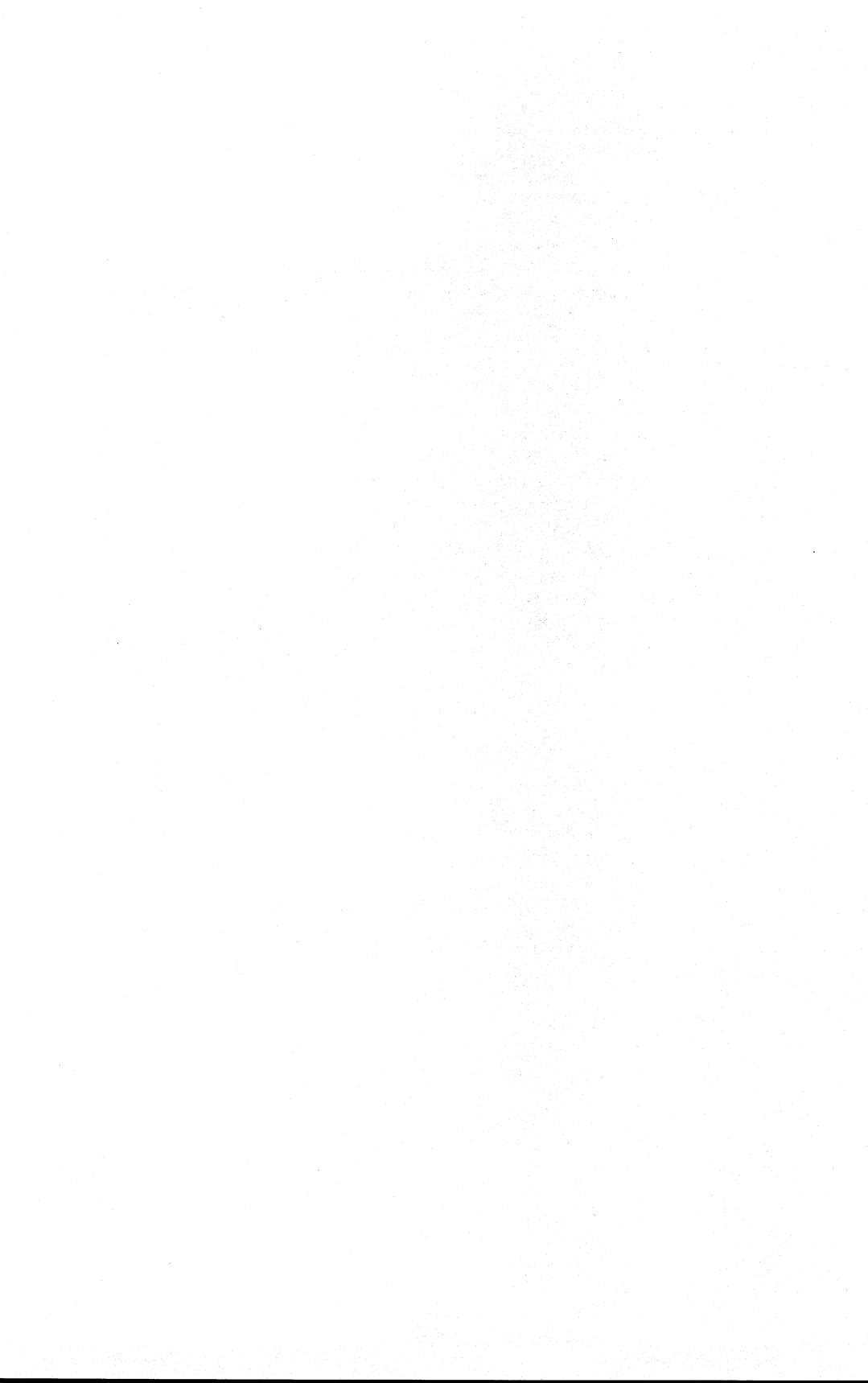
⁹ Im einzelnen waren das die folgenden Sprechchorwerke: *Die letzte Waffe* (G. Weisenborn/Abe Kobo, Hayashi Hikaru, Senda Koreya; Kongreß für das Verbot von A- und H-Waffen am 20.8.1958 auf der Freilichtbühne von Tokyo-Hibiya); *Hikaru-no kuni indo* (Indien — leuchtendes Land, von Kinoshita Junji, Okakura Shiro und Akutagawa Yasushi; aufgeführt beim Empfang des indischen Präsidenten am 2.10.1958); *Die letzte Waffe* (s.o., RO-EN, Tokyo, und der Shingeki-Theaterrat während der Kundgebung "Theaterleute für den Frieden" am 12.8.1959 in Tokyo-Hibiya); *Mirai-wa tatakai-no naka-*

ni (Die Zukunft liegt im Kampf, von Kihara Koichi, Kinoshita Junji, Senda Koreya, Hayashi Hikaru; Organisationskomitee für die Feier am Vorabend des 1. Mai in der Sporthalle von Tokyo-Sendagaya am 28.4.1960); *Minshushugi-o mamore* (Schützt die Demokratie, von Fukuda Yoshiyuki, Yagi Shuichiro, Kobayashi Susumu, Hayashi Hikaru; Kundgebung "Wissenschaftler und Kulturschaffende für Demokratie" in der Bunkyo-kokaido-Halle in Tokyo am 2.6.1960); *Rokujunen-rokujugo-no-hokoku* (Bericht vom 15. Juni 1960, von Hirowatari Tsunetoshi, Fukuda Yoshiyuki, Senda Koreya und Hayashi Hikaru; Kongreß "Bericht vom 15. Juni" in der Stadthalle von Tokyo-Setagaya am 18.7.1960); *Buki-naki sekai-e* (Für eine Welt ohne Waffen, von der Gruppe "Kiroku-geijutsu-no-kai," Senda Koreya und Hayashi Hikaru; Kongreß für das Verbot von A- und H-Waffen in der Sporthalle von Tokyo-Sendagaya am 18.7.1960); *Rokugatsu-no kokuhaku* (Geständnis zu den Ereignissen von Juni, von Nishiki Kazuo, Probevorstellung des Haiyuza-Theaterinstituts vom 16-22.8.1960 im Haiyuza-Theater); *Ampo-soshi-no tatakai-no kiroku* (Protokoll des Kampfes um die Verhinderung des Sicherheitsvertrags), *Okinawa und Miike-tanko* (Die Kohlegruben von Miike, von Ohashi Kiichi, Kinoshita Junji, Fukuda Yoshiyuki, Fujishima Unai, Miyamoto Ken, Yagi Shuichiro, Yamada Tamio u.a. sowie Senda Koreya, Kanze Hideo, Kuriyama Masayoshi und Hayashi Hikaru; veranstaltet während des Besuchs einer japanischen Theaterdelegation in China, mit Aufführungen in Peking, Wuhan, Shanghai und Kanton im Sept./Okt. 1960); *Kiroku No. 1* (Protokoll Nr. 1, von Fukuda Yoshiyuki, Hayashi Hikaru und Kanze Hideo; erste Vorstellung des "Jugendtheaters" in der Stadthalle von Tokyo-Shibuya im Oktober 1960).

¹⁰ Bei dieser Aufführung gab es keine Schlamperien, dafür sorgten außer Ozawa und mir als Mitgliedern des Ensembles auch Toyama Yuzo, Hayashi Hikaru, Uchigaki Keiichi, Iwata Hiroshi, Fukuda Yoshiyuki, Hasegawa Shiro und Iwabuchi Tatsuji als Außenstehende durch rigorose Kritik und Selbstkritik, die jedesmal im *Comedian* erschien und bei Wiederaufnahme des Stücks Berücksichtigung fand.

¹¹ Am stärksten vertreten im Kreis waren Absolventen des 10. Jahrgangs aus der Klasse "S und S" (Senda/Sugiyama). Die Ausbildung in dieser Klasse, die nur einmal durchgeführt wurde, hatte offensichtlich mit dazu beigetragen, bei den jungen Leuten Interesse an Brecht zu wecken.

¹² Diese Übersetzung wurde 1967 fast vollständig in den von Iwabuchi Tatsuji und mir im Verlag Hakusuisha herausgegebenen Band *Einführung in das Brecht-Theater* aufgenommen.



Book Reviews

Elena De Costa. *Collaborative Latin American Popular Theatre: From Theory to Form, From Text to Stage.* New York: Peter Lang, 1992. 175 pages.

This book has much to offer for those interested in popular theater and the ways in which some of its Latin American practitioners have appropriated Brecht's work for use in their own contexts. In her Preface, Elena De Costa specifies that she is primarily interested in theater for workers, peasants, and white collar workers. Furthermore, the kind of theater which she examines is one committed to "taking the theatre directly to the masses in an understandable format and allowing them a role in the shaping of the dramatic work itself." It is a type of participatory theater which draws heavily on the pedagogical ideas of Brazilian educator Paulo Freire and his compatriot, dramatist Augusto Boal, who adapted a number of Freire's concepts to theater work. De Costa briefly introduces the work of these two figures, comparing their notions to those of Brecht, one of Boal's central inspirations. This is followed by a broad overview of the general aims of Latin American "Collaborative Theater of Liberation."

Subsequent chapters explore a variety of Latin American groups including two which directly acknowledge the importance of Brechtian concepts for their work, the Argentinean *Libre Teatro Libre* and Colombian Enrique Buenaventura's *Teatro Experimental De Cali*. Brecht seems less directly important for the other groups examined (*The Chilean Teatro Poblacional Movement*, Alan Bolt's Nicaraguan Collectives *Nixtayolero* and *Teyocoyani*, and Cuban groups such as Sergio Corrieri's *El Grupo Teatro Escambray*), yet as De Costa demonstrates, all of these groups share a number of basic assumptions in their theater work. Each has, in its own way, attempted to learn the languages and problems of its target audiences. Such information is then fashioned into performances for those same audiences which will lead them to critical reflection and, potentially, action to change their surroundings. Similarly, all of these groups attempt to include the audience in the performance, inviting interruptions, questions, testimony, and comments.

De Costa's chief contribution lies in the way she compares the various groups' goals and methods of structuring texts and performances so that their audiences are encouraged to respond to the works and ultimately meet the problems presented in the performances with action in their daily lives. The study thus ranges from the more conventional, urban-based *Libre Teatro Libre* to the Nicaraguan collectives that live and work in agricultural communes. The former group dialogues with its audience prior to a performance (in some cases for a period of months), but attempts to channel that audience's responses through the performance using "cinematic" devices to focus attention on particular points. The latter live among the rural people for whom they perform, building their stage pieces from traditional folk theater forms but leaving the *campesino* audiences relatively free to draw their own conclusions with regard to the problems presented. We are also offered fascinating glimpses into the history of Cuban theater workers over the past-two-and-a-half decades. Originally mobilized for outreach to potentially alienated rural populations, popular theater groups have since begun to re-think their relationship to the state, and many of their innovations have been appropriated by Cuban youth to become part of a vibrant and creative new theater movement.

Yet for all of De Costa's valuable information regarding the performance strategies and theoretical underpinnings of these groups, the study disappoints in one important area. Promising special emphasis not only on the dramatic intent of the theater collectives but also on audience response, there is little attention given to documenting and illustrating the ways in which audiences have caused texts/performances to be modified. Similarly, De Costa only fleetingly discusses how collectives use target-audience input to generate texts or how community-oriented theater projects in Colombia and Chile, for example, initiated political, economic, and social actions. In the case of Buenaventura's *Teatro Experimental de Cali* this is particularly frustrating. De Costa's introduction briefly, though specifically, points to the "democratic" nature of play generation using the Buenaventura method as an important component of the new trend in Latin American theater (a method similar to grassroots theater workshops in Southeast Asia, in which outside facilitators work with community actors and actresses to assist them in creating a play about the problems of the community). The chapter devoted to Buenaventura and his group, however, does not develop these initial observations, electing instead to concentrate on the ways in which specific texts work to promote critical consciousness among the members of the audience. Further, De Costa states that at its best the group's collective work is a communication of

"national consciousness" (66), a problematic term, given the often widely varying interests of peasants, workers, urban middle-class, and power-elite groups within any given modern geo-political unit. More detailed illustrations of the interactions between theater audiences/groups and theatrical facilitators/community performers would benefit our understanding of how "democratic" such cultural processes and texts are, whose interests they serve and how, as well as allowing the reader to comprehend more clearly their social potential and limits.

Michael Bodden
University of Victoria, Canada

Herbert Blau. *To All Appearances: Ideology and Performance.*
New York and London: Routledge, 1991. 223 pages.

Readers who have come to expect a wide ranging combination of historical reference, personal observation, and theoretical aplomb will not be disappointed by this volume of Herbert Blau's most recent meditations on the theater. Indeed, Blau seems here to have taken on the most complex and problematic set of questions that he has dealt with to date; what is at stake is nothing less than the social function and value of the theater as such.

He begins his discussion by confronting what he sees as the problematic reality of all theatrical representation, what I will call its "generous duplicity." This is not a description that Blau himself offers, but I think that it may sum up the intent behind the following statement: theater "gives the lie to life — in the doubly unjudgable sense of refusing it as a lie and endowing it with falsehood at once" (3). In opening with this assertion, Blau both approaches and goes beyond the current theoretical debate concerning the ideologically repressive specularity of bourgeois theater. In the remainder of the book he repeats this movement but in much more elaborate and detailed fashion.

Blau in no way denies the validity of the attacks that have been made on "illusion" and "representation" in the theater; to the contrary, he takes up Marxist, semiotic, and recent psychoanalytic modes of discourse to establish a critical continuity between the modernist attacks on bourgeois theatrical illusion launched by Brecht, Pirandello, and Artaud and the postmodern critiques offered

by deconstruction, the new historicism, and feminist and multicultural theorists. What lies at the heart of these critical positions has been the double recognition that the illusion of reality offered by modern (Western) theater has been founded on culturally-bound and exclusionary ideological codes, and that the closure imposed by these codes has erased or repressed other (potential or actual) desires and realities.

Such ideas are by now quite familiar to anyone who has even a passing acquaintance with recent theater history and criticism, but the direction in which Blau takes them are not quite so familiar. Reaching beyond the historical analyses of modern Western culture and ideology on which such arguments have been founded, he makes both a historical and existential leap by linking all theater (and experience in the theater) to the reality of the life-world as such. Both play false; both offer an appearance of coherence and meaning — thus the title of the book — that they also ultimately deny. This linkage provides Blau not only with a definition of theater, but its *raison d'être*: theater arises from and critically reproduces the experience of contradiction that, for Blau, is inherent not only in modern society but in all human existence. Thus, he suggests in a brief section devoted to the meanings to be derived from the reading and performance of *King Lear*, that the theater probes not only political and cultural difference, but "the intense inanity of the universe itself" (179). This occurs most fully in tragedy, and tragedy in turn embodies the original impulse of the theater, an impulse which could best be described as a will to critical self-consciousness that allows the theater to realistically contemplate itself and, at the same time, contest the ideological power that lies within and behind the event. This essentially modernist view of tragedy, supported in part by reference to Jean-Pierre Vernant's work on Greek theater, is not, however, backed up by sufficient evidence as to how or why classical tragedy, which was both a public event and a political institution in Athens, is synonymous with "theater" or with the various textual/performance events later lumped together under the rubric "tragedy."

Blau's approach actually links the historicizing trends in recent criticism and theory to several versions of modernist and absurdist dramaturgy, and then to the tragic canon as a whole, in order to arrive at his conclusion that the realism he claims underlies tragedy is fundamental to the theater itself and makes possible not only the ideological coercion of representation but also self-critical understanding. Thus, however correct recent commentary on the theater has been in terms of its attacks on the closure of representation and the specular denial of otherness, such criticism has failed to come

to grips with the original, and for Blau, positive nature of theatrical performance. The two most important results of this critical misprision have been embodied in mistaken assaults on theatrical illusion and their corollary in the many recent attempts create performances that would evade representation and ideology by attacking them or by offering only surface or formal "reality."

Blau quite rightly asserts that no escape is possible from the tendency toward ideology inherent in the codification and repetition of theatrical performance; even supposedly "antiscopic" performance incorporates specular desire as a semantic function of the event. On the other hand, his claim that the illusionist theater as we have known it "from Shakespeare [and earlier] to Beckett" has not only always organized representations of power but also its critique (and through this critique, a means of becoming conscious of both ideology and cultural difference) certainly requires some further demonstration. This part of the discussion seems to be an expansion of Blau's often announced "Brechtian" position to a foundational argument about the theater as a whole and is the source of my opening reference to the generous duplicity of the theater. But in this case Blau's revision of Brecht passes rather too rapidly through the Brecht-Lukács debates and the controversy about realism and empathy when he claims it is precisely the empathic possibilities offered by realism that make it possible to overcome ideology and bridge the gap between the self and the other.

Blau elaborates this thesis in a series of interlocking commentaries that successfully confront many of the claims of recent theory and performance, but his basic argument, with its essentialist overtones, is hardly open to proof, and his specific claims for the theater frequently lack sufficient documentation. There should have been some further demonstration of the validity of his assertions concerning the historical continuity of realism and ideological critique in the theater. Is such critique in fact inherent in the theater or does representation only open itself to a critical dialectic at moments of historical transition? There is also a fundamental contradiction in Blau's treatment of these questions: his argument relies heavily on readings of a few dramatic texts to demonstrate the existence of the critical dialectic he claims lies at the origin of the theater (e.g., the discussion of Euripides and of Shakespeare's *Lear*), a move that grants irreducible meaning to these texts and at the same time erases the performance context and the historicist position he espoused at the opening of the book. His gesture re-enacts the interpretive moves of traditional nineteenth and twentieth-century readerly theory, but ignores recent analyses of the specific semiotic (and ideological) aspects of the theater that precede and surround the

performance. For example, the book offers no consideration of the relation between the possibility of critique and the different political and ideological conditions that circumscribe the relations between the state, the theater, the audience, and the public in historically different times or in different places. Neither does it consider the significance of changes in the order of things such as those embodied in the transformation of the theatrical context by the advent of the director: has the director's role in codifying interpretive meaning not altered the signifying process in the theater and, thereby, inscribed new relations of power and knowledge that, though not visible on stage, surround and help define the range of expectations (and critique) available to performer and audience inside and outside the theater, regardless of the type of work performed?

Despite these drawbacks, the book manages to draw our attention to some crucial questions about the sources of ideology and critique in the theater. And Blau's efforts to reinvoke the terms of modernist criticism and renew the discussion of the cultural implications of theatrical realism open a range of possibilities for examining the implications and especially the shortcomings of postmodern theory and practice. Finally, his deepest concerns are rendered comprehensible by the historical situation in which he writes. His book is an effort to confront the cultural scene after the collapse of the Berlin Wall, a setting in which the failure of the old ideological codes has, unfortunately, not led to greater cultural understanding, but to a newly "balkanized" world and expanding intergroup conflict. In this context, Blau's description of the possibility of uniting cultural critique with "empathic" understanding in the theater is more than an example of "hope in the past"; it embodies his own generous effort to renegotiate the terrain of representation and open the way to a sympathetic confrontation with the complexities of what Marx called "prosaic reality" both inside and outside the theater.

*Michael Hays
Cornell University*

Shomit Mitter. *Systems of Rehearsal: Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook*. London: Routledge, 1992. 179 pages.

In this brief but admirably detailed study, Mitter examines the career of Peter Brook in light of what the author identifies as the influence of the three major figures whose work has defined the art of directing in this century, Stanislavski, Brecht, and Grotowski. As the project progresses, Mitter admits to a growing skepticism, not about Brook's skills but rather about his reputation as an innovator, sensing that Brook developed his aesthetic and dramaturgy primarily out of ideas and precepts recycled from these predecessors. This attitude evolved, however, through several impulses ("to elucidate, to impeach, and eventually to champion"), until finally the author concedes a grudging admiration for his subject, who in his estimation possesses "an inimitable lack of individuality, a second-hand genius of formidable synoptic powers." Brook's mentors "share a certain sharpness of definition which is a mark of both commendable uniqueness of their inclinations and of the ultimately unavoidable limits of their creativity." In Mitter's view, Brook avoids those limitations by a highly selective and, some would argue, successful appropriation of techniques and by their adaptation to his own particular needs. This accounts for Brook's considerable popular success but also for a lurking suspicion that his legacy will be less than the impact of his productions might suggest.

Mitter's interest lies in the process of rehearsal, the relationship between actor and director, and more specifically, how each director's work attempted to explore, even redefine the presence of the actor and the actor/character relationship. He offers a detailed examination of each director's theatrical paradigm as well descriptions of the rehearsal process. Mitter suffers at times from the limitations of his resources in this area, but the range of materials he gathers as well as his considerable grasp of rehearsal hall mysteries make for a wide-ranging and in-depth analysis. He then draws on specific Brook productions to illustrate how the director employed the paradigm in question, and more importantly, expanded upon it. He points, for example, to Brook's 1962 *King Lear* and the seminal *A Midsummer Night's Dream* as theatrical ground where Brook tested and modified his understanding of Stanislavski. He sees Brecht's influence in the 1968 *US*, one of Brook's few forays into the realm of overtly political theater. *The Conference of the Birds* and the African experiments reflect Brook's fascination with Grotowski. Mitter goes beyond a mere discussion of influence to examine how Brook, confronting the limitations of each paradigm, attempted to redefine it. Brook's theatrical odyssey becomes, then, a journey

through previously charted territory and perhaps also beyond the horizon of his predecessors' vision.

The essential dilemma in Stanislavski's system resides in the tension between the analytically-based notions of action, objective, and superobjective (results of a *rational* process by actor and director) and his later discoveries of the virtues of an exterior, behavior-based approach to character development — the law of physical actions (essentially non-rational, or "somatic"). Mitter sees in both *Lear* and *Midsummer* Brook's effort at bridging that gap. More than mere theatrical metaphor, the intense physicality of the circus provides powerful circumstances which allow the actor access to the play's language, the conflict of character, and the world of Shakespeare's Athenian wood. In *Conference of the Birds*, Mitter finds Brook, as Grotowski before him, attempting to obliterate the distinction between character and actor by creating a journey for the actor which supersedes that of the drama's characters. Brook foregrounds the actor and denies the distinction between actor and character.

Mitter's otherwise fascinating study rests on somewhat shaky ground when dealing with the Brecht-Brook connection. In the cases of Stanislavski and Grotowski Mitter offers a wealth of detail about actual rehearsal while with Brecht such detail is less compelling. His argument rests largely on material from *Brecht on Theatre* (e.g., Brecht's training exercises for actors) written for a planned actors' school which never materialized. Lacking are discussion of the director in rehearsal: how did this actually play out with real actors in real time? The gap leaves his discussion of Brecht in a realm more theoretical than that accorded either Stanislavski or Grotowski, so that both the Brechtian paradigm and this aspect of Brook's career suffer.

This perplexing lacuna aside, Mitter presents a valuable study. His discussion of each director is lucid, and though brief, his analysis of their exploratory agendas and aesthetic achievements is trenchant. More importantly, the demystification of the director's art — an agenda Mitter admits from the outset — is important for us to witness. Stage directors are always stealing, adapting, cobbling together bits and pieces to suit their own needs. The hagiography which has attended Brook's career has needlessly obscured his real achievements. In knocking Brook off his pedestal, Mitter provides a greater understanding of the director's art and assigns him a more realistic, if less Olympian, place in theater history.

Craig Kinzer
Northwestern University

Gerhard Kebbel. *Geschichtengeneratoren: Lektüren zur Poetik des historischen Romans*. Tübingen: Max Niemeyer, 1992.

Von der Aktualität des Historischen zu reden, gehört seit Jahren zum Ritual bei Jubiläen und in Festreden, ohne daß dabei für eine grundlegende Reflexion von Historizität und Vertextungsstrategien historischer Gegenstände mehr herausgekommen wäre, als eine kontinuierlich arbeitende Historik und Literaturwissenschaft ohnehin zu Tage gefördert hat. Dabei scheint es, daß die wissenschaftlich erreichten Standards chancenlos gegen ein ideologisiertes Alltagsverständnis des Historischen bleiben: wenn der Bundeskanzler in der Vergangenheit zu rhetorischen Höhenflügen ansetzte, dienten dem Christdemokraten nicht etwa Anleihen aus der Theologie als Eidhelfer für die eigene Sendung, sondern "die Geschichte" rückte als Prinzipiwersatz in die Funktion metaphysischer Absicherung von Politik ein. Ähnliche Strukturen weist aber auch der Diskurs großer Teile der Linken auf, die durch den Verweis auf Geschichte um eine differenzierte Diskussion über die neue Rolle Deutschlands in einer fundamental geänderten Situation herumzukommen hoffen.

Angesichts der Allgegenwart historischer Sujets in Literatur, Film und "Alltagsunterhaltung" ist jede Arbeit, die sich diesen Phänomenen zuwendet, willkommen, zumal wenn sie dies mit avancierten theoretischen Ansätzen versucht. Kebbels "Geschichtengeneratoren" signalisiert im Untertitel, daß hier diskurstheoretische Einsichten die Erkenntnis steuern und dies maßgeblich in der Kittlerschen Spielart der "Aufschreibesysteme" mit ihrer Differenz zwischen 1800 in der Einheit von Signifikat und Signifikanten und 1900 mit einem Riß zwischen beidem. Danach ermöglicht das Aufschreibesystem um 1800 eine Vernachlässigung der Materialität der Zeichen, um unmittelbar zum Sinn vorzustoßen, während in dem von 1900 die zuvor mögliche Homogenität erschüttert ist, und die Materialität der Zeichen ins Zentrum des Interesses rückt. Das System von 1800 ist gekennzeichnet von der Möglichkeit der beliebigen Überführung eines Diskurses in einen anderen. Die dadurch erzeugte Einheit des Sinnes ist im System von 1900 verlorengegangen. Aus der Übersetzung wird die unabschließbare (Medien-) Transposition.

Der Verfasser stellt sich die Aufgabe, den Spielraum des historischen Romans zu umreißen und damit die Grundlagen für die systematische Formulierung einer Gattungspoetik zu legen. Daß dies in komparatistischer Sicht geschieht, ist besonders zu begrüßen, denn die Einsicht, daß die Behandlung literaturwissenschaftlicher Fragen unter nationalphilologischem Blickwinkel in der Regel wenig sinnvoll ist, hat sich zwar auch in Deutschland weitgehend durchgesetzt, indes fehlt es noch an entsprechender Umsetzung. Als

zentrale Problematik und notwendiges Paradoxon des historischen Romans erscheint dabei der Hiatus zwischen Fiktion und Historie. Erkenntnisgewinn verspricht Kebbel sich durch eine über Gepperts Opposition von "üblichem" und "anderem" historischen Roman hinausgehende Akzentuierung des Hiatus, eine genauere Beschreibung der Individualisierungsprozesse und schließlich eine Erkundung des Potentials von Texten hinsichtlich der Beschreibung der Grenzen ihrer Lektüren (dies in Abgrenzung zu hermeneutisch-phänomenologischer Autorenfixierung der Rezeptionsästhetik wie zum "exzessiv formalistischen Konstruktivismus" S. J. Schmidts). Die Metapher des Geschichtengenerators dient der Kennzeichnung des Ergebnisses der Bearbeitung des Hiatus im jeweiligen Roman.

Dieses Programm wird anhand von Scotts *Waverly* und *Quentin Durward*, Brechts *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar*, und Pynchons *V.* verfolgt. Scott als Autor des Aufschreibesystems um 1800 hat danach wenig Probleme bei der Bearbeitung des Hiatus: er orientiert sich nämlich am durch Sinneseindrücke bestimmten Verfahren des Landschaftsmalers. Die so mögliche "pittoreske" Darstellung als Hermeneutik erzeugt die Illusion unmittelbarer Anschauung. Jedes in der Erzählung aufgewiesene Element macht über seinen Bezug zum pittoresken Strukturprinzip (unmittelbaren) Sinn. Aus der Ausschaltung der Signifikantenebene resultiert ein objektiver Sinnzusammenhang. Geschichte ist dann Produkt der Übersetzung geschichtlicher Vorgänge in die Sprache des Pittoresken "in Aktion." Der Lukácssche "mittlere Held" stellt dabei als *alter ego* des Lesers die Erfahrbarkeit der Geschichte sicher. Diese klaren Verhältnisse sind es, die Scotts Romane dann schnell zur Lektüre von Kindern und Jugendlichen absinken lassen oder zur trivialisierenden Filmadaption (= Medientransposition) führen, der sich der Verfasser in einem kurzen Exkurs gleichfalls annimmt.

Die Medientransposition als grundlegender Verarbeitungsvorgang des Aufschreibesystems von 1900 wird zur Leitidee des Kapitels über Brechts Cäsar-Roman. Der Verfasser nähert sich dem Text zunächst über den *Messingkauf* und die darin thematisierte Frage nach der Wahrheit und weist darauf hin, daß ein Widerspruch bestehe zwischen Brechts Einsicht, "...daß das 'eigentlich Darzustellende,' die gesellschaftliche Struktur als Bestimmungsgrund der Wirklichkeit, immer nur in der uneigentlichen Form der Metapher erscheinen kann, und seiner Didaktik, über diese Metapher auf die Wirklichkeit und ihre Bedingungen einzuwirken" (72). Dies wird vertieft am Beispiel von Brechts Technik der Kontrastierung geschriebener Texte wie in "Über die Wiederherstellung der Wahrheit" vorgeführt. Brechts recht krudes Verfahren, aus These (des von den Nazis behaupteten) und Antithese (der entlarvenden Zusätze)

Wahrheit zu synthetisieren, erkennt Kebbel als nur modifizierte Form des Aufschreibesystems von 1800, weil hier das Signifikat über die Hintertür wieder eingeführt wird. Die Metapher wäre damit lediglich Instrumentarium, "den Vorgang der Signifikatbildung durchschaubar zu machen" (75). Die Erkenntnis, daß Brecht sich damit weigert, sich in das Aufschreibesystem von 1900 einzuschreiben, dient als Grundlage für die Analyse des Cäsar-Romans. Sie widmet sich zunächst Spicers Transposition der Seeräuberanekdote von der "Schulbuchgeschichte" zur entlarvenden Wahrheit eines brutalen Raubzug Cäsars gegen ehrliche Geschäftsleute (Sklavenhändler bekanntlich). Das Paradigma der Behandlung der Anekdote als Verbindung von Metapher und Metonymie wird als Grundelement von Brechts Poetik des historischen Romans identifiziert. Danach wird durch die unterschiedliche Sicht auf die Dinge, die der Historiker bei seinen Recherchen erlebt, die "Struktur des Syntagmas" des Cäsar-Romans herausgearbeitet. Er erscheint als raffiniertes Spiel mit der Errichtung und Untergrabung des historischen Wahrheitsanspruches. In einer metonymischen Reihung verschiebt sich die Frage nach der eigentlichen, richtigen Schreibung der Geschicke. Anders als in früheren Interpretationen, etwa bei K. D. Müller, kann der Ökonomie in einer solchen Montage von Medientranspositionen nicht mehr die Rolle eines kontrollierenden Signifikats zukommen. Die Erzählung des Historikers wird damit zum Dokument des Scheiterns. Das Dilemma des Autors Brecht liegt dabei (mit Heiner Müller) im Hiatus zwischen subjektdezentrierter Schreibweise und subjektzentrierter Wirkungsabsicht im antifaschistischen Kampf. Kebbel beschreibt dies als "Medientransposition, die die Unmöglichkeit des Rückgriffs auf das, was doch hinter dem Medium zu sein scheint, nicht wahrhaben will" (104). Aus der Lektüre lasse sich aber als positive Erkenntnis die Einsicht in Möglichkeiten und Grenzen der Wirklichkeitsbeschreibung gewinnen.

Die Komplexität und Modernität von Pynchons *V.* eignet sich gewiß ganz besonders für eine dekonstruktive Lektüre. Hier wird zunächst auf die frühen Erzählungen "Under the Rose" (am Ende des Aufschreibesystems 1800 noch mit konventioneller Struktur der Spionageerzählung und ins dritte Kapitel von *V.* eingearbeitet) und "Entropy" als Keimzelle der komplexen Struktur des Romans zurückgegriffen, ein Roman, der dem Leser weitaus radikaler als bei Brecht seine Gewißheiten entzieht. Alles wird hier zu Metapher und Figur. Das rettende Signifikat bleibt verborgen, *V.* wird zur Metapher der Sinnsuche. Wo Sicherheiten fehlen, gibt es bestenfalls — wie für Stencil — Schlußfolgerungen auf Wahrscheinlichkeitsbasis. Mit Bezug auf "Entropy" werden die Gegenwartskapitel des Romans als serielle Variationen von Pynchons Konzept der *inanimateness* — sinnentleerer Beziehungen — begriffen, während in den histori-

schen Kapiteln V. Stencil in Verknüpfung mit dem Diskurs der Geschichtsschreibung als vermutete Verschwörung hinter den Ereignissen des 20. Jahrhunderts erscheint, also die Rolle eines Transzendentalsignifikats übernimmt. Im "Epilog" behandelt der Verfasser die Aporien des Aufschreibesystems nach 1800 und identifiziert V. als anderen Namen für die Derridasche *Differance*. Die Tatsache, daß jeder Versuch des Verstehens dessen, was Faktum ist, in Fiktionen endet, und zwar für den Leser ebenso wie für die "Helden" des Romans, führt letztlich zu der de Manschen Zentraleinsicht: "every reading is a misreading."

Zweifellos ist besonders im deutschen Sprachraum die Konfrontation historischer Schreibweisen und des gnadenlosen Ausschlachtens des Historischen mit der avancierten Metaphysikkritik poststrukturalistischer Ansätze verdienstvoll. Dies ermöglicht gerade im Fall des Cäsar-Romans eine neue, radikalierte Sicht auf seine Aporien und den daraus resultierenden Fragmentstatus des Textes (die allerdings ohne die Vorarbeit Müllers so wahrscheinlich nicht möglich wäre). Dennoch stellt sich insgesamt wie in vielen dekonstruktiven Analysen auch hier der Eindruck einer gewissen Blässe ein, denn es ist doch fraglich, ob die rhetorische Analyse mit vergleichsweise schmäler (und auch weitgehend konventionell bleibender) Referenz auf die bisherige Forschungsliteratur ausreicht, eine umfangreiche Untersuchung zu tragen. Auch wenn man Kittlers "idealtypische" Konstruktion der beiden Aufschreibesysteme akzeptiert, haftet der von Kebbel vorgeführten Spielart des Dekonstruktivismus ein gewisser Dogmatismus in der Identifizierung von Signifikat und Signifikant an. Derridas Konzept zeichnet sich gerade dadurch aus, daß beides nicht *a priori* festliegt, sondern ein die Komplexität steigern-des Changieren möglich ist. Der gravierendste Kritikpunkt bezieht sich aber auf das durch den Dekonstruktivismus schwerlich gerechtfertigte Vertrauen auf Gattungsmuster. Zwar wird der Anspruch gestellt, nicht nur das Konzept "Geschichte" zu dekonstruieren, sondern auch das des historischen Romans. Ob dies aber unter der von Kebbel formulierten Prämisse, des "Ausschreitens des Spielraums des historischen Romans" Erfolg verspricht, sei dahingestellt. Denn mit dieser Raummetapher, die *a priori* Festliegendes impliziert, wird die Gattungsbezeichnung zum (nicht weiter begründeten) Zentralsignifikat. Es ließe sich vorstellen, daß man sehr viel "tiefer" ansetzt und — dazu würde sich V. wahrscheinlich besonders eignen — die Rhetorik von Gattungszuschreibungen untersucht, statt sie zu perpetuieren. Noch ein bißchen mehr Subversion könnte nicht schaden.

Hans-Martin Kruckis
Universität Bielefeld

Baz Kershaw. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention.* London and New York: Routledge, 1992. 281 pages.

Johannes Birringer. *Theatre, Theory, Postmodernism.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 235 pages.

Two books emerging from director-practitioners worried about the role of theater in the postmodern world of surface, both insisting upon the potential recurrence of the local and specific, both floating upon everybody's favorite quotation from Augusto Boal ("perhaps theater is not revolutionary in itself...but it is a rehearsal for revolution"), these two worthy attempts at historical/theoretical analysis are oceans apart.

Kershaw's book places itself firmly in the realm of British cultural studies. Quotations from the cannon of Williams through Hebdige abound, and the attitude is that of the politically committed historian. Kershaw starts with a section on "Theory and Issues," which combines a brief overview of the development of alternative theater in Britain with a sketching of theoretical parameters for his study of that movement. The overview is convincing in its cultural contextualization, and thorough in the detailed listing of groups. Kershaw attempts, here and throughout the book, to create categories within the general spectrum of alternative theater — e.g. socialist companies, campaign companies, new play companies — usefully demonstrating the divergence of concerns around which groups structured themselves. He is also good at the placing of community theater in relationship to the developing reactions and incorporations of institutional theater and funding bodies. And in the concluding lines of the first chapter, Kershaw is fairly open about where his own preferences lie:

We will be talking, then, about a new mode of celebratory protest, which challenged dominant ideologies through the production of alternative pleasures that were particularly attractive to the generations born in the 1940s and 1950s. (40)

The second and largest section of the book consists of four case studies of alternative theater experiments, prefaced by overviews of the cultural/political developments of the decade and of the alternative theater in particular. As a chronicling of an artistic movement which has been largely unrecorded, this is undoubtedly an important resource, and Kershaw's continued framing of developments within the context of his own oppositional political stance produces

an engaged and engaging narrative. Where the author's position begins to obscure our reading is in the choice and treatment of the case studies. Through concentration on the "celebratory protest" of community theater in his examples, Kershaw produces a disturbing similarity in the work he analyzes in the main body of his text, relegating all but a familiar looking band of (surprise, surprise) white, male, middle-class radicals born in or before the 1940s and 50s to the relative banality of the lists and categorizations.

If the section were more honestly re-titled "How famous British male playwrights became involved in rural theater experiments with the assistance of a few non-writing women," it would be of considerable benefit and use. It is the attempt to present the case studies as demonstrative of the four decades in which they occur that is troubling. This is particularly so in the cases of the 1980s and 1990s, where Kershaw seems to me to reiterate a generational retreat to the countryside which leaves the radical cultural experiments of Britain's newly multi-ethnic cities unremarked.

The first of the four case studies is of "The community dramas of John Arden and Margareta D'Arcy" and focuses with insight and enjoyment on such experiments as the Kirkbymoorside festival, which occurred when Arden and D'Arcy ran an "open house" at their home near the Yorkshire market town for a month. Events ranged from visiting theater companies presenting Brecht, Machiavelli, and O'Casey, to games of darts, to the first staging of Arden's play *Ars Longa, Vita Brevis* by the Kirkbymoorside Girl Guides, a work also staged later that year (and less successfully in Arden's view) by Peter Brook and the RSC.

The subsequent chapter epitomizes the 1970s through the work of John McGrath and 7:84 Theatre Company, particularly their production of his *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* for a tour of Scottish highland communities. Again, McGrath (no relation to the reviewer) was a writer of considerable reputation prior to his move to community-responsive drama. Nonetheless, as with Arden, the analysis of his work is welcome and the importance of his role in British drama of the period considerable. In both cases, the British establishment has remained uneasy with the political commitment of these writers, and has under-represented them in productions and histories.

Far more debatable is Kershaw's representation of the 1980s by Ann Jellicoe's Colway Theatre Trust or of the 1990s by those old seventies stalwarts Welfare State International. (Is Kershaw engaging in retro-chic?) In both these chapters, Kerhaw pays lip service to the new work growing out of the shifting politics of identity, race, sex, and urban strife and to the radical experiments of governmental

bodies such as the Greater London Council, and then spends his time examining the staging of community plays in small conservative towns.

In these latter studies, Kershaw continues to emphasize the introduction of the well-known, male writer into the community theater-making process (Howard Barker with Colway, Adrian Mitchell, less centrally, with Welfare State). Again, if this concern were stated and examined, much might be gained. The relationship of the politically-theorized text to a politically-viable performance is, of course, a key question of any radical theater practice, and was undoubtedly underexamined in much of the movement which Kershaw chronicles. However, here the weakness of the book's theoretical base comes through. Perhaps he is writing with an undergraduate audience in mind, but Kershaw adopts a simplistic language of "rhetorical" and "authenticating" conventions borrowed from Elizabeth Burns (25) and, while making use of "what post-modern critics have dubbed 'inter-textuality,'" dismisses the whole of post-structuralist analysis as an unhealthy disassociation of "the sign from what it signifies" (19). In this context, questions of textuality disappear into a continued fascination with the figures of great writers.

Kershaw concludes with a chapter on "performance efficacy" (under Boal's epigram). Perhaps it is no surprise that the hope of the chapter lies in green politics. Kershaw has emphasized alternative theater's localism and, under the anti-consumerism of environmentalist politics, the limitations of live performance once again become virtues. If Kershaw seems ill at ease with his conclusion, preferring some "imaginative synthesis of the Red and the Green" and wondering about the "general efficacy" of "contextualized" community performances, it is an unease which marks the better qualities of this generally comprehensive and knowledgeable book — its dialectical attitude and its distrust of cultural utopianism.

Early in his book, Kershaw quotes from John McGrath's 1990 manifesto for theater, *The Bone Won't Break: on Theatre and Hope in Hard Times* (London: Methuen): "[Alternative theater] can mount an attack on the standardization of culture and consciousness which is the function of late industrial/early technological 'consumerist' societies everywhere...." (11) As Johannes Birringer commutes disconsolately from Dallas to Europe, or wanders with dissatisfaction around the lobby of the Brooklyn Academy of Music, he could hardly be further from McGrath's prolier-than-thou attitude. And yet the concerns of this displaced German academic/director in his book *Theatre, Theory, Postmodernism* are very much to do with the standardization of experience in "post-modern" culture, and with

the potential for theater to point to what is elided: "...our defense of the theatre as a major force in the on-going struggle against the postmodern neutralization of cultural difference and historical positions" (153). Birringer could use a little of McGrath's aggressiveness, however. His defense of this theatrical potential is half-hearted at best and usually is elided itself in the metonymic slidings of his writing, where discussion of one performance becomes discussion of another performance, or installation, or hotel. This is a frustrating book, written in a style which may be intended as performatively personal, but which leaves too many hanging thoughts and unfinished analyses.

The book is a series of essays, linked by Birringer's recurring fascination with Müller, Bausch, Wilson, Barba, and his own experience as a German transplanted to the flattened world of Dallas. The essays are personal reflections on both the apparent project of a series of "high cultural" events in the 1980s, and on their situation within post-modern culture. Birringer is good at suggesting both the all-pervasiveness and the irregularity of this culture — the differences between Dallas and Italy, Berlin and New York, which nonetheless surface side-by-side in the festivalized world. He marks the borders of this world in the displacements of, for example, Chicano culture by celebrated urban planning projects, and is suitably irritated by the theorizing of the disappearance of the body in the age of AIDS. Birringer is at his best when he is sure he likes or dislikes something. He likes Pina Bausch, whom he locates convincingly as the most appropriate heir to Brecht:

Male and female perceptions of the subjective, private and public role of the physical betray the barely veiled psychic and emotional constrictions and anxieties that become alienating as soon as we become aware of the sensual immediacy, the painful presence of the colonized body speaking about its own history. Bausch's dance theatre relates to the *physical consciousness* of the spectator; it almost always divides and scandalizes audiences that feel shocked into recognizing the banal logic of conventions, the reproduction of power, of class, race, and sexual relations tied to the logic of body language. (163)

Birringer is also good when he is irritated by Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, and Peter Brook, and by attempts to theorize into radicalism these postmodern spectacles of excess:

Given the constant redistribution and recontextualization of material from one medium to another...it becomes increasingly

disingenuous to claim that directors/stage designers like Wilson have changed the way we see images.... Such dreamwork has been with us for quite a while, on stage and screen, and if the habits of seeing were really an issue, one could as well turn to TV advertisements and video simulations.... (174)

When Birringer is fascinated but ambivalent, however, as he is with the work of Heiner Müller, he can become unbearably vague in his protracted meditations. Unfortunately, it is on such ponderings that he spends the majority of his time, failing to develop any productive relationship between his thoughts other than occasional cross-referencing of chapters. At the end of the book Birringer briefly turns to the work of Karen Finley, finding here, as with Bausch, a bodily performance which does not vacate itself as a utopian space. He rushes to a final statement:

I don't think there are any conclusions I want to draw. But the practices and countermodels I have described allow us to think that the theatre cannot be absorbed by the Spectacle of a technological culture as long as it can still experience and reperform the contradictions produced by this culture. Such performances are the rehearsals for which we are responsible. (228)

After more than two hundred pages, I would like Birringer to have pushed himself toward a few conclusions, particularly if he is to mark the female body as the site of performative resistance to technological culture. If he had started with an attempt to theorize his own relationship to such a position rather than leaving the female body as an objective space within his overly-subjective text, he might have written a more useful book.

*John Edward McGrath
New York University*

Jenny S. Spencer. *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1992. 270 pages.

One can see Brechtian traces almost everywhere in the contemporary theatre. In part, Brecht's dramaturgy has genuinely been absorbed by a post-war generation of writers who have adapted him for their own purposes and transformed him for their own time and uses; in part, once the Brechtian critical scaffold becomes part of scholars' interpretive vocabulary, its elements can be found in various formalist and thematic configurations — even if the work is fundamentally very different from Brecht's oeuvre in intention and in fact.

Jenny S. Spencer has written a book about one of the postwar British writers who has most freely and directly responded to Brecht. Edward Bond has always admitted his debt to Brecht while also criticizing and moving beyond him. Bond is acknowledged to be one of the most gifted British playwrights; many think he is the most important theatrical writer and thinker of Britain's twentieth century. He is often compared to Beckett and is widely produced in Europe, especially in Germany and lately in France, where last year *In the Company of Men* won the newspaper critics' prize for the best play. There have been several good critical studies of Bond's work, notably Malcolm Hay and Philip Roberts's (1980), but Spencer's is the first full-length study to appear recently, and the first to fully comprehend and analyze Bond's relation to Brecht.

Spencer's introduction is a veritable negotiation of crucial issues when employing Brecht in conjunction with a contemporary writer. She cites multiple similarities between Bond and Brecht but also squarely confronts their differences:

The most important distinctions between Bond's theatre and Brecht's lie in the specific, material reality of the plays themselves, in the different rhythms and references that Bond constructs for his audience. Indeed, Bond's wide choice of genres and rich theatrical idiom have a particularly British inflection. It registers in the colloquial accuracy of Bond's working-class figures and the epigrammatic wit of his mannered aristocrats. (6)

Spencer discusses the different inflections Bond and Brecht give to the term "realism," situating her understanding of the term in the Lukács/Brecht debates of the thirties. She contrasts Bond's "aggro effects" and later "TE's" (Theatre Events) with Brecht's Alienation Effects to show both the relationship between them and Bond's attempt to move beyond the historical limitations of A-effects.

The book is organized according to topics which mark the significant concerns of Bond's work: violence and voyeurism and their critical uses, re-reading history, political parables, and Bond's figuration of past, present, and future — these are both dramaturgical problems and functional themes. Spencer emphasizes Bond's attempts to move beyond critique: "The desire to speak *for* a society rather than always and only *against* one is increasingly present in Bond's work" (6). Perhaps for this reason, she calls Bond's plays "experiments in poetic materialism" (11).

She also points out from the start the difficulties in Bond's work: the tendency of critics to read his plays through his theory (a familiar Brechtian problem); the necessity to recognize that Bond's philosophy and theory of representation still involve the concept of the "truth," as unpopular as that is in these postmodernist times; and Terry Eagleton's criticism of Bond that he confuses nature/culture issues with economics (another criticism that could be raised of Brecht). Spencer is well-read in Marxist criticism, contemporary British theatre, and Brechtian scholarship, which inform a lively discussion of these issues.

The topical organization of her book allows Spencer to return again to certain plays in order to take them up in a different context. Thus her initial discussion of *Saved* appears in the chapter on violence and voyeurism. There, she explicates both the psycho-social structure of Bond's text and the initial audiences' extreme reactions to the play in production. Bond implicates spectators in an inactive watching which also marks the main character's reaction to the stoning of the baby. The uncomfortable equivalency between spectators on and off stage provokes "violent" audience reactions. Spencer also discusses Bond's strategic uses of graphic violence — "aggro effects" — in order to make material into what is otherwise received as poetic or metaphorical suffering. She quotes from *The Sea*, ostensibly one of Bond's comedies:

If you look at life closely it is unbearable. What people suffer, what they do to each other, how they hate themselves, anything good is cut down.... It is all unbearable but that is where you have to find your strength. What else is there? ...So you should never turn away. If you do you lose everything. Turn back and look into the fire. Listen to the howl of the flames. The rest is lies. (38)

One-hundred pages later in a chapter on Bond's comedies called "Social Pleasures," Spencer returns to *Saved* to examine its joking and wit in terms of Freudian and class analysis, concluding,

"Bond's sense of humor proved to be rooted in an experience of working-class life that served the interests of others to deny" (153). Here Spencer makes visible the links between class positioning and certain forms of humor, unconscious as well as conscious responses to wit which might be felt as a threat to one's social position. Middle-class spectators might have made disruptive noises at original Brecht premieres for the same reasons audiences were offended at the sexual innuendos of the working-class characters in *Saved*.

Spencer's work on Bond highlights a major difference between Brecht and his British successors: any adequate reading of the plays of Bond, Howard Benton, David Hare, Caryl Churchill, and others necessitates a psychological as well as an epic analysis. Embodied subjective experience produces meaning in two registers. Spencer's psychoanalytic reading of Bond's domestic and oedipal narratives and characterizations complements the socio-political meanings which the plays produce. She also argues that Bond's treatment of tragedy uses its identificatory and emotional powers while simultaneously refusing its apparent universal and timeless meanings. Of Bond's *Lear* she writes:

Bond calls upon his audience to "witness" and "suffer" the full force of the characters' actions. On one level, the point is quite simple: one must *feel* the urgently unacceptable nature of events before desiring to change them. Sickness is felt before seeking a cure; the experience of discomfort works like a catalyst. Thus the audience, like Lear himself, should begin to search for some understanding of events, some analysis, that would relieve the suffering that empathetic identification produces. (84)

Spencer goes on to argue, however, that Bond's materialist poetics is at odds with tragedy's sense of providential time (A. C. Bradley) and equally with its sense of chancy, absurd time (Peter Brook and Jan Kott). Bond's *Lear* works against notions of inevitability because it insists that survival and change are possible responses to the events of the past.

This special use of emotion and identification is part of Bond's differentiation from Brecht's Alienation Effects. In articulating Bond's revision of Brecht — his so-called TEs — Spencer performs a two-fold critical activity: she *re-examines* Brecht in the process of examining Bond. Similarly, in her explanation of Bond's history plays, she clarifies Brecht's meaning of the term "historicization" as well:

Though notions of "truth," "accuracy," and "plausibility," are central to the history play genre, an important distinction must be made between plays that take historical figures and events for their plots (which may be plausible yet blatantly untrue) and plays in which history itself (its movement and interpretation) is the playwright's foremost concern. While the former is characteristic of costume drama and the ever-popular television "history series," the latter is both the challenge and the problem of a socialist theatre practice. (45)

In this and similar instances, as for example when discussing political parables as a dramatic strategy, Spencer's book functions as a reconsideration of Brecht from a contemporary British standpoint.

Spencer's book is a model for scholarly analyses of the Brechtian relationship to contemporary playwrights. She knows Brecht well and has no desire to over-subscribe to his categories. She is always mindful of Brecht's specific historical context and the need to dialectize any use of him in relation to someone like Bond, who comes from a different time and place. She is also thoroughly equipped to critically examine Bond: Her book is well-researched; and it benefits from a Left critical and theoretical apparatus appropriate to a socialist playwright and from insights gained by Spencer from Bond himself through generous interviews and conversations. Both Brecht scholars and contemporary British theater scholars should appreciate this book.

Janelle Reinelt
California State University, Sacramento

Henry J. Schmidt. *How Dramas End: Essays on the German Sturm und Drang, Büchner, Hauptmann, and Fleisser*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. 192 pages.

The present volume represents the scholarly and personal legacy of Henry J. Schmidt, who was a member of the German Department at Ohio State University from 1969 until his untimely death in 1990. It is the work of someone who loved literature and the theater, and who was interested in the unique contribution of writers and artists to the "Enlightenment project." Consider, for example, the following programmatic statements:

My intent here is to identify "ending strategies" as a preliminary step to further inquiry — for generating structural categories is, as an end in itself, ultimately meaningless.... In short, the analytical framework must remain historical, for drama endings, as structural solutions, have social content. The generic and thematic conventions that shape them are ideological constructs with historically variable social functions. An analysis of endings can, therefore, shed light, from various directions, upon the relationship between aesthetics and history. (4)

The task of the critic must...be to sustain an ending's multitude of significations, unmasking its power to legitimate dominant interests while delineating its utopian potential to anticipate a resolution of conflict unrealizable under present circumstances. (32)

The ideal of my interpretative discourse is to give equal weight to a dramatic text's synchronic and diachronic character — that is, to its affective potential as well as its historicity. At the root of the desired synthesis lies the Brechtian imperative to penetrate through signifiers back to the signified: critical distance, after all, clarifies emotional response, which nurtures a commitment to drama's humanistic messages. (34)

How Dramas End is clearly *unzeitgemäß*, and refreshingly so, at least from the perspective of this reviewer. Its point of departure is "literature's social embeddedness" (30), and it thus has much to offer a reader versed in the history of German culture, politics, and society. It is also — except for the chapter on Hauptmann — an alternative history of German drama and theater from the late-eighteenth to the mid-twentieth century. The central figures are not Goethe (although *Stella* is analyzed in some depth), Schiller, Grillparzer, Hebbel, or Brecht, but rather J.M.R. Lenz, Georg Büchner — the outsider who has become the ultimate insider of modern theater — and Marieluise Fleisser.

In his introductory chapter, Schmidt discusses various types of dramatic endings from the Greeks to the present. He is motivated

to pursue such a study by the belief that "as particularly sensitive mediation points between art and society — that is, points at which art makes coercive social mechanisms apparent — drama endings tend to be the most often revised component of any play" (3-4). Among the aspects illuminated are: the transformation of Hegel's "act of reconciliation after disorder" into "the normative aesthetics of a complacent, hegemonically secure bourgeoisie" à la Freytag (5), the ways in which "the constant mutability of aesthetic and ethical standards" can affect the reception of a drama (11), the "feminist view" (in abbreviated form) of closure (*ibid.*), the link between Elizabethean and Brechtian endings (19), mediated and unmediated endings vs. Volker Klotz's "closed" and "open" forms (22), the didactic function of irony (25), and many others. In the following chapters these categories are applied to both the printed text and the performance history of various dramas ranging from Gerstenberg's *Ugolino* (1768) to Fleisser's *Pioniere in Ingolstadt* (1926-1968).

Throughout the study Schmidt manages to make his own preferences clear without overlooking contradictions. With respect to the *Sturm und Drang*, for example, he considers the "tentative," "ephemeral" endings of many plays to be a logical outgrowth of the social and political developments of the late 1700's; this does not prevent him from emphasizing that the plays in question "both are symptoms and contain symptoms of social maladjustment" (38). The one author who transcended this malaise to a certain degree, namely Lenz, is given a place of honor "in the small category of 'modernists' such as Kleist, Büchner, and Kafka whose artistic perceptions have never been eclipsed" (64). Lenz not only provided "German drama's first anti-heroes" (66), he also wrote "Germany's first post-modern drama," i.e. *Der neue Menoza* (82). (The way in which the terms "modern" and "postmodern" are used confused this reader at times.) The passage describing Lenz's thoughts on exploiters and victims is of some relevance to the current *Täter-Opfer-Diskussion* in Germany:

...Lenz transcends the primary level of political drama that simply divides society into oppressors and victims: he portrays the often grotesquely comical deformations of human nature arising from repressed drives, from accommodation and ambition.... Lenz dramatizes the process of victimization that occurs when the self-interest of the exploiters converges with the unarticulated needs and false illusions of the oppressed. (67)

By the same token, Schmidt's view of "Büchner's dilemma" can be applied to the 1830's and the 1990's: "[H]ow does one go on when historical progress appears to stagnate? How does one fill the void?"

(92) Büchner's juxtaposition of pessimism (not fatalism, as Schmidt correctly points out) and utopian visions is not unknown today; one example would be Wolf Biermann's "Melancholie und Hoffnung." It is important to note that, in the chapter on Fleisser, gender is introduced into this equation. Although there are "numerous formal and linguistic correspondences" between the dramas of Lenz, Büchner, and Fleisser, the latter "viewed servitude more in terms of gender than class" (143). (Brecht's ambivalent role in Fleisser's life and career is given due attention in this section.) Schmidt not only pleads the case for the inclusion of Fleisser — one of the few women to have provided the German theater with texts of enduring significance — into the pantheon of German drama, he also defends her against those who find her works insufficiently feminist.

Some views expressed and language used in *How Dramas End* will no doubt be controversial for certain readers. For example, the characterization of ending, i.e. the "triumph of the whole" over the multiplicity of a drama's voices as "totalitarian" (10), is not unproblematic. The statement that an ending "requires a high degree of suspension of disbelief in order to create an impact" (9) seems superfluous, given that much of the theatrical enterprise has as its prerequisite such a suspension. The defense of the melodramatic dimension in Hauptmann's *Die Weber* as an "antihegemonic" device (115) is based at least in part on a positive assessment of the catharsis brought about by the U.S. television drama *Holocaust* in Germany. The recent tragic events in Rostock, Mölln, Solingen, and elsewhere make one wonder about the lasting effects of such catharsis. (In his introduction, Schmidt does describe the "trivializing denouements" of mass culture as providing "the aesthetic equivalent of junk food.") Above and beyond such details, *How Dramas End* bears the stamp of intellectual and personal engagement. One of the positive assessments of Lenz (from the chapter entitled "The Impossibility of Ending") speaks volumes: "His reformism was at once farsighted, unrealistic, and obsessive — and I hasten to emphasize that I consider all three to be positive qualities" (87). On the final page of his study, Schmidt refers to a "coterie of white male intellectuals" who may find "Brecht's didactic dramas" outmoded. Any-one who has read Henry Schmidt's last book knows that he belonged to such a coterie outwardly, but not inwardly. His scholarship conveys the message that while one may lament "the frailty of the subject" (72), frailty should not be equated with an inability to make value judgments and act upon them. "Drama endings take a stand" (149). How could we do any less?

Jay J. Rosellini
Purdue University

Jan Kobel. *Kritik als Genuss: Über die Widersprüche der Brechtschen Theatertheorie und die Unfähigkeit der Literaturwissenschaft, sie zu kritisieren*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1992. 199 Seiten.

Kobels Buch besteht aus zwei Teilen: "Kritik der literaturwissenschaftlichen Rezeption Brechts" und "Kritik der Brechtschen Ästhetik." Im ersten Teil, der oft bereits längst Bekanntes wiederholt, unterzieht Kobel ausgewählte Beispiele der ost- und westdeutschen Sekundärliteratur zu Brecht einer eingehenden Kritik und kommt zu dem nicht sehr überraschenden Schluß, daß sowohl die westliche als auch die östliche Kritik Brecht für sich zu reklamieren suchte. Zwar denunzierten westliche Kritiker aus den 50er Jahren, wie Herbert Lüthy, Otto Mann oder Helge Hultberg Brecht als Kommunisten, nachfolgende Kritiker der sechziger Jahre jedoch wie Walter Jens, Volker Klotz, Walter Hinck oder Reinhold Grimm nahmen den Dichter Brecht gegen den Kommunisten Brecht in Schutz — so jedenfalls will es Kobel. Neu ist das alles auch nicht, nur nicht in jedem Falle auch zutreffend. Warum soll beispielsweise eine Untersuchung der künstlerischen und strukturellen Mittel der Brechtschen Dramen gleichbedeutend sein mit Ablehnung des Kommunisten Brecht? Die Verrenkungen, die DDR-Kritiker wie Schumacher, Mittenzwei oder Rülicke-Weiler anstellten, um Brecht die Zwangsjacke des sozialistischen Realismus zu verpassen, sind ebenfalls hinreichend bekannt. Dabei ist die Notwendigkeit eines Exkurses über den sozialistischen Realismus in Kobels Buch nicht zwingend begründet, auch wenn sich ein wesentlicher Teil dieses Exkurses mit dem DDR-Literaturwissenschaftler Schumacher auseinandersetzt, der allerdings nicht Werner, wie bei Kobel (53), sondern Ernst heißt. Merkwürdig ist in diesem Zusammenhang auch Kobels Feststellung, daß Alfred Kerr in den dreißiger Jahren Brecht vom Standpunkt des sozialistischen Realismus aus angegriffen habe (56). Alfred Kerr hat in der Tat Brecht angegriffen, allerdings in den zwanziger Jahren und aus einem recht konservativen Grund: Kerr war der Gegenpol zu dem Kritiker Herbert Jhering, der Brecht zum Kleistpreis verholfen hatte.

Kritiker aus den 70er Jahren, die Kobel uns ins Gedächtnis zurückrufen will, machen laut Kobel aus Brecht einen "Methodologen der Erkenntnis"; sie interessierten sich nämlich ausschließlich für Brechts kritische Methode, ohne den Inhalt der Stücke zu berücksichtigen. Einer Art literarischer Konvergenztheorie zufolge rechnet Kobel zu dieser Gruppe Kritiker aus Ost und West wie Werner Mittenzwei, Heinz Brüggemann und Reiner Steinweg.

Ein Leser, der sich bei Brecht auskennt und mit der einschlägigen Sekundärliteratur auch nur einigermaßen vertraut ist, kann sich die Lektüre dieses ersten Teils von Kobels Buch schenken, ohne dabei viel zu verlieren, es sei denn, er möchte längst Vergessenes noch einmal aus der Versenkung hervorholen, wie den Streit um Grimms Artikel, ob *Die Maßnahme* eine Tragödie ist oder nicht — darüber ist viel geschrieben worden, was Kobel allerdings nicht erwähnt. Statt dessen tischt er seine eigenen Thesen auf, die wiederum nur aus der Wiederholung von Bekanntem bestehen. Selbst seine an sich berechtigte Kritik an dem Wortgeklängel des 68ers Heinz Brüggemann kommt einem heutigen Leser so irrelevant vor wie Brüggemanns Thesen selbst.

Interessant wird die Arbeit erst im zweiten Teil; denn hier entwickelt Kobel seine eigene, recht kontroverse Brecht-Interpretation. Für Kobel ist Brecht nicht Gegenpol zur deutschen Klassik, sondern als Moralist und Idealist Fortsetzer der klassischen Dichtertradition: "Brecht ist Verfechter des Schillerschen Idealismus und Moralismus — und sucht zugleich nach einem praktischen Nutzen, einer Rechtfertigung der Moral als Mittel für die existentiellen Probleme der Menschen in einer kapitalistischen Realität" (131). Brecht gehe es nicht um Einsicht in gesellschaftliche Prozesse, sondern um "dramatische Bekräftigung und Aufwiegelung allgemeiner Gerechtigkeitsvorstellungen und Moralismen" (132), um unhaltbare Zustände zu beseitigen. Diese Interpretation nach dem Zusammenbruch des real-existierenden Sozialismus ist ein Versuch, Brecht in eine neue Zeit hinüberzutragen. Ob er geglückt ist, steht auf einem anderen Blatt. Hätte Kobel recht, dann hätte sich Brecht sein *Organon*, den *Messingkauf* und andere theoretische Schriften sparen können, denn mit Kobel sind wir wieder beim ach so vertrauten Allgemein-Menschlichen angelangt, von dessen Kritik Brecht ja seinen Ausgang als Dramatiker genommen hat. Brecht wird somit zum Lieferanten erbaulicher Ideen degradiert; Kobel macht ihn zu einem Klassiker in bester Gesellschaft. Brecht ist laut Kobel keineswegs ein Marxist — er habe Marx sowieso nicht verstanden — sondern Idealist, der "wie die Klassiker...die Realität stets idealistisch" betrachtete: "als Verstoß gegen eigentlich geltende sittliche Normen" (134). Brechts Auseinandersetzung mit Schiller und seine Gegenposition zu ihm — auf dramatische Weise beispielweise realisiert in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* — wird beiseite geschoben durch Feststellungen wie: "Die alte Schillersche Formel von der Veredelung der Sinnlichkeit durch die Sittlichkeit und umgekehrt der Versinnlichung sittlicher Maßstäbe hat so eine zeitgemäße Ausformung erfahren" (134). Kobel versucht, Brechts gesamtes Werk in das Korsett eines idealistischen Moralismus zu

pressen. So handelt zum Beispiel Mauler in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* für Kobel nicht aus wirtschaftlichen Motiven, um die Konkurrenz auszuschalten und den Markt allein zu beherrschen, sondern aus negativer Moral heraus, denn sein einziges Ziel sei nur, "Schaden anzurichten." Auf diese Weise Macht Kobel Mauler zu einem typischen Schurken nach klassischem Muster. In *Die Dreigroschenoper* formuliert Brecht laut Kobel gar ein "allgemeines Gesetz der Unmoral," wenn er Macheath verkünden lässt, daß der Mensch nur von der Schlechtigkeit lebe ("Denn wovon lebt der Mensch?"). Dabei übergeht Kobel geflissentlich, daß Brecht hier nur ein dramatisches Mittel benutzt, um sein Publikum zu provozieren.

Überhaupt negiert Kobel die Wirkung von Brechts dramatischen Mitteln der Provokation, der Übertreibung, der Parabelform, ja der verschiedensten Formen der Verfremdung. Kobel hält den Brechtschen Verfremdungseffekt für eine naive Spielerei und die durch diese Technik vermeintlich freigesetzte Phantasie, die sich alles vorstellen könne, als völlig ungeeignet zur Freisetzung politischer Erkenntnis, die eine konkrete Veränderung der Verhältnisse bewirken könnte (180). Wie bereits Lukács und andere vor ihm wirft Kobel den Brechtschen Stücken Mangel an Realismus vor ("Brechts Stücke [lassen] oft keinen Bezug mehr zur Normalität des bürgerlichen Daseins erkennen," 167). Andererseits stellt Kobel fest, daß "all die berühmten Charaktere, die er schuf...die Werte der bürgerlichen Moral in Reinform" vertreten (165). Kobel operiert mit zwei verschiedenen Definitionen von Moral: einer antimaterialistisch-idealisierten, losgelöst von allen gesellschaftlichen Bezügen (130) und einer materialistischen, nach der moralisch ist, was dem bürgerlichen Menschen nützt ("Skrupellosigkeit ist überhaupt das Privileg des Moralisten," 163). Kobel behauptet, daß Brecht diesen materialistischen Aspekt der Moral "vollkommen verfehlt" habe (162). Es ist aber gerade diese materialistische bürgerliche (Un-) Moral, die Brecht durch die Figuren seiner Stücke bewußt kritisiert. Den "essentiellen Widerspruch der Brechtschen Dramentheorie" (188) sieht Kobel darin, das Brecht durch sein episches Theater und die Theorie der Verfremdung versucht, die "beiden sich ausschliessenden Momente" vom Theater als Genuss und Theater als Mittel der Kritik und Veränderung als Einheit zu denken (188). Warum, so ließe sich mit Brecht einwenden, sollte mitdenkende Kritik nicht genußvoll sein? Kobel leugnet schlechthin jegliche gesellschaftsverändernde Wirkung des Brechtschen Theaters, wenn er behauptet, daß Brechts episches Theater nur da eine "neue Haltung" erzeugt, wo sie bereits vorhanden ist (188).

Brecht ist für Kobel ein Endpunkt, keineswegs ein Neuanfang — und alles bleibt beim Alten; Erneuerungen gab es höchstens in

der Form der Darbietung. Aber auch hier macht Kobel heftige Abstriche: Wenn Brecht gegen die geschlossene Form polemisiert, so ist das für Kobel "unredlich" und Brechts Feststellung, daß Schauspieler ein Stück nur vorführen, "banal" (136). Insgesamt hält Kobel Brechts Urteile über traditionelle Theaterkunst für "haltlos" (136). Er findet allerdings in den umfangreichen theoretischen Schriften Brechts kaum Bestätigung für seine eigenen Thesen. Man sollte meinen, der "Moralist" Brecht hätte sich — so wie sein vermeintlicher "Ahnher" Schiller — ausführlich zu moralischen Problemen geäußert. Doch davon findet sich kaum eine Spur, dafür aber zahllose gesellschaftspolitische und dramaturgische Überlegungen zu einem gesellschaftsverändernden Drama, das distanzierendes Midenken gegen emotionales Einfühlen stellt. Warum sollte man nicht von dem ausgehen, was Brechts tatsächlich erklärte Ziele waren und dann untersuchen, ob er mit seinen Methoden Erfolg hatte oder nicht? Brecht war nun einmal kein Moraltrompeter aus Augsburg, sondern ein Kritiker der kapitalistischen Gesellschaft, der die Eigentumsverhältnisse im marxistischen Sinne zu ändern suchte, damit sich die Menschen frei von ökonomischen Zwängen entfalten können. Wenn Brecht Idealist war, dann nicht im Schillerschen Sinne, sondern weil er im Glauben an das Gute im Menschen seinem Publikum zuviel zutraute und dem Theater mehr an gesellschaftverändernder Wirkung beimaß als es möglicherweise besaß und besitzt.

*Karl-Heinz J. Schoeps
University of Illinois at Urbana-Champaign*

Angelika Führich. *Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik: Brecht - Fleißer - Horváth - Gmeyner.*
Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1992. 118 Seiten.

"How, woman, can one go to the theater? Unless one wants to find oneself complicit with the sadism of which women are the object?" This epigraphical question, posed by Hélène Cixous, guides Angelika Führich's investigation of gender in selected dramas of the Weimar republic. In four chapters Führich analyzes the work of Brecht (represented by five, mostly early, plays), Fleißer, Horváth, and the lesser known dramatist Anna Gmeyner (represented by three plays each). Führich selects plays and authors around the figure of the victimized woman and its reinterpretations during the 1920s. She locates dramatic strategies and women's images in the context of changing gender roles and relations during the Weimar republic.

The phrase "Aufbrüche des Weiblichen" conveys the sense of a journey's beginning for the many women starting to write for the stage during that period, exemplified by the very different dramaturgies of Fleißer and Gmeyner. Whereas Fleißer's critical *Volksstücke* map out sensitive sociograms of women's isolation, oppression, and condemnation, Gmeyner's *Zeitstücke* are closer to such urban dramatic forms as agitprop, and even incorporate comedic elements to expose the sexual double standard. It would be difficult to call either playwright a feminist; however, both introduce and develop complex female protagonists and situate gender issues at the center of their social critique.

The title also signals the avantgarde's formal departure from the conventions of bourgeois drama, specifically the patriarchal gender roles and the heroines' self-sacrifice rehearsed by the *bürgerliches Trauerspiel*. Fleißer and Gmeyner share this departure with Brecht and Horváth. Female and male playwrights rejected the bourgeois tragedy because of the patriarchal, authoritarian values it transported and perpetuated.

Führich's chapter on Brecht, the first and longest in the book, provides a valuable overview the of feminist approaches to Brecht to date. She traces the change from his early plays' sexual politics, revolving around homosexual heroes and their horror of (bourgeois society's) reproduction, to his later veneration of communist mothers. Brecht's notion of an eroticized, anti-bourgeois subjectivism gives way to the objectivist style of the epic theatre, which erases emotions and individuality from its dramaturgy. Although Brecht's erotic, quasi-expressionist discourse constituted an important depar-

ture from bourgeois drama, his later dramatic practice, as well as his relation to female collaborators, render him a problematic ally for feminist revisions of misogynist theatrical conventions and necessitate further departures away from him — which are pursued in the following chapters. Führich's reading of Horváth, for instance, shows how the awareness that the bourgeois family reproduces authoritarian ideology does not necessarily lead to the condemnation of women.

In her chapter on Fleißer, Führich examines not only that author's well-known Ingolstadt plays, but also offers an in depth analysis of the psychological drama *Tiefseefisch* (1930). Along with a sensitive essay by Susanne Kord (1989), which is missing from the bibliography, Führich's discussion of *Tiefseefisch* is one of the most thoughtful available. The play opens up a critique of Brecht, who cast Fleißer in the role of victimized woman, a role which Fleißer represented and gradually overcame in her revisions of *Tiefseefisch*. In view of Führich's otherwise extensive and well-selected bibliography, it is somewhat surprising how little she integrates the considerable body of feminist scholarship on Fleißer into her own discussion. One of Führich's most important accomplishments is certainly her critical evaluation of Anna Gmeyner, a writer whose work is difficult to obtain in Germany and is unavailable in English translation.

Führich tackles the long overdue task of shifting gender politics from the margins to the center of theatre history and scholarship, and her choice of the Weimar republic, when these concerns garnered paramount attention in German society, provide an apt point of departure. I would recommend her study as a valuable introduction to a feminist perspective on both acclaimed and lesser-known plays of that period.

Katrin Sieg
University of California, San Diego

Hilda Meldrum Brown. *Leitmotiv and Drama: Wagner, Brecht, and the Limits of "Epic" Theatre.* Oxford: Clarendon Press, 1991. 217 pages.

This book, one of the oddest ever written about Brecht and marketed among studies on opera, has already been cited as apposite evidence for the continuing influence of Wagnerian *Leitmotiv* in "evolving concepts of drama" by the recent *Groves Dictionary of Opera* (2: 1139). The author argues that Brecht's epic theater, rejecting the Wagnerian *Gesamtkunstwerk*, was not capable of practicing its incoherent theories. In reality, the plays are structured by a development of *dramatic leitmotif* and therefore continue insufficiently regarded traditional methods of playwriting. The use of music in Brecht's work and its relationship to Wagner are fascinating and by no means exhausted topics. Alas, Brown is the prisoner of an obsession and her text is a revisionist theme park of the critically bizarre.

Why do I hold such strong views? To begin with the seemingly trivial, usually mentioned if at all in a review's final paragraphs: I have never seen so many typographical errors in a scholarly book. This is odd from so reputable a press, but more than odd that the author has been so uncaring of her work. They indicate a degree of insouciance far beyond the sometimes pedestrian accomplishment of getting little things right. Apart from this harvest of garbled words, we also learn in an extension of systemic carelessness of "the modern 'fallacy' of regarding *decent* developments in dramatic practice as *unique*" (14, for "recent"); of "various technical devices specifically associated with *theoretical* production" (18, for "theatrical"); and that "Thomas Mann himself shows a scant *disregard* for consistency" (29). There is a slapdash quality throughout this text, warning that the author's critical arguments may not bear closer examination either. Thomas Mann may be the victim of a few glancing blows, but Brecht takes the full force of her critical blunderbuss. Sometimes it is the effect of a breezy and familiar style, confused perhaps with liveliness and the avoidance of theoretical and "rebarbative jargon" (9), but mostly it is the laziness of imprecision. She blasts away and her targets "are peppered," like "Brecht's theoretical statements," with "rough slogans and provocative gestures" (106).

Brown's text is critically injudicious, and that is its fundamental problem. Here, therefore, is a selection from an enormous list of quotations which I leave uncommented because they speak for themselves and show how stylistic and critical carelessness affect each other and shape her arguments:

Brecht had clearly further to go along the way of radically dismantling and uncovering human cosmic insignificance.... (124)

I have already hinted at another difficulty, which is the fact that, as a major exponent of a genre, the novel, which had had its nose put out of joint by the much exalted drama during the course of the nineteenth and early twentieth centuries, Mann seemed almost to labour under a kind of literary inferiority complex. (29)

It will be important to build on the slender but deep-laid foundations which are to be discovered in the form of pointers thrown out by such theorists as.... (19)

As it happened, the *Zeitgeist* of the 1920s and 1930s decreed that ahistoricism should reign supreme in the creative arts. It also decreed that ahistoricism should continue in the guise of Existentialism, then Structuralism and Post-Structuralism, enjoying a long reign in twentieth-century literary criticism. (69)

Brecht's firm belief in music as a central pivot in the edifice of his "epic" theatre could, perhaps, be seen as working against the natural grain of this particular art form (and possibly, though this is more difficult to prove, against the natural grain of his own personality as well). (100)

...musical "Gestus," theoretically such an important prop in Brecht's arsenal of perspectival devices in the disjunctive mode, proved in practice to be a difficult nut to crack, partly, perhaps, because Brecht was trying to squeeze too much out of the musical genre that ran against its particular grain, partly because he found himself unable to engage to this end the services of composers of the same caliber as himself. (204)

This last example, apart from the spectacular and characteristic metaphorical incoherence, also exemplifies another problem of the text: Brown's consistently poor aesthetic judgment on matters of real substance, since it is hard to take seriously the opinion that Weill and Eisler do not stand comparison with Brecht.

The author seeks to account for the fact that Wagner's dramatic theories have been sadly neglected and to show how Brecht adopted a Wagnerian structuring device, the use of *leitmotiv*, which offers what we might call a clandestine counter-structure to the impractical theories of this epic theater. Thomas Mann has much to answer for in respect of this absolute yet quite puzzling disregard of Wagner's dramatic theories and gets a drubbing from our academic critic who betrays considerable irritation with the unscholarly behavior of these artists because they constantly refrain from studying each other's critical treatises carefully enough, thus wasting everybody's precious time by charging into blind alleys and, as in

the case of Mann and Brecht, inhibiting an appreciation of natural and traditional generic developments. Thomas Mann eloquently acknowledged his debt to Wagner, for example his own constant employment of epic leitmotif, in some of the most subtle essays ever written on that composer's work, but Brown is not interested in much beyond the dubious point that German *dramatists* were dissuaded from developing Wagnerian leitmotif because Mann had damned his dramatic theories. Her own truly breath-taking thesis is this: Brecht did it single-handed in spite of his own rejection of the Wagnerian *Gesamtkunstwerk*, presumably because his left brain did not know what his right brain was doing and, in another critically hilarious *salto mortale*, because music is not that important in his theater, which is therefore secretly structured by dramatic leitmotif.

To this end Brown needs to assert the integrity of the dramatic work, the literary text as distinct from the performance text in which she has no interest, and this character-centered literary text is grounded in authorial intention. Anything which undermines these presuppositions, and we can include most of Brecht's theories on theater, must be shown as deficient or inconsistent. Brecht's ill-informed views on Wagner — alas, he did not study the theoretical writings and relied, like a lazy postgraduate student, on secondary sources — and his insistence on a dramatic practice that specifically contradicts the *Gesamtkunstwerk* must therefore themselves be shown wanting, impractical, or to have been abandoned.

We have seen Brown's conclusion (204) that music was inherently unable to offer what Brecht required of it and Brecht's composers were not up to the task he set them. It is difficult to ignore the contradiction between these suppositions. Although she berates Brecht for his inadequate understanding of history and his own activities, there is little understanding in her text of the reasons for certain developments and absolutely no awareness of the difference between positions taken and later re-evaluation of the consequences. Everything is reduced to a narrow philological focus. She does not herself separate theory and practice because she deliberately focuses on the texts. She therefore shows no historical understanding of what the Wagnerian *Gesamtkunstwerk* once theoretically entailed and later practically enabled. Wagner intended by its means to unify the *Volk*, to encourage social integration. We can explain this in terms of Romantic theories about unifying the arts as a utopian alternative, something that still had force in the late nineteenth century, but Hitler then set about celebrating this universalism in his own particular style. His "Bayreuth Republic" had virtually "nothing" to do with Wagner, of course, but that has ceased to be the point.

Brown notes the disagreement between Weill and Brecht about the primacy of their respective contributions on the road to her goal of discounting music's importance for Brecht, but not the consequences of their cooperation: the fact that both text and music are changed as they combine and produce this third effect that neither can achieve without the other. Eisler thought his music for *Schwejk*, where he also parodies Wagner, the best he wrote for a play by Brecht; to ignore it is a tremendous loss, but Brown thinks otherwise because, in effect, disjunctive music disrupts a play's integral structure, which is accomplished through the integrated network of leitmotifs. She reduces the uses of music in Brecht's plays to one-dimensional, disjunctive, "epic" evaluations and misses the whole point that, often resisting an easy emotional unification associated with the *Gesamtkunstwerk*'s ego-psychological presuppositions, they in fact give voice to a counterpoint of the unconscious, preventing comforting empathy but increasing our understanding.

Brown needs to show that none of this works very well and that what she calls Brecht's "theory" of "Trennung der Elemente" is to blame in order to pursue her obsession: that a development of Wagnerian dramatic leitmotif structures Brecht's *literary* text. She takes this "theory" and the accompanying "notorious tables" (72, 80, 104), which she treats like tables of the mount with the force of divine law, as proof that Brecht fixes music as disjunctive commentary even though the theory, which does not work in practice, shatters the unified work of art. Brecht's desire to fracture the unified work of art was in fact a form of resistance to what Eisenstein once called the "unified collective re-experience." The intention was to create space for alternative thinking and anti-hierarchical structures. No matter what Brecht may have *said* about separating the art forms and giving them their own space in a production (and his very last theoretical pronouncement returns to this topic, *Werk-ausgabe* 17: 1210), Brown believes that in practice "he appears to invest music largely with a negative or purely contrastive function in his overall scheme" (106). Furthermore:

His cavalier and reductive attitude towards music once more obscured his vision and his relegation of its importance later in his career may reflect disappointment — for there is no evidence of his ever having retracted his overstated views — and explain the development in his dramas of alternative modes of creating perspective about which his theoretical works are silent. (107)

Demonstrating herself, in a psychologically familiar scenario, what she attributes to the misunderstood Szondi, namely "the fana-

ticism of the scientist who has isolated a pure substance" (10), Brown prefers an integrated literary text to the "anarchic" (58) potential of multiperspectival direction. Masked as no-nonsense empiricism in the face of these incorrigible continentals and accompanied by phrases like "It goes without saying..." (12), she insists that the theater's "comparatively ephemeral" technical devices are no match for the dramatic text, which "stands for all time and for all generations as the creation of a single author, however much such a view may have been undermined by contemporary theorists." (18) The authority and hierarchical ordering that alone can keep interpretive anarchy at bay comes from the leitmotivic patterns by means of which the author controls our responses to his text.

What, then, are these so essential internal, non-disjunctive, integrative leitmotifs? After the dust has settled, we discover they are nothing but networks of patterns of images. And this goes to show after all something that hardly anyone has recognized: the extent to which Brecht is actually a traditional writer. Based on Wolfgang Clemen's analysis of Shakespearian image clusters for isolating recurring patterns, Brown examines images or image clusters in four of Brecht's plays, *Baal*, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, and *Leben des Galilei*. Like Wagner's leitmotifs, these repeated words anticipate and recall earlier and later passages and so knit the play together. But if you want to know what is specifically Wagnerian about them, you will search in vain throughout her text for an answer. Instead, we are reminded that Wagner thought of the leitmotif as a dramatic device, that we encounter patterns of images in Brecht's plays, hence they must be considered Wagnerian leitmotifs since they show up the limitations of epic drama and restore the authority of authorial perspective, even if the author did not quite know that he was doing. There is virtually no analysis of Wagner's transition from the idea of a dramatic leitmotif to the actual practice of leitmotivic music. Yet precisely here is the only significant reason for juxtaposing Wagner and Brecht, and it lies far beyond this book's short-sighted horizon and its abstract fixation with generic theory: the actual complexity of musical and dramatic interfiliations in their contrasting and cooperative representations of the archaeology and mythologies of the unconscious.

Antony Tatlow
University of Hongkong

Gerhard Fischer, ed. *The Mudrooroo/Müller Project: A Theatrical Casebook*. Kensington: New South Wales University Press, 1993. 186 pages.

What happens when Aboriginality meets postmodernism? This question, in its pointed formulation by the Australian Aboriginal writer Mudrooroo (Colin Johnson), defines the political and interpretive problem of a theatrical project that asked Aboriginal artists to perform Heiner Müller's *Der Auftrag* against the charged background of the bicentennial celebration of the arrival of the British in Australia and a growing movement for Aboriginal sovereignty. What were Aboriginal artists, concerned with matters of their own besieged culture and not with the triumphs and traumas of Central European history, to do with a text that rehearses the betrayal of revolutionary ideals and that is, as Mudrooroo notes, "as European as hell?"

The theatrical casebook edited by Gerhard Fischer documents the cultural, political, and aesthetic complexities of this project from its inception to its first performance as a staged reading in 1991 at the Centre for Performance Studies at the University of Sydney. Like many original undertakings, it is richly marked by its own contradictions: dedicated to the movement to recognize Aboriginal sovereignty in Australia and to the development of a permanent and independent Aboriginal theater, the project to encase Müller's text within the framework of Aboriginal performance art is conceived, promoted, and co-enacted by a European emigré, a professor of German history and literature, who remains bound by the dramaturgical models (Peter Weiss's *Marat/Sade*, the Brechtian learning play) of his own native culture. What results, nonetheless, is a remarkable, important, and enriching example of cross-cultural encounter.

The volume opens with essays by Fischer on the genesis of the project and by Mudrooroo on Heiner Müller's *Der Auftrag*. Fischer records the development of the theatrical experiment as the brain-child of a European scholar who is "trying to make sense" of the coincidence of the bicentennial commemorations of the French Revolution and the arrival of British convicts on the Australian continent, and who must surmount great obstacles (among them the lack of an established Aboriginal theater and the daunting complexity of Müller's text) before the project can be brought to fruition. Mudrooroo's essay, a gem, offers a stunning analysis of Müller's misogynistic theatrical discourse: the image of women as "the evil, the seed-hungry, blood-hungry vampire" is tied, Mudrooroo argues, to the economic and political powerlessness of a marginalized class of "executioners' assistants" who turn themselves into the pseudo-victims of a surrogate viraginous master.

A section devoted to Heiner Müller offers Fischer's felicitous English translation of *Der Auftrag*, accompanied by a useful mini-anthology of relevant, related texts: Paul Klee's *Angelus Novus*, Walter Benjamin's discussion of Klee's painting from his *Geschichtsphilosophische Thesen*, three texts/excerpts from Müller that vary Klee's image, an excerpt from Anna Seghers's *Das Licht auf dem Galgen* which provided the main source for Müller's play, Müller's comments on *Der Auftrag* from his autobiography *Krieg ohne Schlacht*, and Andrzej Wirth's pathbreaking review in *Theater heute* of Müller's 1981 *Auftrag* production. The following section, devoted to Mudrooroo, presents a corresponding collection of texts that offer a rich and provocative contrast to Müller's works: a drawing of the Aboriginal Mangkaja, a white bird from the Dreamtime, in response to Klee's painting; poems by Mudrooroo that echo Müller's images of birds in flight and of creatures entombed in stone and that reflect themes of British imperialism and forced labor migration; an excerpt from Mudrooroo's novel *Master of the Ghost Dreaming* on the appropriation/aping of alien European cultural forms in the creation of new Aboriginal rituals (a parallel to the Aboriginalized *Auftrag* production); and, finally, the real highpoint of the volume, the text of Mudrooroo's *The Aboriginal Protesters Confront the Declaration of the Australian Republic on 26 January 2001 with the Production of "The Commission"* by Heiner Müller.

Mudrooroo's work, clearly indebted to the model of Peter Weiss's *Marat/Sade*, does much more than simply enact Müller's *Auftrag* within an aesthetically and historically Aboriginal framework; it questions the very relevance of Müller's text within the Aboriginal context. Mudrooroo's play presents a group of Black and Aboriginal lay actors — an academic, an activist, a bureaucrat, medical and legal social workers, and an aging Goomee — accompanied by "invisible" *Djangara* (spirits), in their final rehearsal of *Der Auftrag* on the eve of the declaration of Australian independence. The production is meant to coincide with the Aboriginal protest against the continued refusal of the Australian government to recognize Aboriginal sovereignty. But throughout the rehearsal, the actors object to their text: the women mount an unrelenting critique of Müller's presentation of women as "fuck bags," refusing to be raped and murdered in his male art; others reject the presumptuous European projection of Third World peoples as victims and call for a theater of "blackfella business" that would see things through black mind, through black heart, and through black eyes. The rehearsal of Müller's text, the occasion for the exploration of personal and political tensions among Aboriginal cast members, leads to a renewed sense of their Aboriginal identity and to their

Focus: Margarete Steffin

decisive vote to abandon the production altogether because they have "got better things to do." Aboriginality rehearses, only to reject, postmodernism: what the actors want from Germany is not *Der Auftrag*, in fact, but the return of ancestral bones and artifacts from its museum collections.

The volume concludes with assessments of the project by its dramaturg Fischer, its director Brian Syron, and its author Mudroo-roo, and with a dossier of political statements on the issue of Aboriginal sovereignty. An appendix provides Fischer's dramaturgical exposition and synopsis of Müller's play. In sum, the book is a treasury of material documenting the encounter of politically engaged Third World artists with a quintessentially European text. That Müller, who has been, as he puts it, "waiting for the Third World," should be rejected in such a resounding and illuminating manner, ought to give us pause to reflect on the contradictions and limitations of our own well-meaning projects of solidarity.

Arlene A. Teraoka
University of Minnesota

Bertolt Brecht. *Brecht für Anfänger und Fortgeschrittene: Ein Lesebuch.* Hrsg. von Siegfried Unseld. Mit einem Vorwort von Hans Mayer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993. 383 Seiten.

Bertolt Brecht ein toter Hund — ein folgenloser Klassiker? — Nein! Auch die neuste Publikation aus dem Hause Suhrkamp mit dem etwas zu pädagogischen Titel *Brecht für Anfänger und Fortgeschrittene* zeigt einen alt bekannten und z.T. doch *neuen* Brecht: Brecht abgesehen von Heine als *der* (im positiven Sinne) deutsche Dichter, in ständiger Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte, in großer Sorge um die Zukunft und in Liebe zur "bleichen Mutter Deutschland."

Nicht Beliebigkeit oder Opportunismus, sondern die Vielschichtigkeit der Perspektiven führt zu der eigenartigen Aktualität und Faszination Brechtscher Text nach dem Herbst 1989. Hellsichtig schreibt Brecht kurz vor seinem Tod: "Wenn Deutschland einmal vereint sein wird, jeder weiß, das wird kommen, niemand weiß, wann - wird es nicht sein durch Krieg." So wie Brecht damals nicht von Wieder-Vereinigung sprach, so hätte er heute jedoch — ich bin sicher — von *Anschluß* gesprochen.

Diese Vielschichtigkeit ist auch noch in anderer, eher persönlicher Hinsicht von Bedeutung: "Wen immer Ihr sucht, ich bin es nicht." Hinter den Texten wird ein Autor voller (produktiver) Widersprüche sichtbar, auch als Rollenspiel einer distanzierten Kunstfigur, wie Hans Mayer in seinem Vorwort zeigt. Der "arme B.B.", Bürger und Plebejer und marxistischer Dissident wird, wie Mayer sensibel biographisch nachzeichnet, "verjagt aus gutem Grund" in ein dänisches "Exil als Glücksfall" und gerät dann unter das "real existierende deutsche Kleinbürgertum." Mayers Hinweis auf Brechts "puristisches Denken des reinen Marxismus" scheint mir dagegen weniger zutreffend: Brechts Denken war nicht puristisch (und sein Marxismus auch nicht rein), eher doch eine "unreine" Philosophie der Straße. Neben den keineswegs undialektischen Agitatoren der *Maßnahme* stehen eben Fatzer mit seinen ungelösten (unlösbar?) Widersprüchen von Triebbefriedigung und Sozialität sowie Keuner mit seiner lehrhaften und lehrreichen Paradoxe.

Die vorliegende Auswahl ist in der Tat interessant für Anfänger und Fortgeschrittene. Konzentriert um die "Wunde Deutschland" wird in acht Kapiteln nicht nur Brechts Virtuosität in der Handhabung von lyrischen Formen und Prosagenres sichtbar. In Briefen, Erklärungen, Diskussionsbeiträgen, Gedanken, Reden, Gesprächen, Tagebucheintragungen und theoretischen Texten entsteht auch ein Bild des Dichters, Theatermachers, Politikers und Philosophen Brecht. Bei der auf Brüche und Knotenpunkte hin strukturierten

Focus: Margarete Steffin

Abfolge der Kapitel "Vorschläge" (I) (vier inzwischen klassische Gedichte als Einleitung), "Die Wunde Deutschland" (II), "Flüchtlingsgesprächen" (V), "Dichter sollen die Wahrheit schreiben" (VI), "...die ganze Existenz verfremdet." — Der 17. Juni 1953" (VII) und "Ausblicke — das Harte unterliegt" (VIII) fallen eigentlich nur Kapitel VI "Geschichten," eine durchaus repräsentative Auswahl aus Brechts Prosa, vor allem aber das einzige abgedruckte Drama "Leben des Galilei" (III) heraus. Sicherlich, beim Drama gibt es Umfangsprobleme und die dänische Fassung des *Galilei* ist weitgehend unbekannt, auf einer vordergründigen inhaltlichen Ebene hätten jedoch vielleicht *Arturo Ui* oder *Turandot* besser gepaßt; eigentlich aber hätte hier — wenn man Brechts Vorschläge und Widersprüche ernst nimmt — eine Fassung des *Fatzer*-Fragments stehen müssen. Dort wird nicht nur der "Kampf Brecht gegen Brecht" (Heiner Müller) am sinnfälligsten, es zeigt auch wie die "Wunde Deutschland" in diesem Jahrhundert im Ersten Weltkrieg aufplatzt, ab und zu schief vernarbt, aber nie heilt.

Diese Textauswahl, ergänzt durch Vorwort, editorische Notiz und Zeittafel, "sammelt," wie Siegfried Unseld im Nachwort anmerkt, "Vorschläge" und lädt Stöbern ein. Die hoffentlich zahlreichen LeserInnen werden sich "festhaken." Sie können quer lesen und kommen so mit ihren eigenen Gedanken in die Lücken zwischen den Texten, eine potentiell kreative Lektüre des immer noch und immer wieder faszinierenden B.B.

Florian Vaßen
Universität Hannover

Books Received

C.C. Barfoot and Cobi Bordewijk, eds. *Theatre Intercontinental: Forms, Functions, Correspondences*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1993.

Berliner Ensemble, ed. *Drucksache 1-5*. Berlin: Berliner Ensemble, 1993 [new periodical appearing bimonthly; order from Alexander Verlag, Postfach 19 18 24, 1000 Berlin 19].

Peter Böthig and Klaus Michael, eds. *MachtSpiele: Literatur und Staats sicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam, 1993.

Bertolt Brecht. *Gedichte 3-5*. Hrsg. Jan Knopf und Brigitte Bergheim unter Mitarbeit von Annette Ahlborn, Günter Berg und Michael Duchardt. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe 13-15. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993.

Bertolt Brecht. *Stücke 8*. Hrsg. Klaus-Detlev Müller. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe 8. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992.

Elena De Costa. *Collaborative Latin American Popular Theatre: From Theory to Form, From Text to Stage*. New York: Peter Lang, 1992.

Thomas Eckardt. *Der Herold der Toten: Geschichte und Politik bei Heiner Müller*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1992.

Roger Eugster. *Sprache als Herrschaft: Semiotische Kritik des "Guten Menschen von Sezuan", der Theorie Brechts und der literarischen Wertung*. Bern: Peter Lang and Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1993.

Weigui Fang. *Brecht und Lu Xun: Eine Studie zum Verfremdungseffekt*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1991.

Gerhard Fischer, ed. *The Mudrooroo/Müller Project: A Theatrical Casebook*. Kensington: New South Wales University Press, 1993.

Herbert Frenken. *Das Frauenbild in Brechts Lyrik*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1993.

Angelika Führich. *Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik: Brecht - Fleißer - Horváth - Gmeyner*. Heidelberg: Carl Winter, 1992.

Helmut Heinze. *Brechts Ästhetik des Gestischen: Versuch einer Rekonstruktion*. Heidelberg: Carl Winter, 1992.

Focus: Margarete Steffin

Astrid Horst. *Prima inter pares: Elisabeth Hauptmann, die Mitarbeiterin Bertolt Brechts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992.

Christian Klein. *Heiner Müller ou l'Idiot de la République: Le dialogisme à la scène*. Bern: Peter Lang, 1992.

Jan Kobel. *Kritik als Genuss: Über die Widersprüche der Brechtschen Theatertheorie und die Unfähigkeit der Literaturwissenschaft, sie zu kritisieren*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1992.

Seung Jin Lee. *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner: Schallplattenlyrik zum "Einverständnis"*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1993.

Joachim Lucchesi, ed. *Das Verhör in der Oper: Die Debatte um die Aufführung "Das Verhör des Lukullus" von Bertolt Brecht und Paul Dessau*. Berlin: BasisDruck, 1993.

Francine Maier-Schäffer. *Heiner Müller et le "Lehrstück"*. Bern: Peter Lang, 1992.

Shomit Mitter. *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London and New York: Routledge, 1992.

Ingo Schmidt and Florian Vaßen. *Bibliographie Heiner Müller*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1993.

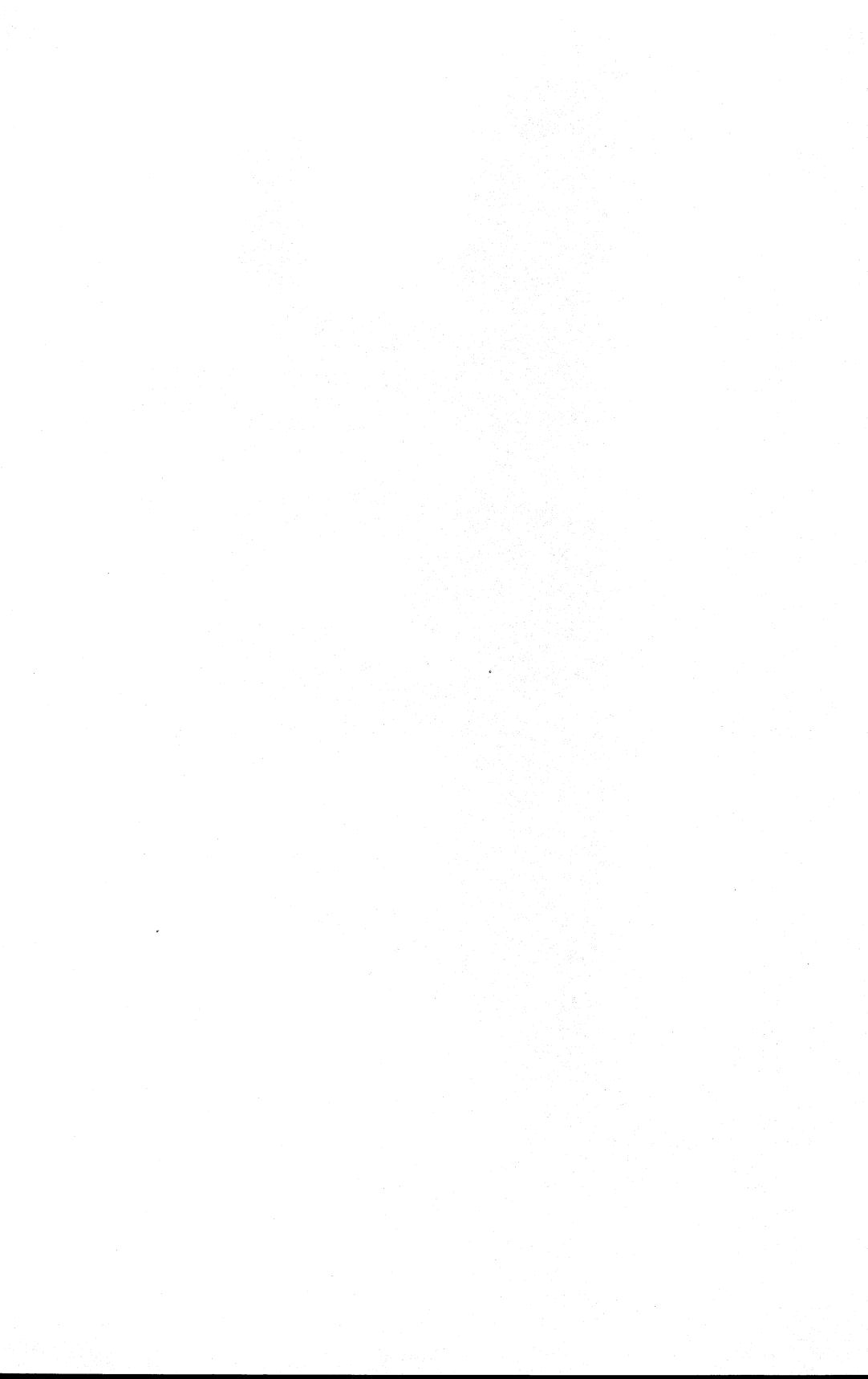
Axel Schnell. "Virtuelle Revolutionäre" und "Verkommene Götter": Brechts *Baal* und die Menschwerdung des Widersachers. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1993.

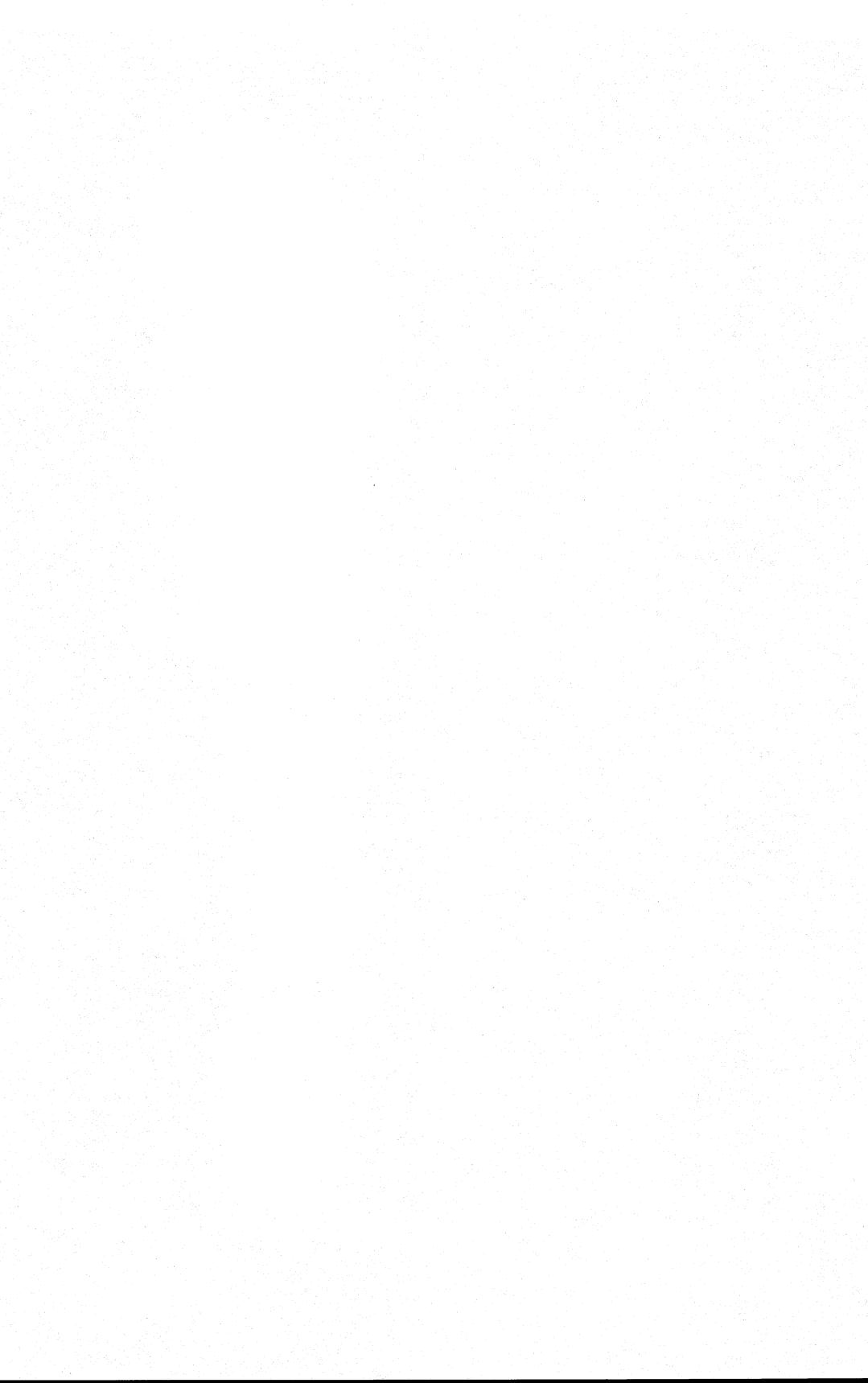
Jenny S. Spencer. *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1992.

Siegfried Unseld, ed. *Brecht für Anfänger und Fortgeschrittene*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993.

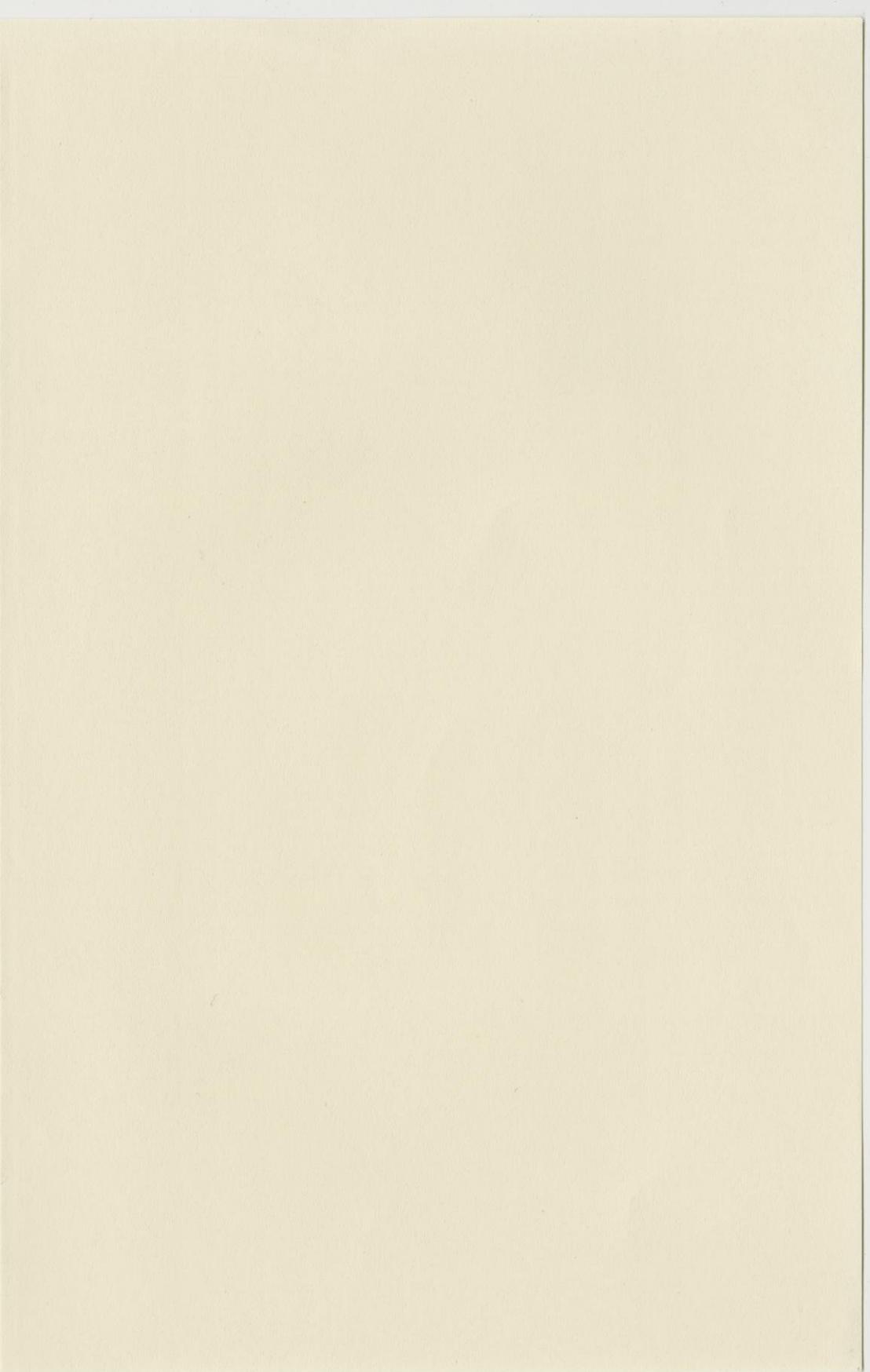
Norbert Weiss. *Bauformen in Bertolt Brechts Chronik "Mutter Courage und ihre Kinder": Analysen, Interpretationen und Unterrichtsentwürfe*. Duisburg: Verlag der "Maßstäbe", 1992.

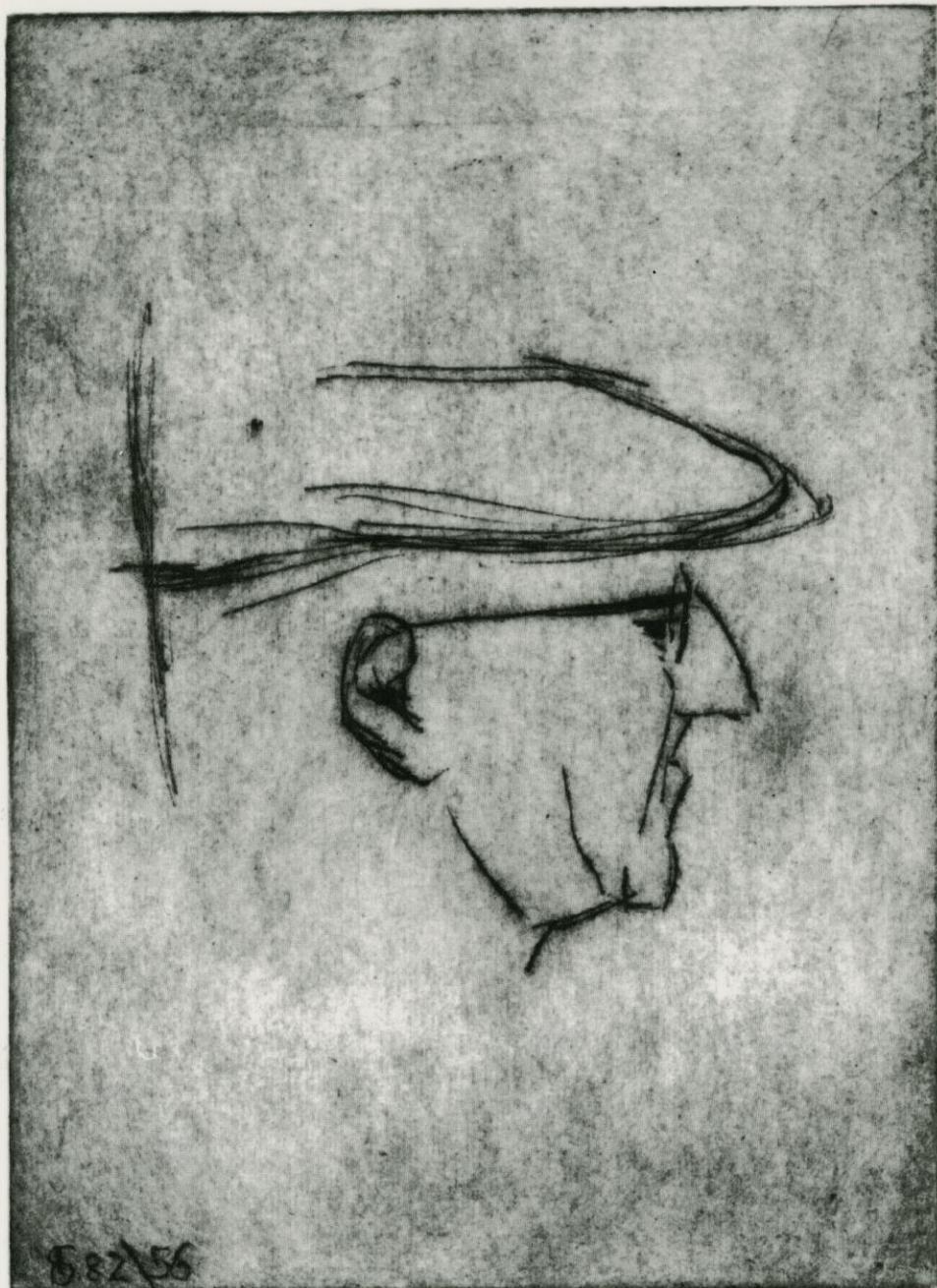
Norbert Weiss. *Bauformen in Bertolt Brechts Schauspiel "Leben des Galilei": Analysen, Interpretationen und Unterrichtsentwürfe*. Duisburg: Verlag der "Maßstäbe", 1992.











58256
PROBEDRUCK

Rud 82

ISBN 0-9623206-6-8