LIBRARIES
UNIVERSITY OF WISCONSIN - MADISON

I'm still here.

Waterloo, Ontario: International Brecht Society, University of Waterloo, 1997

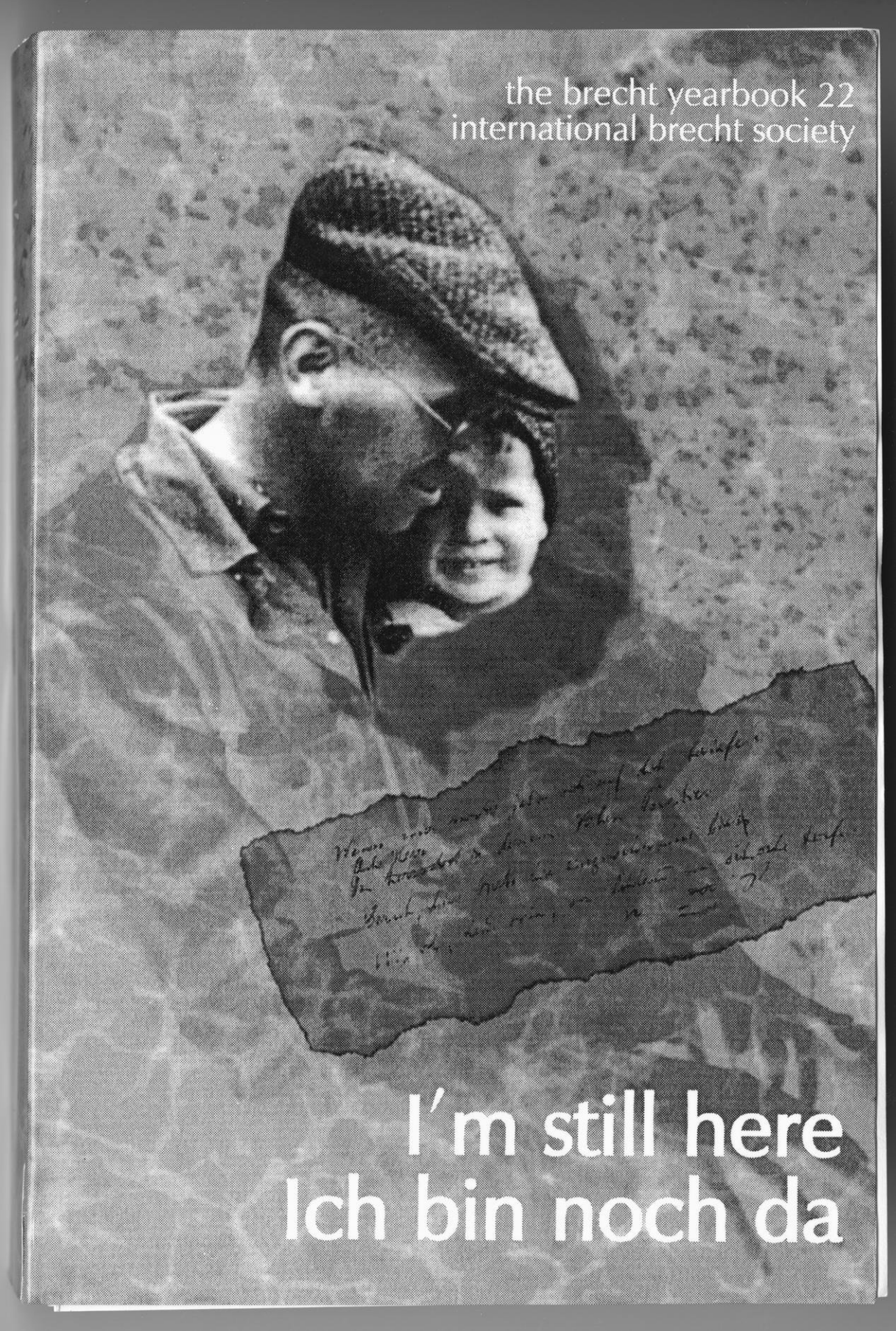
https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/GPWNWIRP5X46I8B

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.

728 State Street | Madison, Wisconsin 53706 | library.wisc.edu



the brecht yearbook 22
international brecht society

I'm still here
Ich bin noch da

Ich bin noch da

Das Brecht-Jahrbuch 22

Geschäftsführender Herausgeber:
Maarten van Dijk

Mitherausgeber:
Sigfrid Hoefert, Roswitha Mueller, Marc Silberman, Antony Tatlow, Carl Weber

Die Internationale Brecht-Gesellschaft
Vertrieb: University of Wisconsin Press

I'm Still Here

The Brecht Yearbook 22

Managing Editor:
Maarten van Dijk

Editorial Board:
Sigfrid Hoefert, Roswitha Mueller, Marc Silberman, Antony Tatlow, Carl Weber

The International Brecht Society
Distribution: University of Wisconsin Press

Copyright © 1997 by the International Brecht Society. All rights reserved.
No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at the University of Waterloo, Ontario, Canada. Distributed by the University of Wisconsin Press, 114 N. Murray, Madison, WI 53715

ISSN 0734-8665
ISBN 0-9623206-9-2

Special acknowledgements to: Franziska Decker for editorial assistance; Joey Morin for graphics; Prof. Alexander Zweers, University of Waterloo, for help with translation; Laura Lopez and Eric Gendron for translation of abstracts; and to Prof. Brian Hendley, Dean of Arts, University of Waterloo for generous financial assistance.

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, 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
Gudrun Tabbert-Jones, Editor, *Communications*, Department of Modern Languages, Santa Clara University, Santa Clara, CA 95053, USA

* * *

Internet Website address: http://ployglot.lss.wisc.edu/german/brecht

* * *

Membership:

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

Student Member (up to three years)	$20.00	DM 30,-
Regular Member,		
annual income under $30,000	$30.00	DM 45,-
annual income over $30,000	$40.00	DM 60,-
Sustaining Member	$50.00	DM 80,-
Institutional Member	$50.00	DM 80,-

* * *

Submissions:

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

Maarten van Dijk, Drama Department, University of Waterloo, 200 University Ave. West, Waterloo, Ontario, Canada, N2L 3G1
email: mvandijk@watarts.uwaterloo.ca

Submit manuscripts prepared on computer with a hard copy and diskette (ASCII, WordPerfect, or Microsoft Word). Endnote format should be internally consistent, following the MLA or Chicago style manuals. Manuscripts may also be sent as e-mail attachments; please specify programme and encoding used (MIME, BinHex, etc.). The Yearbook is formatted in WordPerfect.

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

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

The International Brecht Society

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

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

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

La Société Internationale Brecht

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

La Sociedad Internacional Brecht

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

Contents

Editorial xi

Documentation

Bertolt Brecht
Szene aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* 1

Erdmut Wizisla, Berlin
Unmögliche Schlußszene: Typoskript zu *Furcht und Elend des Dritten Reiches* entdeckt 3

James K. Lyon, Provo
Interview mit Barbara Brecht-Schall (7. Mai 1996) 9

Erdmut Wizisla, Berlin
"Einer der begabtesten unserer jungen Dichter." Gespräch mit Martin Pohl über Brecht 75

Kalevi Haikara, Helsinki/Vantaa
The Happiest Summer of His Life: Brecht in Finland 113

Angelika Hurwicz
Angelika Hurwicz im Gespräch 155

Vladimir Kolyazin, Moscow
"How Will He Go to His Death?" An Answer to Brecht's Question about the Death of His "Teacher," the "Tall and Kindly" Tretiakov 169

Alexander Stephan, Gainesville
Enemy Alien. Die Überwachung des exilierten Komponisten Hanns Eisler durch FBI, HUAC und INS 181

Performance and Teaching

Michael Morley, Adelaide
Brecht and Stanislavski: Polarities or Proximities? 195

Craig Kinzer, Evanston
Brecht and Theatre Pedagogy 205

Gerd Koch, Berlin
Brecht und die andere Art der Pädagogik 215

David Catanzarite and Torsten Sannar, Claremont
The Good Woman of Sharkville: South Africa's Market Theatre at the Crossroads 225

Sonja Kuftinec, Los Angeles
Cornerstone's Community *Chalk Circle* at Watts Labor Community Action Committee, in Watts, Los Angeles, 17 Nov. 1995 239

Peter Ferran, Rochester
Musical Composition for an American Stage Brecht 253

Denis Salter, Montreal
When People Play People in (Post) Apartheid South Africa: The Theories and Practices of Zakes Mda 283

Reception and Intertexts

Rüdiger Bernhardt, Halle
Vom Aufstand der Sinne. Bertolt Brechts Bearbeitung des *Hofmeisters* von Jakob Michael Reinhold Lenz aus dem Jahre 1950 305

Keal-Ye Cho, Kwangju
Das *lehrstück* und die griechiesche Tragödie 339

Hedwig Fraunhofer, Eugene
The Fascist Brecht? The Rhetoric of Alterity in *Drums in the Night* (1919) 357

Judith Wilke, Frankfurt/M.
Fleischmühle, Fremdkörper: zum Verhältnis von "Literarisierung" und Störung des Theaters bei Brecht 375

Florian Vaßen, Hannover
Lesebuch und Lehrstück: Haltungen und Verhaltenslehren "Aus dem Lesebuch für Städtebewohner" 389

Anna Campanile, Pisa
Die Bewertung von Brechts und Benns Lyrik in der west- und ostdeutschen Rezeption 1945-1968. Ein Vergleich 401

Jennifer Watson-Madler, Milwaukee
Gösta Berlings saga: Selma Lagerlöf and Brecht 439

Forum

Letter from Barbara Brecht-Schall 461

Irmgard Hunt, Fort Collins
Adam Birner 463

Book Reviews

by Susan C. Cook, Vera Stegmann, Florian Vaßen, Philip Auslander, Matthew Causey, Phaedra Bell, Michael Billington, Paula Hanssen, Thomas Jung, Douglas Kellner, Michael Morley, Dieter Wöhrle 471

Books Received 504

Dies ist nun alles und ist nicht genug.
Doch sagt es euch vielleicht, ich bin noch da.
Dem gleich ich, der den Backstein mit sich trug
Der Welt zu zeigen, wie sein Haus aussah.

Motto, Steffinsche Sammlung

This, then, is all. It's not enough I know.
At least though I'm still here, as you may see.
I'm like the man who took a brick to show
How beautiful his house used once to be.

Motto to the Steffin Collection

For John Willett

Editorial

The Brecht centenary in 1998 has created some temporary changes in the publication schedule (and look) of the Yearbook. Volume 23 will appear not in 1998, but later this year in November and will take the form of a collaborative "Handbook / Arbeitsbuch" published in association with *Theater der Zeit* in Berlin. This exciting joint bilingual venture, under the working title of *Brecht 100,* will anticipate the centenary and, we hope, provide a wealth of material to stimulate discussion for the next important event for members: the tenth IBS Symposium in San Diego.

Under the title *Brecht 100↔2000*, the symposium will be held in conjunction with a theatre festival. A detailed call for papers (as well as other important up-to-date information) will be found on the IBS Internet Website (http://polyglot.lss.wisc.edu/german/brecht) and in *Communications*. Abstracts in English or German should be sent to Marc Silberman by 26 September 1997. Volume 24 will therefore be our centenary volume, containing selected proceedings from the Symposium, and will appear on schedule in 1999.

We are deeply grateful to Dr. Erdmut Wizisla, director of the Bertolt-Brecht-Archiv, Berlin, and his staff, not only for the important contributions to this volume, but for their unfailing support with facilitating contacts, providing access to unusual original material, and being such friendly supporters of the Yearbook project.

Special thanks are due to Barbara Brecht-Schall for helping locate family photographs and for taking such care in the editing of the interview.

We would also like to thank Bärbel Jaksch of the Berliner Ensemble for drawing our attention to the interview with Angelika Hurwicz, for making it available and for shaping it for publication.

A special category of thanks is reserved for the faithful, stalwart service of Ward Lewis, our treasured Treasurer and Secretary, who is stepping down after *twelve* years. Members are in debt to him (in a double sense), and we wish him the very best in his retirement from the University of Georgia.

And finally the IBS extends hearty and affectionate congratulations to John Willett on his eightieth birthday. We salute his tremendous work as one of the editors for volumes 11, 12, 13, and 20, his continued enthusiastic support, and his indefatigable contribution to a truly international understanding of Brecht. His past and present productivity is an inspiration that is fully acknowledged in the special issue of *Communications* dedicated to him. The present volume is also for John.

Maarten van Dijk
May 1997

An Impossible Final Scene for *Fear and Misery of the Third Reich*

A hitherto unkown final scene for *Fear and Misery of the Third Reich* has recently been discovered in the estate of Caspar Neher. It was written by Brecht in 1946 at the request of Ernst Ginsberg, who was directing the play in Basle. In the original version this scene, "Consulting the People," ended with a hint about the resistance movement and a restrained, but positive outlook for the future. Ginsberg wanted to present the scene from a contemporary perspective, instead of from an historical one. Yet Brecht's response to his request did not meet his expectations. The revised final scene not only contained more negative connotations than the original, but also the author's conviction that the recently ended war and the end of the Third Reich's horrors did not mean that similar events could not occur again. Ginsberg shared Brecht's point of view, but feared negative reactions from the audience. In spite of his decision to end the play with the original final scene, however, his production was not a success.

Furcht und Elend des Dritten Reiches et sa dernière scène impossible

Récemment, dans le domaine de Caspar Neher, on a découvert une dernière scène pour *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, qui avait toujours été ignorée. Elle a été écrite en 1946 par Brecht sur la demande d'Ernst Ginsberg qui mettait en scène la pièce à Basel. A la fin de la version originale de cette scène intitulée "Consulting the People," on faisait allusion au mouvement de la Résistance et à une conception de l'avenir à la fois mesurée et positive. Ginsberg voulait présenter la scène d'un point de vue contemporain plutôt qu'historique. Pourtant, la réaction de Brecht n'a pas comblé son désir. En plus de comporter plus de connotations négatives que l'original, la dernière scène révisée laissait entendre la conviction de l'auteur que la guerre qui venait récemment de finir et la fin des horreurs du Third Reich n'éliminaient pas la possibilité que de tels événements se reproduisent. Bien que Ginsberg partageât l'opinion de Brecht, il craignait une réaction négative du public. Cependant, la production n'a pas eu de succès malgré sa décision de choisir la dernière scène originale pour finir la pièce.

Una Escena Final Imposible por «Fear and Misery of the Third Reich»

Se ha descubierto recientemente en la propiedad personal de Caspar Neher una escena final desconocida hasta ahora de «*Furcht und Elend des Dritten Reiches*.» Brecht lo escribió en 1946 a petición de Ernst Ginsberg, que estaba dirigiendo la obra de teatro en Basle. En la versión original de esta obra,«Consulting the People», termina con un señal del movimiento de resistancia y un punto de vista reprimido pero positivo para el futuro. Ginsberg quería presentar la escena de una pespectiva contemporanea, en vez de una histórica. Sin embargo, la reacción de Brecht a su solicitud no cumplió con sus expectaciones. La escena revisada no tiene solamente más connotaciones negativas que la original, sino también la creencia del autor que la guerra recien terminada y el final de los horrores del Tercer Reich no suponía que acontecimientos parecidos no pudiesen ocurrir otra vez. Ginsberg compartía el punto de vista de Brecht, pero temía reacciones negativas de la audiencia. A pesar de su decisión de terminar la obra de teatro con la escena original, la producción no tuvo éxito.

Page image not available

due to copyright restrictions

Page image not available

due to copyright restrictions

Unmögliche Schlußszene
Typoskript zu *Furcht und Elend des III. Reiches* entdeckt

Erdmut Wizisla

Das Bertolt-Brecht-Archiv hat eine bislang unbekannte Szene von Brechts Stück *Furcht und Elend des III. Reiches* erworben. Das Blatt — die Signatur lautet: BBA E 61/15 — war verborgen in einem Briefkonvolut aus dem Nachlaß Caspar Nehers. Es handelt sich um einen einseitig beschriebenen Schreibmaschinendurchschlag ohne Korrekturen. Im Gegensatz zu den bekannten Szenen der Folge ist diese unbetitelt; sie beginnt mit einer Orts- und Zeitangabe: "HAMBURG. 1938." Am Fuße des Blattes hat Brecht handschriftlich notiert: "eine mögliche letzte Szene von Furcht + Elend für Basel." Sieht man von einem Textsplitter ab, der mit einer ähnlichen Regieanweisung beginnt, dann ERSTER den Anfangssatz von ZWEITER zuschreibt und abbricht,[1] war das Dokument völlig unbekannt.

Der zerknitterte Brief, den ZWEITER vorliest, stammt aus der bereits vorliegenden Fassung des Stückes. Der Durchschlag zitiert lediglich den Briefanfang "MEIN LIEBER SOHN!...," um dann zu verweisen: "siehe Brief aus der Szene VOLKSBEFRAGUNG." (Im Erstdruck der Szene in diesem Buch wird der Brief wiedergegeben nach Band 4 der Berliner und Frankfurter Ausgabe, 1988, dem der Umbruch der nicht erschienenen Einzelausgabe des Malik-Verlages von 1938 zugrundeliegt.)

Die Szene entstand für die Schweizer Erstaufführung von *Furcht und Elend des III. Reiches* am 6. Januar 1947 im Stadt-Theater Basel. Regisseur der Inszenierung war Ernst Ginsberg, der seit 1934 im Schweizer Exil lebte und während des Krieges als Schauspieler — u.a. als Mephisto in der berühmten *Faust II*-Inszenierung Leopold Lindtbergs — am Zürcher Schauspielhaus gearbeitet hatte. Caspar Neher entwarf die Bühnenbilder; mit ihm und — als "Stimme" — Kurt Horwitz, der wie Ginsberg in der Uraufführung der *Courage* 1941 besetzt war, wirkten weitere deutsche Emigranten mit. Interessant aus heutiger Sicht ist außerdem, daß Bernhard Wicki den Staatsanwalt in der *Rechtsfindung 1934* spielte.

Die Entstehungsgeschichte läßt sich recht genau rekonstruieren.

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

Brecht schrieb die Szene im Oktober 1946 in Santa Monica. Am 21. September 1946 hatte ihn Kurt Horwitz, der zu jener Zeit Schauspieldirektor am Stadt-Theater Basel war,[2] auf Veranlassung des Regisseurs um eine Ergänzung des vorliegenden Stücktextes gebeten:

> Nun habe ich eine Bitte an Sie: Wie Sie wissen, spiele ich "Furcht und Elend des dritten Reiches," und zwar etwa Mitte November. Ich halte die Aufführung Ihres Stückes für sehr wichtig; und ich frage mich nur, ob nicht die Rückschau alleine bei gewissen Leuten den Einwand des heute bereits Historischen erwecken könnte. Sie verstehen mich gewiss. Deshalb frage ich Sie, ob es Ihnen möglich wäre, die Schlusszene so zu ändern, dass sie einen Abschluss von *1946* ergibt, oder etwa eine ganz neue Schlusszene in diesem Sinne zu schreiben. Ich wäre Ihnen sehr dankbar dafür.[3]

Anfang November lag die Szene vor; Neher übersandte sie am 7. November 1946 dem Basler Theaterverlag Reiss.[4]

Ernst Ginsberg ließ jedoch die eigens für seine Inszenierung entstandene Szene nicht spielen. Was Brecht in die Schweiz geschickt hatte, entsprach offenbar nicht den Vorstellungen der Basler Theatermacher. Ein Brief, den Ginsberg am 14. Oktober 1946 an Brecht gerichtet hatte, zeigt die Tendenz seiner Erwartungen: "Horwitz hat Ihnen meinen Vorschlag, eine Schluss-Szene vom heutigen Blickpunkt aus zu schreiben, mitgeteilt und mir Ihre Antwort gezeigt. Ich möchte Sie fragen, was Sie davon hielten, wenn ich — für den Fall, dass diese Schluss-Szene nicht rechtzeitig fertig wird — als Abschluss die 'Stimme' (Horwitz) Ihr Gedicht 'O Deutschland, bleiche Mutter...' sprechen liesse. Horwitz selbst ist von dem Vorschlag sehr angetan, bittet mich, Ihnen das zu sagen und lässt herzlich grüssen."[5]

Der Regisseur beendete die Folge mit der bereits 1938 entstandenen Szene *Volksbefragung*.[6] Er vermißte offenbar, als Brechts Sendung eingetroffen war, nicht nur den "heutigen Blickpunkt." Natürlich vermochte Brechts Alternative den "Einwand des heute bereits Historischen" kaum zu entkräften. Aber Ginsberg ahnte auch, daß das Publikum den neuen Schluß seiner Geschichtsperspektive wegen nicht akzeptieren würde. Während die *Volksbefragung* mit einem vorsichtigen Ausblick auf die Organisation des Widerstandes gegen Hitler endet — ausgesprochen im Schlußwort der Szenenfolge, dem Flugblatt gegen die Annexion Österreichs: "NEIN!" —, hält der letzte Satz von Brechts Vorschlag den Ausgang offen: "Am Schluß siegt der Stärkere."

Das Überraschende an der neuen Szene ist, daß es Brecht anderthalb Jahre nach dem Sieg über die faschistische Wehrmacht für nötig hielt, die verhaltene Hoffnung der *Volksbefragung*, daß Hitler besiegbar ist, zu zerstören. Gebeten um ein Wort aus der Perspektive des Jahres 1946, lieferte Brecht nicht den erwarteten Blick in die Zukunft oder das

elegische Memento, sondern eine Schreckensvision, scheinbar unaktuell, tatsächlich aber gegenwärtig in der unumgänglichen Ermunterung zur Wachsamkeit: "Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch!" Sinnfällig für den Unterschied zwischen den Schlußszenen von 1938 und 1946 ist die Verkehrung der Funktion des Abschiedsbriefes: In *Volksbefragung* wird der Kassiber zu einem Symbol für die Unbeugsamkeit des Widerstandskampfes, verlesen unter dem Schutz des aggressiven Lärms in der neuen Szene wird es als Opfer eines Vertrauensmißbrauches mit Schmach und Hohn bedacht. Brecht mutete solches einem mündigen Publikum zu, dem Erkenntnis nicht aus plakativen Botschaften, sondern aus einer aktiven gedanklichen Beteiligung am Bühnengeschehen erwächst. Der Vorgang erinnert aber auch an Brechts Resignation über das Fortwirken des Naziungeistes in der frühen DDR, wie sie sich ausdrückt in den *Buckower Elegien*, im Vorwort zu *Turandot* vom Juni 1953 oder in Journalnotizen. 1952 schrieb Brecht: "Das Gedächtnis der Menschheit für erduldete Leiden ist erstaunlich kurz." Die Provokation der Szene blieb unerhört.

Dabei teilte Ginsberg durchaus Brechts Skepsis; im Programmheft hatte er vorgebaut, man sollte nicht "die Augen vor der beklemmenden aber unleugbaren Tatsache...verschliessen, daß überall und immer wieder geschehen kann, was dort geschah. Der Kampf gegen die Hydra, die unsere Generation unter dem Namen des Nationalsozialismus kennengelernt hat und die morgen andere Namen tragen mag, ist in der Welt noch keineswegs beendet."[7] Ginsberg hielt jedoch den direkten Weg der Mahnung für unverzichtbar:

> Die Furcht und das Elend des noch im Untergang alles um sich her physisch wie geistig vernichtenden Dritten Reiches bedeuten für die ganze Welt eine Lehre, was aus dem Bilde des Menschen werden kann, wenn er die Gewalt einmal über sich duldet und das grosse "*Nein*," mit dem Brecht seine Szenenfolge schliesst, zu spät sagt. Brecht hat dieses Nein 1938 geschrieben, wohl in der trügerischen Hoffnung, die Mehrheit des deutschen Volkes möge es noch rechtzeitig aussprechen.[8]

Die Kritik zeigte, daß Ginsberg berechtigte Bedenken gegen die Chancen der neue Schlußszene gehegt hatte. Fast einhellig wird die Aufführung, die sich mit sechs Wiederholungen im Rahmen des seinerzeit Üblichen bewegte, als Mißerfolg gewertet. Das Stück sei nihilistisch; unerbittlich zeige der Autor nur die Hoffnungslosigkeit anstelle wenigstens der "Andeutung eines möglichen Auswegs aus der grauenhaften Tretmühle des faschistischen Totalstaates."[9] Ein Autor konzediert dem Stück Wirkungsmöglichkeiten vor dem Beginn des zweiten Weltkrieges; mittlerweile wären Vergessen, Verdrängen und eine gewisse Ermüdung eingetreten, sich mit den schlimmen Erfahrungen der Vergangenheit zu befassen.[10] "Brecht sagt n u r Nein," heißt es im Berner *Bund*: "Gut, seine

Szenen warnen: Das kann wieder kommen. Aufgepaßt! So sieht es aus. Ihr seid gewarnt. Wo jedoch bleiben des 'Dichters' Verhaltungsmaßregeln?"[11] Mit der neuen Szene und dem Verzicht auf jegliche Alternative wäre die Irritation, die von Brechts Bildern ausging, gewiß noch gestiegen.

Unter den wenigen Ausnahmen befand sich Max Frisch, der die Schönheit des Stückes in der "Würde des Anliegens" erkannte. Brecht hoffe auf Veränderung, darum "redet er so nüchtern zu uns, rauschlos, ohne Ausflucht ins Verschwommene, das sich oft für Poesie hält."[12] Auf verblüffende Weise entdeckte Frisch in *Furcht und Elend* Themen, die für sein Werk prägend waren: "Das Ungeheuerliche, zugleich das Wertvolle, liegt meines Erachtens darin, daß Brecht zeigt, wo der Verrat beginnt und wie: immer ganz unscheinbar, fast unfaßbar." Der Rezensent hielt einen Vergleich mit Zuckmayers kurz zuvor in Zürich uraufgeführten Stück *Des Teufels General* für "verlockend und ergiebig," mit einem Werk, "das soviele Menschen erleichtert." "Brecht," fährt Frisch fort, "gibt diese Erleichterung nicht."[13]

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. BBA 1176/113.

[2] Freundliche Auskunft von Dr. Peter Striebel, Archiv des Theaters Basel.

[3] BBA 1800/19.

[4] Vgl. das Bestätigungsschreiben von Kurt Reiss an Caspar Neher, 9. Nov. 1946, BBA Z 45/164f.

[5] BBA 1800/16.

[6] Vgl. das Programmheft in BBA 1089/15-23, besonders Blatt 23.

[7] BBA 1089/17.

[8] Ebd.

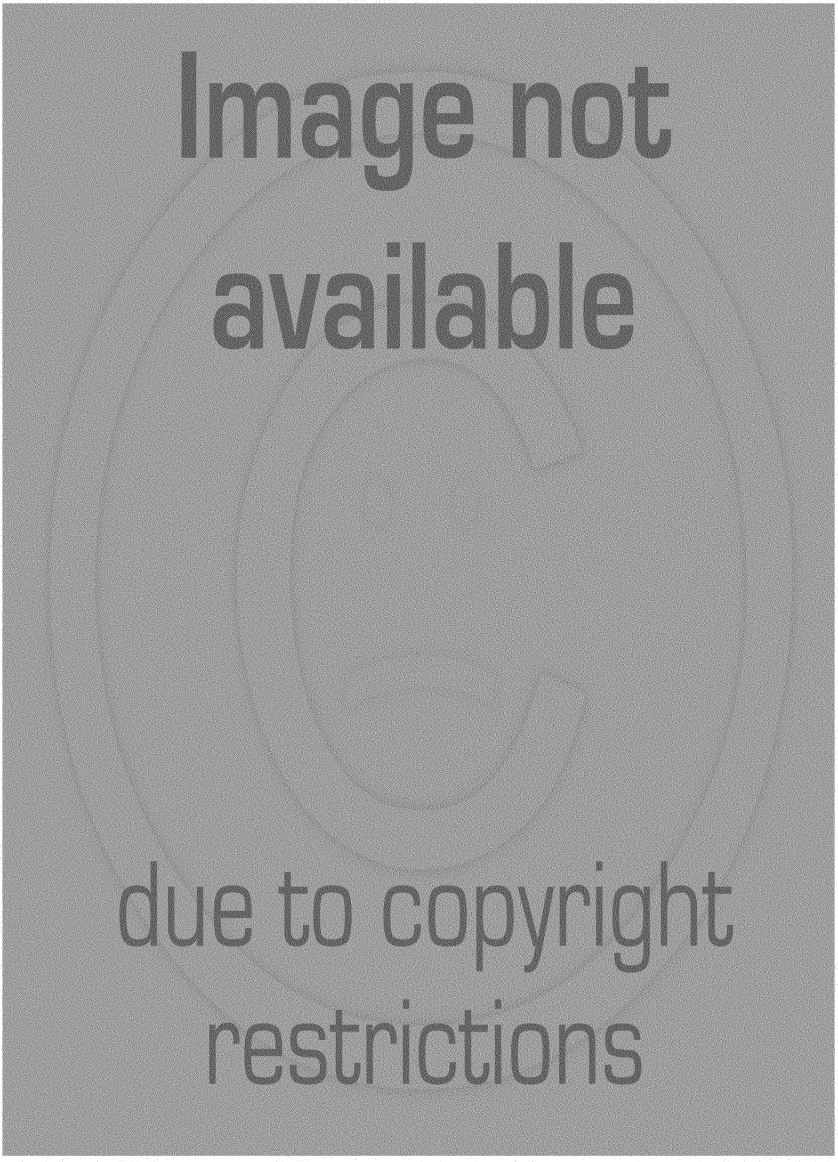
[9] Basler Arbeiter-Zeitung, 10. Jan. 1947.

[10] Vgl. *Nationalzeitung*, Basel, 8. Jan. 1947.

[11] 11. Jan. 1947.

[12] *Schweizer Annalen*, Aarau, 8. Febr. 1947.

[13] Ebd.



1. Brecht und Barbara, 1932
[Leihgabe Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv 6/145]

An Interview With Barbara Brecht-Schall
In this interview, Brecht's daughter Barbara Brecht-Schall recalls her exile years in the USA and the family relationship in those days. She lays particular emphasis on the fact that Brecht was a very loving father who cared about his children, who set a high value on family discussions around the dinner table, and who appreciated the opinions and activities of his children. Barbara Brecht-Schall rejects all questions about religious matters in the family, but she mentions that the family did discuss certain political issues, though she did not know that her father and their house in the States were observed by the FBI. As to her father's affairs with other women, she points out that "Helli," as she called her mother, tried to prevent her children from knowing about her father's love-life in order to gain a certain stability in the family during those hard exile years. Barbara obviously did not know about her father's other women until she returned to Switzerland and Germany at the age of 17. According to her memories, it seems as if their relationship, at least in the exile period, was that of a quite ordinary and happy family.

Un entretien avec Barbara Brecht-Schall
Lors de cet entretien, Barbara Brecht-Schall, fille de Brecht, se souvient de ses années en exil aux États-Unis, et du lien qu'avait sa famille à cette époque. En parlant de Brecht, elle souligne tout particulièrement qu'il était un père tendre qui aimait ses enfants, qui valorisait les discussions de famille durant les repas et qui appréciait les opinions et les activités de ses enfants. Barbara Brecht-Schall repousse toute question qui porte sur la religion dans la famille, mais elle fait mention de certains sujets politiques discutés en famille, quoiqu'elle ne sût pas que son père et leur maison aux États-Unis étaient surveillés par le FBI. En ce qui concerne les liaisons de son père avec d'autres femmes, elle fait remarquer que "Helli," comme elle appelle sa mère, a fait de son mieux pour que ses enfants ignorent la vie amoureuse de leur père, afin que la famille prenne une certaine stabilité lors de ces dures années en exil. Évidemment, Barbara n'était pas au courant des femmes fréquentées par son père avant qu'elle ne soit de retour en Suisse et en Allemagne à l'âge de dix-sept ans. Selon ses souvenirs, il semblerait que leurs relations, au moins durant la période en exil, côtoyaient celles d'une famille normale et heureuse.

Una Entrevista Con Bárbara Brecht-Schall
En esta entrevista, Bárbara Brecht-Schall, la hija de Brecht, recuerda sus años de exilio en Los Estados Unidos y la relación familiar en esos días. Ella insiste que Brecht era un hombre que amaba sus hijos, ponía gran valor en las discusiones familiares y apreciaba las opiniones y actividades de sus hijos. Barbara Brecht-Schall rechaza preguntas sobre aspectos religiosos de la familia, pero menciona que la familia discutía ciertos asuntos políticos, aunque no sabía que su padre y su casa en los Estados Unidos eran observados por el FBI. En cuanto a las relaciones que tuvo su padre con otras mujeres, observa que Helli-como ella llama su madre- trató de evitar que sus hijos supiesen de la vida amorosa de su padre para conseguir cierta estabilidad en la familia durante esos años difíciles de exilio. Obviamente, Bárbara no sabía de las otras mujeres hasta que volvió a Suiza y Alemania cuando tenía diecisiete años. Según sus memorias, parece ser que las relaciones entre la famila fueron felices y muy normales, por lo menos durante la época del exilio.

Interview mit Barbara Brecht-Schall

(am 7. Mai 1996)

James K. Lyon

(*leicht ediert*)

Anwesend: Frau Brecht-Schall; Frau Christa Lau aus dem Brecht-Erben Sekretäriat; James K. Lyon; Dorothy B. Lyon; zeitweise Ekkehard Schall

Lyon: In der Sekundärliteratur stehen zwei verschiedene Geburtsdaten für Sie, der 18. und der 28. Oktober 1930. Welches Datum stimmt?

Brecht-Schall: Der 28. Oktober.

Lyon: In Ihrem 3. Lebensjahr, also 1933, mußte Ihre Familie Deutschland verlassen. Es heißt, Sie wären am Tag des Reichtagsbrandes beim Großvater in Augsburg gewesen , daß das Hausmeisterpaar Schütt Sie für ein paar Wochen untergebracht hätte, und daß eine englische Quakerin Sie dann aus Deutschland weggebracht hätte. Was wissen Sie darüber?

Brecht-Schall: Es war so: ich war bei den Großeltern, also dem Großvater, nehme ich an.

Lyon: In Augsburg?

Brecht-Schall: Ja. Vom Hausmeister Schütt habe ich keine Ahnung, die Quakerin hieß Irene Grant.

Lyon: Das muß eine relative junge Frau gewesen sein.

Brecht-Schall: Das war eine junge Frau. Die hatte nur ihren Pass für ihren 4-jährigen Sohn und hat mich darauf als 3-jährige rausgeholt.

Lyon: Kamen Sie zuerst nach Wien oder nach der Schweiz?

Brecht-Schall: Keine Ahnung. Ich glaube, ich kam zuerst nach der Schweiz, aber ich habe keine Ahnung.

Lyon: Wo haben Sie Ihre Eltern zum ersten Mal wiedergesehen?

Brecht-Schall: Keine Ahnung, wo ich meine Eltern zuerst wiedergesehen

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

habe.

Lyon: War Mari Hold mitgefahren, als Sie Augsburg verlassen hatten?

Brecht-Schall: Hold hat mich zu irgendeiner Bahnstation gebracht, wo die Irene Grant mich dann abgenommen hat.

Lyon: Aber sie ist nicht mitgekommen?

Brecht-Schall: Nein, noch nicht.

Lyon: In einem Brief aus New York an Helli kurz vor Weihnachten, 1935 schreibt Brecht: "Steff und Barbara gehen mir sehr ab, schon jetzt, und an Christbäume ohne Dich kann ich mich nicht mehr erinnern." Äußerte sich Ihr Vater im Familienkreis so offen über seine Gefühle wie hier? Wie verhielt er sich überhaupt gegenüber seinen Kindern?

Brecht-Schall: Wieweit er sich äußerte, da habe ich keine Erinnerung. Aber er hatte Kinder sehr gerne, besonders nachdem sie einigermaßen zu gebrauchen waren. Und er war also durchaus ein erstklassiger Sonntagsvater.

Lyon: Ja, das haben Sie verschiedentlich gesagt.

Brecht-Schall: Ja, und das bleibt auch dabei.

(*Ekkehard Schall kommt herein*)

Brecht-Schall: My husband, mein Mann Ekkehard Schall, Frau Lyon und Herr Lyon, der schon öfters über Papa geschrieben hat. Er hat mir einen riesengroßen Fragenbogen geschickt, mit Fragen über Papa.

Lyon: Vielleicht kann ich meine Frage anders formulieren. Als Gefühlsmensch ist Brecht nicht bekannt. Hier scheint er für seine Familie auf eine Art und Weise zu sprechen, die dieser Vorstellung widerspricht.

Brecht-Schall: Papa war durchaus ein Gefühlsmensch, nur hat er das nicht gern gezeigt.

Lyon: Das wissen die meisten Menschen nicht.

Brecht-Schall: Aber durchaus, und er hatte seine Kinder sehr, sehr, sehr gerne. Das kann ich bestätigen. Er war sehr kinderlieb, war auch von Kindern sehr geschätzt, weil er sich gegenüber ihnen verhalten hat als vernünftigen Menschen.

Lyon: Erinnern Sie sich an Besuche von Brechts Vater in Dänemark? Zum ersten Mal 1934?

Brecht-Schall: Nein.

Lyon: Wie oft ist er gekommen?

Brecht-Schall: Keine Ahnung, ich weiß, ich hatte ihn gerne, er hat mich offensichtlich, wie ich Erinnerungen an Geburtstage und Weihnachten habe, unheimlich verwöhnt.

Lyon: Wie standen Sie zu ihm?

Brecht-Schall: Meine schönsten Weihnachtsgeschenke kamen von ihm, mein schönes Kleid, ein Shirley Temple-Kleid, rot mit weißen Pünktchen, mit einem großen Kragen, der war weiß mit roten Pünktchen. Ja, das zieht, bei Foto-occasions hatte ich das öfters an.

Lyon: Und das hatten Sie vom Großvater bekommen, als Sie in Dänemark waren?

Brecht-Schall: Ja. Später ging es nicht mehr, da er schon tot war.

Lyon: In einem Brief von Brecht aus New York im Dez. 1935 heißt es: "Die arme Barbara. Das glaube ich, daß man ihr Schlüsselbein bis nach Odense knacken hört." Was war Ihnen passiert?

Brecht-Schall: Da war eine Schaukel, und da waren Ringe, und ich habe einen Salto über die Ringe gemacht und mir das Schlüsselbein gebrochen. Das weiß ich heute noch — das war sehr unangenehm.

Lyon: Ihre Leidensgeschichten begannen sehr früh.

Brecht-Schall: Nur heilt es bei Kindern ja sehr schnell.

Lyon: 1936 sollen Marianne Zoff und Brechts Tochter Hanne Ihre Familie in Dänemark besucht haben. Erinnern Sie sich überhaupt daran, und haben Sie begriffen, wer sie waren?

Brecht-Schall: Nein, keine Ahnung — da müssen Sie Hanne fragen.

Lyon: Brecht schreibt aus Dänemark Ende Oktober 1937 an Helli: "Hier ist alles in Ordnung. Barbara ist sehr zufrieden mit ihrem Hotel, sie hat einen hübschen Geburtstag gehabt." Was ist mit dem Hotel gemeint? In welchem Zusammenhang ist diese Äußerung zu verstehen?

Brecht-Schall: Keine Ahnung, keine blaße Ahnung worüber das geht.

Lyon: Ihre Mutter hatte Angst, daß ihre Kinder von Grete Steffin angesteckt werden könnten. Haben Sie das schon in Dänemark mitbekommen, und hat man Sie von Steffin getrennt oder wenigstens versucht, Sie fernzuhalten?

Brecht-Schall: Die Steffin hatte TB, die hatte offene TB, alle wußten es, und Helli hatte eine Sauangst. Die Steffin wollte immer an uns Kinder 'ran

und uns küssen und umarmen und so. Nun hatten wir sie alle nicht sehr gerne.

Lyon: Hatte die Steffin Ihren Bruder Stefan und Sie sehr gern?

Brecht-Schall: Ja, sie hatte uns gern, aber wir sie nicht.

Lyon: Warum? Wegen der Angst?

Brecht-Schall: Nein, auch nicht wegen der Angst. Wir mochten sie nicht sehr. Sie war aufdringlich — das haben Kinder nie gern.

Lyon: Die Steffin? Bei der Berlau ist das verständlich. Sie war aufdringlich.

Brecht-Schall: Ein scheußliches Weib. Wir haben beide Damen nicht sehr gern gehabt. Also ich spreche für mich, ich glaube aber, dem Steff gings ähnlich.

Lyon: Haben Sie nicht erst später TB bekommen, also nicht in Dänemark?

Brecht-Schall: Ich habe es erst in Finnland bekommen, aber da war die Steffin ja auch, und es gab nichts zu essen.

Lyon: Es hing also auch mit Unterernährung zusammen?

Brecht-Schall: Nehme ich an.

Lyon: Im engen Kreis war es ja unmöglich, Sie von der Steffin getrennt zu halten.

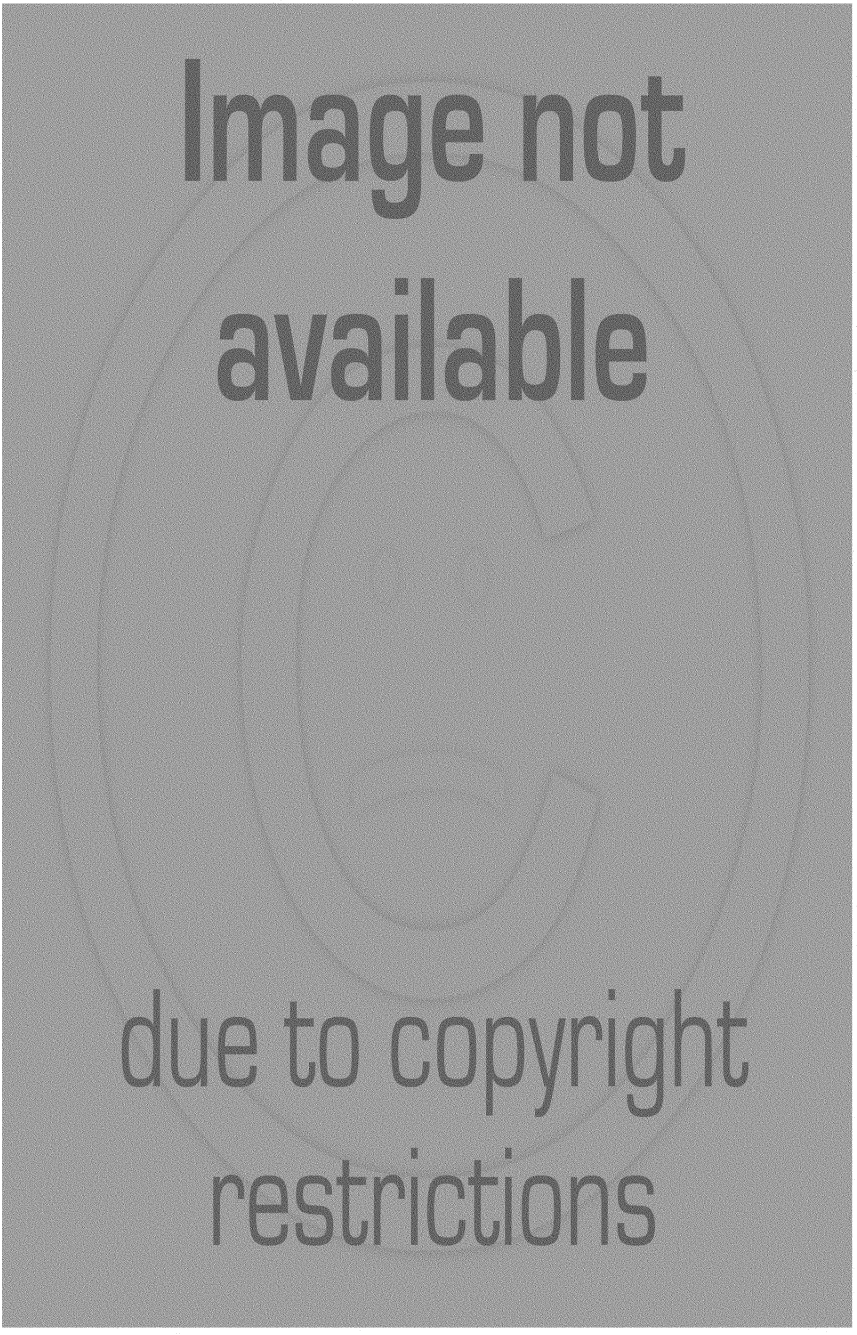
Brecht-Schall: Ja, vor allem, da die Steffin ja keine Einsicht hatte.

Lyon: Wieso?

Brecht-Schall: Sie wollte sozusagen Brechts Kinder lieb haben. Das weiß ich heute noch. Sie war eine Nervensäge. Ich habe keine zweite Mutter gebraucht. Ich hatte eine erstklassige. Eine herrliche Person, und als Mutter "super-duper." In Finnland bin ich erst offensichtlich TB-krank geworden, aber es ist in Amerika dann entdeckt worden. Gott sei Dank erst nachdem wir drin waren.

Lyon: Sonst wären Sie nicht reingekommen.

Brecht-Schall: Ich hatte sowieso Schwierigkeiten. Ich hatte Ziegenpeter, also "mumps, und in Finnland habe ich ihn angesteckt zwei Tage bevor wir fahren sollten. Ich bin dann so in dicken Tüchern gehüllt auf die Bahn gekommen, sonst hätten sie mich ja nicht eingelassen und er hat mir bis heute nicht verziehen, daß er in Moskau das Zimmer hüten mußte. So war das.



2. Brecht, Hanne, Stefan und Barbara, 1932
[Leihgabe Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv 6/143]

Lyon: Wie lange dauerte es, bis Sie wieder in Ordnung waren?

Brecht-Schall: Keine Ahnung, aber wir waren beide wieder O.K. als wir mit dem Zug nach Wladiwostok fuhren. Das weiß ich noch. Vor zwei Jahren habe ich mit Steff darüber gesprochen - so alte Erinnerungen — und er sagte, "ich habe nicht eine einzige Inszenierung in Moskau sehen können." Wir haben beide ein sehr gutes Gedächtnis, sozusagen für erlittene Übel.

Lyon: In einem Brief vom April, 1938. Brecht schreibt an Karl Korsch: "Steff erzieht Barbara zu einer orthodoxen Atheistin." Inwiefern hat sich auch Brecht an dieser "Erziehung" beteiligt? Wurde über Gott, Religion, usw. überhaupt bei Ihnen gesprochen?

Brecht-Schall: Keine Ahnung. Nein, nicht, daß ich wüßte. Darüber haben wir nie geredet.

Lyon: Steff hat natürlich als älterer Bruder die jüngere Schwester stark beeinflußt.

Brecht-Schall: "Erzogen," ja, aber ich erinnere mich nur, daß er mich ins Schienenbein getreten hatte, wenn ich mit der Suppe schlürfte. Er war ein strenger Erzieher — weitaus strenger als meine Eltern. Wir waren 6 Jahre auseinander. Wir fuhren ja immer in Dänemark zur Schule auf Rädern, und ich mußte immer 6 Radlängen hinter ihm bleiben. Aber ich war sehr frech, und wenn ich mich dann einmischte, so mit Jungs von zwei Klassen höher, und in Schwierigkeiten kam, da stand immer mein großer Bruder da noch und sagte, "was ist los."

Lyon: Und hat Sie verteidigt?

Brecht-Schall: Er ist nach wie vor mein großer Bruder geblieben.

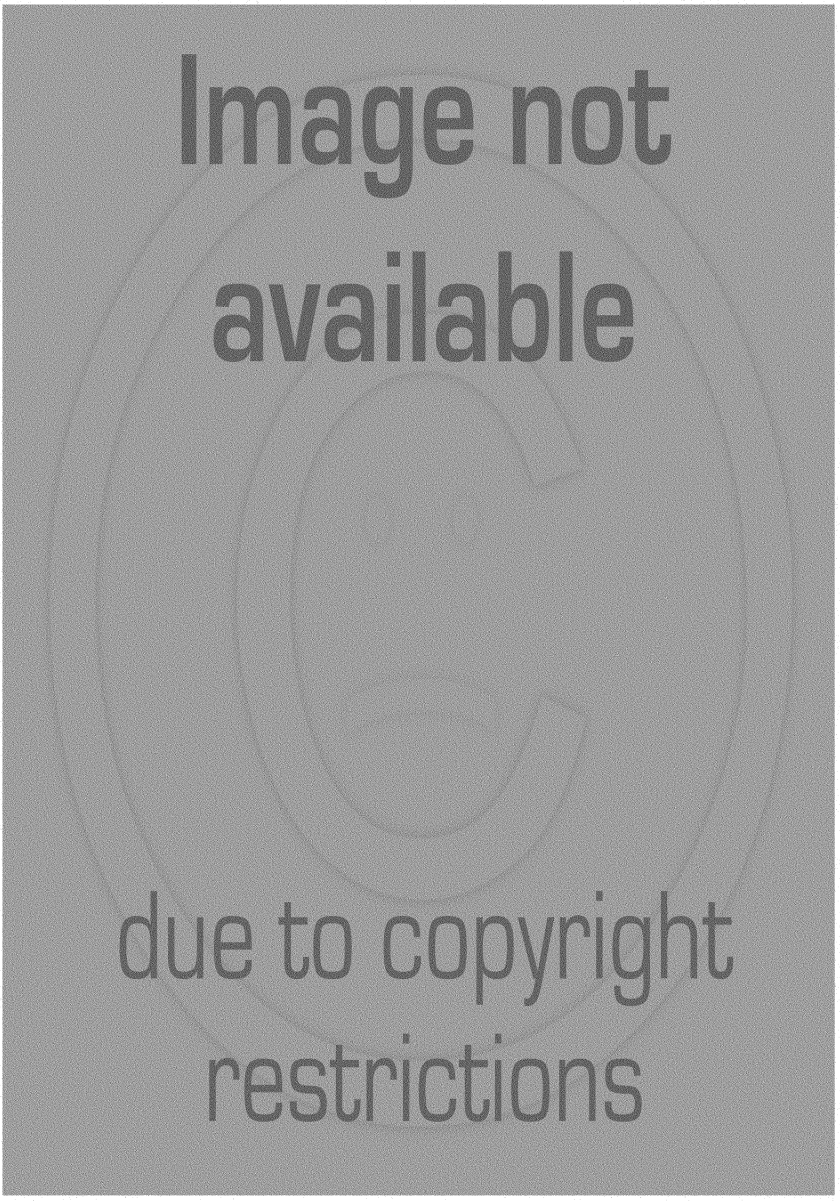
Lyon: 1938 haben Sie Dänemark verlassen. Sind Sie dort schon in die Schule gegangen?

Brecht-Schall: Ja, natürlich.

Lyon: Und wie war es mit der Sprache?

Brecht-Schall: Ja, ich sprach natürlich perfekt Dänisch. Ja, bis zum Englischen hin habe ich alles perfekt. Deutsch habe ich dann nicht mehr so gut gelernt. Nicht? Da war noch die Sache in der Schule, wo der Lehrer mich geohrfeigt hatte, und da hat mir mein Vater den Rat gegeben: "Nächstes Mal, wenn so 'was passiert, nimmst Du dein Lineal und haust ihm auf die Brille, denn alle Lehrer tragen eine Brille."

Lyon: Das ist hübsch.



3. Barbara, Stefan und Großvater — Svendborg 1934
[Leihgabe Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv 7/48]

Brecht-Schall: An solche Erziehungsmaßnahmen erinnere ich mich durchaus.

Lyon: Warum hat er Sie geohrfeigt?

Brecht-Schall: Weil ich frech war.

Lyon: Erinnern Sie sich gut an Karl Korsch? Stand er Ihnen bzw. der Familie besonders nahe?

Brecht-Schall: An Korsch erinnere ich mich nicht sehr gut, außer, daß die Katze "Karl" hieß, und er war sehr böse, als es sich herausstellte, daß der Karl eine Karoline war. Sie hat Kinder gekriegt. Und er war ein mieser Verlierer beim Monopolyspielen.

Lyon: Haben Sie selbst Monopoly gespielt?

Brecht-Schall: Ich nicht — die Erwachsenen.

Lyon: Jetzt sind wir in Amerika. In einem Brecht-Brief an Korsch vom Nov. 1941 aus Santa Monika heißt es: "Barbara studiert Sex-Appeal und hält literarisch beim Superman." Wie schnell, und wie gründlich haben Sie sich in Amerika akklimatisiert? Könnten Sie einiges über die Umstellung sagen, die für Sie nötig war, um in Amerika zurechtzukommen?

Brecht-Schall: In Amerika war das Problem natürlich, daß ich erstmal ein halbes Jahr liegen mußte, weil ich Hilusdrüsen TB hatte.

Lyon: Das hat man erst in Amerika diagnostiziert?

Brecht-Schall: Ja.

Lyon: Den Winter 1941-42 haben Sie also mit TB im Bett verbracht. Und wer war Dr. Schiff, der sie behandelt hatte?

Brecht-Schall: Keine Ahnung.

Lyon: Der soll Exilant gewesen sein.

Brecht-Schall: Wahrscheinlich, aber ich habe ihn nicht gekannt.

Lyon: Also konnten Sie nicht in die Schule gehen?

Brecht-Schall: Nein. Ich lag erstmal ein halbes Jahr und wurde wahnsinnig gefüttert. Ich war ja sehr dünn und klein, und neben meinem Zimmer war so ein kleiner, überwucherter Gang — so mit Kräutern, Unkraut und so. Als meine Mutter das in den nächsten paar Jahren wieder ordentlich machte, fand sie furchtbar viele Setzeier drin. Zuviel war zuviel. Ich mußte alle zwei Stunden irgendwas essen.

Lyon: Wie war es mit Freunden?

Brecht-Schall: Ich hatte nur die Manni Kortner, die jetzt noch Freundin ist — kam dann als erste zu Besuch.

Lyon: Wie alt war sie?

Brecht-Schall: Ich glaube, die ist ein halbes Jahr älter als ich.

Lyon: Sie hieß Manni?

Brecht-Schall: Manni — Marianne.

> Marianne hat Löckchen
> Ihr Hut ist ein Glöckchen
> Dazu paßt ihr Röckchen
> Aber passen auch die Söckchen?
>
> Mariechen auf der Mauer stund
> Sie hatte Angst vor einem Hund
> Der Hund hatte Angst vor Marie
> Weil sie immer so laut schrie

Das ist alles Manni von meinem Vater in den Gedichten "Alphabet."

Lyon: Danke für die Auskunft.

Brecht-Schall: Bitte sehr! Christine übrigens bin ich in diesen Gedichten.

Lyon: Zurück zu dem Brief an Korsch, wo es hieß: "Barbara studiert sex-appeal und hält literarisch beim Superman." Was meinte er damit?

Brecht-Schall: No idea. Ich liebte Superman comic books. Ich mußte sie in den USA zurücklassen. Als ich meinem Neffen Sebastian viele, viele Jahre später erzählte, daß ich die erste Nummer von Wonder Woman comic books hatte, fand er es wahnsinnig.

Lyon: Heute wäre das ein kleines Vermögen.

Brecht-Schall: Genau! Aber die waren weg.

Lyon: Ich bin Jahrgang 34. Batman, Superman, Captain Marvel, all diese Sachen las ich.

Brecht-Schall: I didn't like Captain Marvel, but I loved Superman, I loved Wonder Woman. Und dann haben sie mich [Sommer 1942] zu einem camp geschickt für Emigrantenkinder.

Lyon: Ein Jugendlager?

Brecht-Schall: Jugendlager, das klingt immer nach Auschwitz. It was a summer camp.

Lyon: Wo lag das?

Brecht-Schall: Irgendwo in den Bergen.

Lyon: Und wie lange waren Sie dort?

Brecht-Schall: Ich nehme an einen Monat. Ich erinnere mich noch immer an den Plattenspieler, da konnt man nämlich 'rausgehen, eine Kaktusnadel abbrechen und die 'rein tun. So alt war der. Aber sonst erinnere ich mich an wenig. Und dann ging ich in die Schule, die mich enorm gelangweilt hatte.

Lyon: Mit welcher Klasse hatten Sie angefangen?

Brecht-Schall: Ich weiß es nicht mehr.

Lyon: Wie viel Englisch konnten Sie, als Sie in den USA ankamen?

Brecht-Schall: Keine Ahnung. I can't even begin to tell you.

Lyon: Wie war Ihr Englisch. Haben Sie Englisch-Unterricht gehabt?

Brecht-Schall: Nein, aber das Deutsch, wie ich hinterher feststellte, ja Deutsch und Skandinavisch gemischt, ergibt Englisch. Also ich konnte es. Es war gar kein Problem.

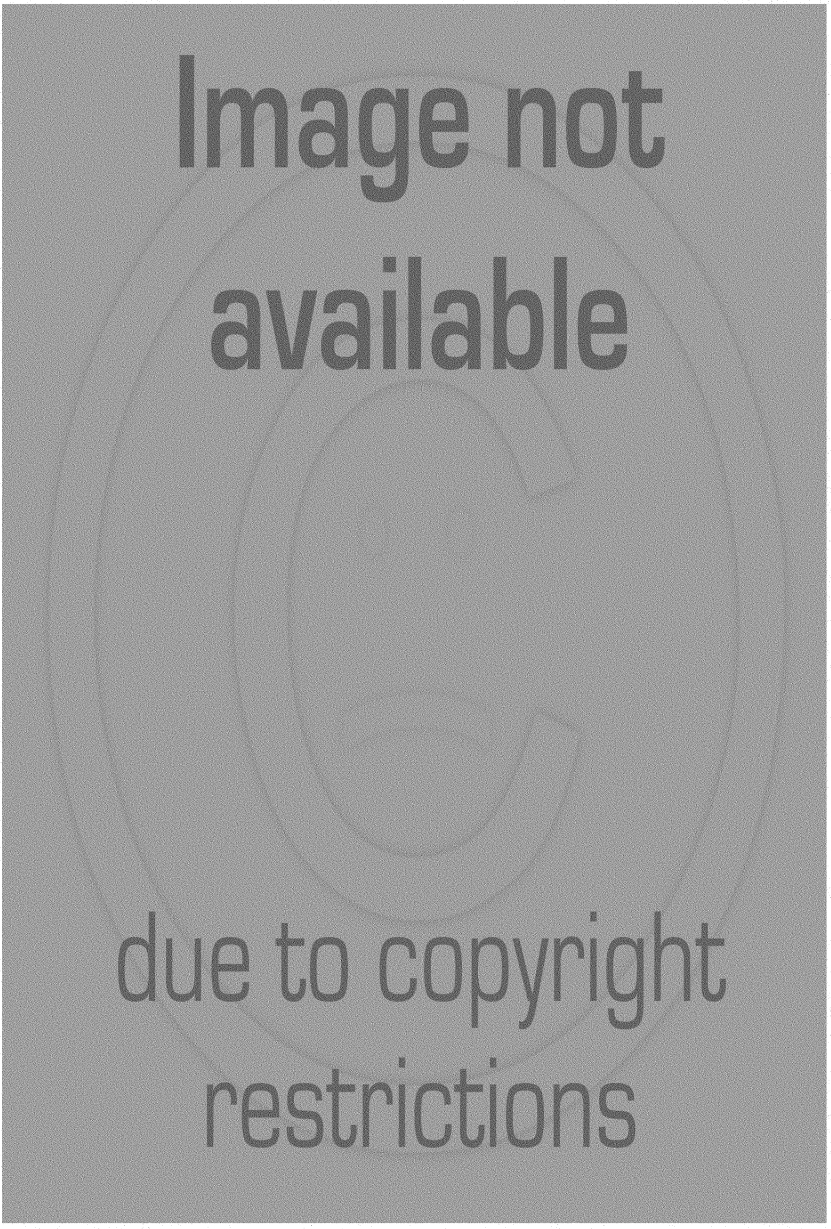
Lyon: Für Sie kam es also relativ schnell?

Brecht-Schall: Ganz schnell.

Lyon: Nun die Umstellung, der Schulanfang, usw. Haben Sie alles als besonders schwierig empfunden?

Brecht-Schall: Nein. Ich bin doch von Dänemark nach Schweden, von Schweden nach Finnland. Die schwerste Umstellung war für mich nach Finnland, wo wir in einer zwei-Zimmer Wohnung wohnten. Helli schlief in der Küche, ich mit dem viel zu erwachsenem Steff in einem Zimmer. Brecht mußte ja sein Arbeitszimmer haben; war ja auch logisch. Da gab es kein Essen, und Helli kämpfte darum, Essen zu kriegen. Das war schwer. Danach habe ich nie wieder wirkliche Freunde gehabt.

Lyon: Über deutsche Exilanten in den USA wissen wir inzwischen ziemlich viel. Über die Kinder von Exilanten und ihre Aufnahme, Erlebnisse, Akklimatisierung, usw. wissen wir nur wenig. Wie vergleichen sich Ihre mit denen von anderen Kindern von Exilanten, z. B. mit der Manni Kortner?



4. Barbara und Stefan — Svendborg, Ostern 1934
[Leihgabe Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-BrechtArchiv 7/14]

Brecht-Schall: No idea. Nicht vergessen, der Herr Kortner hatte mehr Geld als wir.

Lyon: Ich habe gedacht, er war ganz arm.

Brecht-Schall: Nein, der hat immer mal wieder etwas gespielt, und er hatte ein besseres Haus in einer besseren Gegend.

Lyon: Wie war es mit Schularbeiten?

Brecht-Schall: Langweilig — unmöglich langweilig. Amerikanische Schulen sind ja nicht die besten. Der doofste regiert ja. Es war nicht ein solches Verhältnis wie man jetzt aus Filmen sieht, ich kam mühelos zurecht, mit ganz wenig Arbeit.

Lyon: Es heißt, daß Ihre Mutter im ersten Jahr in Santa Monika einer deutschsprechenden Ungarin in Hollywood Schauspielunterricht erteilte. Wissen Sie, wer das war, und haben Sie es selbst erlebt?

Brecht-Schall: Nein.

Lyon: Hat sie das lange gemacht, oder nur zum Anfang des Exils?

Brecht-Schall: Sie hat's so lange gemacht wie sie Schüler kriegte. Wir haben ja im Gegensatz zu Herrn Fuegis Behauptungen kein Geld gehabt. Sie hat dann ein Haus gesucht, das haben wir gekauft — die Miete war die Abzahlung. Und es war auch damals recht billig — 1063 26th St. in Santa Monika. Und das hat sie dann so gemacht, daß es für uns alle O.K. war. Und wir hatten uns das möbliert von der Heilsarmee. Sie hat selber die Möbel da abgeholt und dann ausgebessert.

Lyon: In einem Brief an Ruth Berlau im Juni, 1942 beschreibt Brecht einen normalen Tagesablauf zu dieser Zeit: "Um 8 Uhr früh mache ich Barbara das Frühstück, um neun bin ich bei [Fritz] Lang. Da bleibe ich bis 6 Uhr dreißig, dann gehe ich mit Steff und Barbara in den Drugstore, dann kommen Leute, usw." Wieso hat er (und nicht Helli) Ihnen das Frühstück gemacht? Und warum gingen Sie in den Drugstore? Zum Essen?

Brecht-Schall: (*lacht laut*). Er hat mir das Frühstück gemacht? That's funny.

Lyon: Das scheint mir überhaupt nicht charakteristisch für Brecht zu sein.

Brecht-Schall: Die Helli hat früher immer das Frühstück gemacht. Dann kriegte sie "appendicitis." Ab dann stand das Frühstück immer bereit. Ich kriegte Milchkaffee, da stand kalter Kaffee vom Vortag, und Milch konnte ich mir selber aufwärmen, und der Papa kam dann rein und fragte, ob hier irgendwo ein Tee ist, und dann habe ich ihm den Tee gemacht. So wollen

wir da ein Lied draus machen. Ist genau wie das Gedicht "Vom Sprengen des Gartens."

Lyon: Was er auch nie gemacht hatte, nicht wahr? . Aber zurück zur Tagebucheintragung, wo es heißt: "Dann gehe ich mit Steff und Barbara in den Drugstore." War das zum Essen?

Brecht-Schall: Es wird nicht ein Drugstore, es wird ein Diner gewesen sein. Da gab's sehr gute Diners.

Lyon: In Drugstores gab es auch ein Diner — ein paar Stühle da, usw.

Brecht-Schall: Ja, ich weiß, aber ein Diner war viel besser.

Lyon: Aber warum hat er sie dorthin geführt?

Brecht-Schall: Weil Helli nicht da war, nehm ich an.

Lyon: Im Brief an Karl Korsch vom Oktober, 1942 gibt Brecht Nachrichten über die Familie. Unter anderem heißt es: "Barbara ist auf der Junior High, was immer das bedeuten mag." Warum der letzte Satzteil? Verstand er nicht, was das war? Und was hielt er von den Schulen, die sie besuchten?

Brecht-Schall: Das Schulsystem war ganz anders.

Lyon: Sie waren damals gerade 12 Jahr alt geworden und müßten nach den Vorschriften des amerikanischen Schulsystems mit Junior High School, also mit der 7. Klasse angefangen haben. Also hieße das, daß Sie nicht im Hintertreffen waren.

Brecht-Schall: Nein, überhaupt nicht! Ich sag's ja, ich hab's ganz leicht gemacht.

Lyon: Und was hielt Brecht von den Schulen?

Brecht-Schall: Nicht viel.

Lyon: Hat man Sie in der Schule oder sonst wo in Santa Monika diskriminiert, weil Sie Deutsche waren? Fühlten Sie sich abgesondert wegen der Sprache, der Kleider, Ihrer literarischen Interessen, usw?

Brecht-Schall: Diese Diskriminierung setzte viel später ein — sehr viel später als der Krieg dann lief.

Lyon: Aber im Oktober, 1942 stand Amerika schon im Krieg mit Deutschland.

Brecht-Schall: Na, also, dann war es also später, ja? Doris und Joyce waren meine Freundinnen in der Santa Monika Junior High, und als die ganze Sache mit Jungs anfing, da haben sie mich beschimpft als Jude und als

Nazi. Und sie wollten nichts mehr mit mir zu tun haben, weil die Jungs dann nicht an sie herantreten würden. Und ich weiß, dann hat der [Charles] Laughton mich mit der Doris eingeladen, in ein Filmstudio zu gehen. Es gibt so ein Bild, wo ich da so steh. Das war die Doris neben mir, um mir, wie nennt man das, eine etwas höhere Sozialstellung zu geben. Es ist aber nicht gelungen, and I transferred to Beverly Hills High.

Lyon: Beverly Hills High? Sie waren doch in Santa Monika Junior High.

Brecht-Schall: Ja, und ging dann wohl zu Beverly Hills Junior High, und danach zu Beverly Hills High.

Lyon: War Beverly Hills High damals ein Snob-School?

Brecht-Schall: Oh God, yes. Angela Lansbury's twin brothers went there. Ich ging dann mit der Ballett crowd.

Lyon: Haben Sie schon damals getanzt?

Brecht-Schall: Nein, da wurde ich erst interessiert, weil sie die einzigen waren, die mich halbwegs akzeptierten. Und dann bin ich in irgendeine Schule gegangen, und es wurden "scouts" von, glaube ich, the New York City Ballet geschickt und waren interessiert, aber der Arzt hat's mir verboten. Sonst würden Sie mich jetzt *so* sehen.

Lyon: Fühlten Sie sich abgesondert wegen der Sprache oder der Kleider?

Brecht-Schall: Die Sprache nein, die Kleider ja.

Lyon: Wieso?

Brecht-Schall: Weil ich mich nicht jeden Tag umziehen konnte wie die Mädels da, wie die anderen. Und Helli hat mir dann einen Rock genäht — es tut mir noch immer leid, daß er weg ist — der war aus einer mexikanischen Gardine und war unglaublich schön. Dann habe ich Ingrid Bergman gesehen in dem Film *For Whom the Bell Tolls* und wollte auch so eine Frisur, aber der Idiot hat mir dann eine Dauerwelle gemacht. Darum sehe ich so blöd aus in dem Bild, und die Helli (ich sagte, sie war eine gute Mutter) hat sich dann jede Woche einmal hingestellt und hat mir hunderttausend "pincurls" gemacht.

Lyon: Also insofern war es eine typische amerikanische Jugend?

Brecht-Schall: Ja.

Lyon: Beverly Hills High war wirklich eine "snob school" wenn man nicht richtig angekleidet kam.

Brecht-Schall: Vor allen Dingen jeden Tag etwas anders, nicht?

Lyon: Ja.

Brecht-Schall: Und das mußten *die* Schuhe sein, und *die* Socken.

Lyon: Ich habe verschiedene Interviews von Ihnen gelesen. In einem sagten Sie, daß Sie wenige Freunde hätten, und daß es Ihnen peinlich wäre, so merkwürdige Eltern zu haben. Wieso? Haben Sie Freunde/Freundinnen nach Hause eingeladen?

Brecht-Schall: Nein.

Lyon: Hat man nur so gewußt, daß Sie Emigrantenkind waren?

Brecht-Schall: Natürlich wußte man, man sah's mir ja an. Ich war nicht ganz so schlimm daran wie die Tochter von Budzi, nehme ich an, die kam dann mit seidenen Strümpfen in die Schule. O Jesus! Nylons, seidene Strümpfe!

Lyon: Budzi?

Brecht-Schall: Budzislawski

Lyon: Sie sagten einmal im Interview, daß der ständige Ortswechsel Sie um die Fähigkeit gebracht hätte, neue Freunde zu gewinnen.

Brecht-Schall: Dabei bleibe ich, bei dem Satz.

Lyon: Wie haben Sie dafür kompensiert?

Brecht-Schall: I read — was mich noch merkwürdiger machte. Jesus! Ich glaube, mein Fußballschwarm, von dem traf ich einmal einen, und ich mit zehn Büchern von der Bibliothek.

Lyon: Sie haben Bücher ausgeliehen?

Brecht-Schall: Aus der Bibliothek. In den Bibliotheken waren, ich hoffe sind noch, hervorragende Bücher.

Lyon: In diesem Zusammenhang fiel mir gerade etwas ein. Kennen Sie eine Mrs. Jones?

Brecht-Schall: Sicher, aber ich weiß nicht welche (*lacht*).

Lyon: Sie wohnte zwei Häuser weiter.

Brecht-Schall: Keine Ahnung.

Lyon: Ich erzähle Ihnen eine Anekdote. Es war Ende der 60er Jahre. Ich habe in der Nachbarschaft Ihres Hauses in Santa Monika bei verschiedenen Familie angeklopft und gefragt, "Haben Sie hier gewohnt als die Familie Brecht hier war?" Zwei Häuser weiter wohnte eine Mrs. Jones. Sie erzählte

mir, wie Sie damals zu Ihnen gekommen ist. Sie hatten einen kumquat Baum neben Ihrem Haus —

Brecht-Schall: Ich würde sagen loquat.

Lyon: Sie sagte kumquat. Auf jeden Fall haben Sie da Obst ausgetauscht, sie hat Pflaumen oder so etwas mitgebracht.

Brecht-Schall: Mit Mama sicherlich.

Lyon: Genau. Dann hat die Frau Jones mir gesagt, "Wissen Sie was? Die Brechts waren Kommunisten, sie waren kommunistische Spione." Ich sagte, "Das ist interessant, woher wissen Sie das?" Sie sagte, "als ich durch Brechts Arbeitszimmer im ersten Stock ging, zum Fenster 'raus zum kumquat Baum, da stand an der Wand eine große Karte mit Stecknadeln darin, usw. Das als erstes. Zweitens hat die Tochter Barbara Bücher aus der Bücherei geholt und immer wieder kleine Zettelchen 'reingelegt, ehe sie sie zurückgebracht hatte. Aber das ist nicht das Schlimmste. Sie waren auch Nazis." Ich habe einfach zugehört, aber ich dachte mir, "So 'was Blödes." Aber ihre Bemerkungen bringen mich auf die nächste Frage. Empfanden Sie unter Nachbarn, Freunden oder Bekannten irgendwelche Diskriminierung?

Brecht-Schall: Nein — ja, was ich erzählte, in der Schule.

Lyon: In der Schule schon, aber das?

Brecht-Schall: Queer. Very odd!

Lyon: Am 4. September 1943 haben Sie ein hochinteressantes Dokument angefertigt, das Sie vielleicht in Erinnerung haben. Es hieß: "My Last Will and Wish."

Brecht-Schall: Das klingt mir wie ein Anfang von einem Gedicht.

Lyon: Nein, das war es nicht. Ich lese es vor:

My Last Will and Wish

To Leo Johnson I give my star to wish on, also my birthday Oct. 28.
To Bidi I give my library card and my book of Shakespeare Tales.
To Helli I give my allowance and half my dishes to dry.
To Steff I give my handkerchiefs, because he always needs them, the other half of my dishes to dry.
To Sally Pinto I give my evening dress, my fur coat, and my dress with no back and a bolero.
To Mildred Butterfield I give my beads if she can string them together.
To Barbara Gooseline I give my screen romances and my mosquito bites.

To Mary Jane Lietzenburg I give my comics.

Lyon: Wer war Sally Pinto?

Brecht-Schall: No idea, and I don't think I had a fur coat and evening dress.

Lyon: Fur coat weiß ich nicht, aber evening dress auf jeden Fall.

Brecht-Schall: I did?

Lyon: Ich komme dazu. Das kommt ein paarmal vor.

Brecht-Schall: The tulle one with the blue flowers probably.

Lyon: Sie waren nicht ganz 13 Jahre alt. Evening dress?

Brecht-Schall: I have no idea.

Lyon: Mildred Butterfield?

Brecht-Schall: No idea.

Lyon: Barbare Gooseline?

Brecht-Schall: No. I think all this is imaginary.

Lyon: Meinen Sie?

Brecht-Schall: Ja. I have *no* idea of any of those names, but I still remember Doris and Joyce.

Lyon: It was a very imaginative document. Mary Jane Lietzenburg?

Brecht-Schall: No.

Lyon: "To Bidi my book of Shakespeare Tales?"

Brecht-Schall: Lamb's *Tales of Shakespeare* probably.

Lyon: "To Steff I leave my hankies because he always needs them?"

Brecht-Schall: Steff was asthmatic. It probably started at that time.

Lyon: Ist es nicht etwas ungewöhnlich, daß ein 12-jähriges Mädchen ein letztes Testament aufschreibt? War das ein Spaß?

Brecht-Schall: Da ich keinen Namen kenne, den Sie da vorgelesen haben (außer Bidi und Steff), nehme ich an, daß es einfach eine "exercise in fantasy" war.

Lyon: Das haben Sie wohl damals viel gemacht.

Brecht-Schall: Ich war krank mal, da hat Steff mir, damit ich nicht nutzlos rumliege, die Aufgabe gestellt, ich soll die Shakespearesonette durchlesen und interpretieren.

Lyon: Mit welchem Alter?

Brecht-Schall: Das wird so mit 13, 14 gewesen sein. Ich hab's auch angefangen, habe (glaube ich) eine geschafft, ja. Die sind ja nicht so einfach.

Lyon: Shakespeares Sonetten sind sehr schwierig.

Brecht-Schall: Ja, sehr schön, aber ich habe sie auf jeden Fall alle gelesen, was ja ganz gut ist, und mit meiner ersten Interpretation, als ich dann abends zum Abendessen runterkommen durfte, da ging ein Riesenargument zwischen Steff und Papa los.

Lyon: Worüber?

Brecht-Schall: Wie die Interpretation wirklich sein sollte.

Lyon: Erinnern Sie sich daran, daß Ihre Eltern über die Nachricht vom Tode Walter Benjamins gesprochen haben?

Brecht-Schall: Nein.

Lyon: Interessierte sich Brecht für das, was Sie in der Schule machten?

Brecht-Schall: Natürlich hat Papa sich dafür interessiert, was wir in der Schule machten. Abends und beim Mittagessen.

Lyon: In einer Journaleintragung vom 6.6.44 schrieb er: "Barbara sagt, daß die lehrerin für social sciences die invasion [Europas] nicht mit einem wort berührt hätte...." Hat er Sie danach gefragt, was in der Schule passiert ist?

Brecht-Schall: Ja, natürlich. Abends ging das Gespräch auch um uns Kinder. Das war eine ganz normale Familie, eine sehr gute! Wir haben immer Abendessen zusammengegessen, und dann ging das Gespräch hier und dort und überall hin. Und Laughton hat sich dann immer eingeladen als sie anfingen, *Galilei* zu übersetzen.

Lyon: In einer Journaleintragung vom 28.10.43 heißt es: "'Helli, do you think somehow in the mangagement of this hectic day you could do my hair?' sagte barbara am geburtstagstisch." Was ist der Zusammenhang und Sinn? Warum hat Brecht das wohl eingetragen?

Brecht-Schall: Er hat sich immer amüsiert über meine hochfliegende Sprache, das ist alles. Ich bin ein Wortaufschnapper gewesen.

Lyon: Im Zusammenhang dieser Eintragung — "Helli, do you think" usw. Wie haben Sie Ihre Eltern damals angeredet?

Brecht-Schall: Mit Helli und Bidi.

Lyon: War das nicht ungewöhnlich für deutsche Familien damals?

Brecht-Schall: How should I know? I had my family, and no comparison with other German families. Don't ask questions like that. Go on!

Lyon: Wieder in einem Brief an Korsch vom März, 1944 schreibt Brecht: "Barbara geht zur High School und hat 3 Gedichte geschrieben, humoristische, was den Schock milderte." Haben Sie ihm die Gedichte selbst gezeigt?

Brecht-Schall: Selbstredend!

Lyon: Haben Sie Gedichte in einer Schülerzeitung oder -zeitschrift oder sonstwo in den USA veröffentlicht?

Brecht-Schall: Nein. No one, no one, never, ever.

Lyon: Und haben Sie Gedichte auf Englisch *und* Deutsch geschrieben, oder nur auf Englisch?

Brecht-Schall: Englisch!

Lyon: Ich habe mehrere Ihrer Gedichte aus dieser Zeit gelesen —

Brecht-Schall: — my first poem, I know, was about Dewey.

Lyon: Which Dewey?

Brecht-Schall: The guy who stood for president against Roosevelt.

Lyon: Thomas Dewey?

Brecht-Schall: Ja.

Lyon: Wie kamen Sie darauf? Aus der Zeitung?

Brecht-Schall: Aus der Zeitung, und so. Jeder wußte natürlich, wer Roosevelt war — ganz USA.

Lyon: Ich komme jetzt auf ein paar Titel von Gedichten, die Sie damals geschrieben haben wovon ich Kopien habe —

Brecht-Schall: — Papa war immer neidisch auf meine Dichtungen.

Lyon: Ja, das sagten Sie in einem Interview. Dort hieß es, er beneidete Sie wegen —

Brecht-Schall: — weil ich reimen konnte "like this" (*Handbewegung*).

Lyon: Relativ leicht?

Brecht-Schall: Ja.

Lyon: So aus dem Ärmel geschüttelt?

Brecht-Schall: Aus dem Ärmel geschüttelt.

Lyon: Ist es Ihnen gar nicht schwer gefallen?

Brecht-Schall: Überhaupt nicht! Gar nicht!

Lyon: Ich hoffe, Sie nehmen es mir nicht übel, wenn ich in einer Hinsicht ehrlich bin — your spelling was lousy. But your English was exceptional for a person of your age, and I'm amazed when I read it. If students coming to our universities as freshmen could write English as well as you did, I would be delighted. Your vocabulary, your command of the language, your obvious understanding of poetry and metrical forms really surprised me when I began to read yours. You'd come up with words and concepts that were well beyond the vocabulary range of normal American high school students at that time.

Brecht-Schall: I read an enormous amount, and I *loved* Elizabethan poetry.

Lyon: It was obvious to me that you were heavily into the Elizabethans, and maybe 18th-century poetry. Entschuldigung, daß ich in Englisch verfalle —

Brecht-Schall: — ja, macht doch nichts —

Lyon: — aber es geht hier doch um die englische Sprache.

Brecht-Schall: Absolut! Und habe den Papa auch dafür begeistern können. Dann habe ich die Bücher wieder gelesen, die ich schon in Schweden durchgelesen hatte, z.B. die Bibel.

Lyon: Die King James Fassung?

Brecht-Schall: The King James version. Er mußte zugeben, daß das Hohelied Salomos in der King James version noch schöner ist als Luthers.

Lyon: Und er schätzte die Lutherbibel sehr!

Brecht-Schall: Sehr.

Lyon: Wie gesagt, beim Lesen Ihrer Lyrik meinte ich, Sie hätten sehr viele Elisabethanische Lyrik gelesen, das kam dabei stark heraus.

Brecht-Schall: I loved them.

Lyon: Please excuse me for what I said about your spelling, but —

Brecht-Schall: — it was lousy. It was terrible, and I was always in a hurry. I had to write.

Lyon: You must have just tossed off those poems.

Brecht-Schall: Yes, particularly after I got my typewriter.

Lyon: Your typewriter? Wann war das?

Brecht-Schall: Keine Ahnung. Irgend ein Weihnachten oder so.

Lyon: In den USA?

Brecht-Schall: In den USA. My longest poem — and I have no idea where it landed — was written one Saturday afternoon on the typewriter. It was rhymed ABAB.

Lyon: A Sonnet?

Brecht-Schall: The sonnet form, connecting the AB from the beginning with the AB at the end, and I think it was 6 pages long, something like 14 stanzas.

Lyon: Let me show you a poem you wrote to Reyher that really impressed me.

Brecht-Schall: Thank you. I loved Reyher

Lyon: I know you did. Part of this poem to Reyher reads:

> I've written and written you letters
> Till they filled the postman's sack.
> Thousands crossed the ocean,
> And not a one came back.
>
> Till they filled the postman's sack,
> And his back grew bent and bowed,
> And not a one came back
> In ships through the still seas plowed.
>
> And his back grew bent and bowed
> As he carried uphill the sack
> In ships through the still seas plowed
> But he carried it empty back.

Lyon: Do you hear what you're doing here?

Brecht-Schall: I was experimenting a lot with form.

Lyon: Yes, and you had a sense of form. That's the thing that surprised me. You were deeply into this, and you were pretty good. Haben Sie seitdem Gedichte geschrieben?

Brecht-Schall: Ab und zu, ja. Ich bin stumm geworden als ich mit dem Deutschen dann anfing. Erstmal ist Deutsch überhaupt eine viel schwerere Sprache für den Dichter als Englisch, und außerdem habe ich sie nicht so beherrscht. Ich habe dann wieder später gelegentlich ein paar Gedichte geschrieben.

Lyon: Aber ich muß sagen, für Ihr Alter waren Sie damals sehr begabt.

Brecht-Schall: Danke schön.

Lyon: Das hat mich überrascht.

Brecht-Schall: Why (*lacht*)? I had very talented parents.

Lyon: There's something to heredity, isn't there.

Brecht-Schall: There is something to heredity, und es gibt noch etwas. Hier [in Deutschland] habe ich mich aufgeregt, als meine Kinder dann zur Schule gingen, weil es viel schwerer war für sogenannte "Bonzenkinder" oder Kinder, die aus gelehrten Familien kamen als für Arbeiterkinder, und da hat man mir gesagt, man muß diesen Kreis, diesen "vicious circle" mal durchbrechen, weil jedes Kind, das aus einem Haus kommt wo Bücher stehen, erstmal besser daran ist als ein Kind, welches von einem Haus kommt wo keine Bücher stehen, nicht? Also das hat mir dann eingeleuchtet.

Lyon: Vielleicht kommen wir später auf Ihre englischen Gedichte zurück. Im Brief vom April 1944 erzählt Brecht wie Karen Michaelis auf einer Auktion Pappschachteln, Kisten und Köfferchen für $50 erworben hatte. Er schreibt: "Die Sachen kamen nach 2 Tagen, in denen Karen und Barbara, die schon klüger sein sollte, Millionärsträume niedrigster Art träumten." Der Inhalt war wertlos, aber es klingt, als ob Brecht normalerweise eine hohe Meinung von Ihrer Klugheit besaß, weil er Ihre Haltung hier als untypisch bezeichnet. Erinnern Sie sich daran? Was hat er dazu gesagt?

Brecht-Schall: (*lacht*) Ach, Karin mit ihren weißen Locken und Ihrem Schleifchen im Haare.

Lyon: Weiße Locken?

Brecht-Schall: Ja, it was white, und sie trug immer Schleifchen darin. And combs.

Lyon: Erinnern Sie sich an die Auktion?

Brecht-Schall: Keine Ahnung mehr darüber, aber Papa hielt was von mir, das weiß ich. Das ist ein Teil eines guten Vaters.

Lyon: Ich muß sagen, in meinen Vorbereitungen auf dieses Interview habe ich sehr viel gelernt, nicht nur über Sie —

Brecht-Schall: — auch über Stefan —

Lyon: — sondern auch über Brecht, worauf ich nicht gefaßt war, nämlich, daß er ein relativ normaler Vater war, der sich um seine Kinder kümmerte.

Brecht-Schall: So ist es!

Lyon: Und das war mir vorher nicht klar. Wir haben ein viel zu einseitiges Bild.

Brecht-Schall: Viel.

Lyon: Beispiel: Heiner Müller sagte mir im Jahre 1977 in Südkalifornien — ich erzählte ihm irgend etwas über Brecht — er machte spontan die Bemerkung, "Dichter sind miese Väter."

Brecht-Schall: Er ist ein mieser Vater!

Lyon: Meinen Sie?

Brecht-Schall: Nicht jetzt mit seinem letzten Kind.

Lyon: Nein?

Brecht-Schall: Das liebte er — vergötterte er. Ja, aber die anderen Kinder, die hat er dann auch in Interviews so schweinisch behandelt, daß ich ihm da Vorwürfe daraus machte.

Lyon: Andere Kinder?

Brecht-Schall: Der hatte 2 Kinder aus seiner ersten Ehe.

Lyon: Als er mir sagte, "Dichter sind miese Väter," habe ich beinahe gesagt, "speak for yourself."

Brecht-Schall: Ja, exactly.

Lyon: Was können Sie über Karen Michaelis sagen? Wie oft und wie lange war sie bei Ihnen in Santa Monika, und was für ein Verhältnis hatten Brecht und Helli zu ihr?

Brecht-Schall: Karin wohnte eine Zeitlang, ich glaube ein halbes Jahr oder ein ganzes Jahr, bei uns.

Lyon: Im Haus?

Brecht-Schall: Ja.

Lyon: Ich dachte, sie war nur zu Besuch da.

Brecht-Schall: Ja, ein langer Besuch. Und wenn sie [die Eltern und Karin] dann so zu irgendeiner Feier oder einer Abendgesellschaft gingen, hat der Papa dann immer, um wegzukommen, gesagt: "Karen ist müde." Das wurde dann ein geflügeltes Wort bei uns. Karen war nie müde. Das Verhältnis zwischen Karin und meinen Eltern war äußerst herzlich. Wir haben sie geliebt und geschätzt.

Lyon: In einer Journaleintragung vom 17.9.44 schreibt Brecht: "Ich komme darauf, als ich barbara, die nebenan steppt, auf ihre schweißtropfen aufmerksam mache..." Wieso Steppen? Allein? Zum Grammaphon?

Brecht-Schall: Ich war damals zum Steppen gegangen.

Lyon: Haben Sie Stunden gemacht?

Brecht-Schall: Nein.

Lyon: Zum Grammaphon getanzt?

Brecht-Schall: Ich habe nicht zum Grammaphon, ich habe zum Radio gesteppt.

Lyon: Grammaphon hatten Sie nicht zu Hause?

Brecht-Schall: Doch. Da war ein ganz großes Weihnachten, als ich 13 wurde oder 14 — das kann ich nicht sagen, ich glaube 13, da habe ich gekriegt: a) eine Nachttischlampe, so daß ich im Bett lesen konnte; b) eine kleines Tischradio und c) ein Kissen, ein richtiges. Bis dann schlief ich, aus Gesundheitsgründen, auf einem Pferdehaarkissen, ein flaches. Als die Helli dann mal reinkam und sah, daß ich es in vier Teile gefaltet hatte, damit ich höher liege, hat sie gedacht, jetzt ist Zeit.

Lyon: Zeit, daß Sie ein Kissen bekommen?

Brecht-Schall: Ja, und das war ein phantastisches Weihnachten.

Lyon: Pferdehaar? Wegen des Atmens?

Brecht-Schall: Yes. And I lay in bed that Christmas, and amazing music came over the radio, and much later I found out it was Gilbert and Sullivan.

Lyon: Terrific stuff. Wie würden Sie sich, was die Reife anbelangt, als Mädchen zu dieser Zeit charakterisieren? Geistig scheinen Sie frühreif gewesen zu sein.

Brecht-Schall: Ja, aber sonst nicht. Und pimples.

Lyon: Als Jugendlicher habe ich furchtbar daran gelitten.

Brecht-Schall: Ich auch, und der Steff hatte schwerst Akne, und sie wurde viel zu spät behandelt. Karin Lorre hat mir diese Dauerwelle geschenkt beim ersten Friseur von Hollywood, der hat das gemacht, und irgend jemand hat mir dann ein Präparat gegeben — es gibt in Deutschland etwas, das heißt essigsaure Tonerde — no idea what it is called in Amerika — und das muß er benutzt haben, denn ich mußte dann ein halbes Jahr sitzen wenn ich nach Hause aus der Schule kam, irgendeine Flüßigkeit warm machen, und ein Tüchlein rein, und dann hier so überall, und ich hab's dann erfunden, daß ich mir das anbinden und dabei irgend etwas lesen konnnte, weil das sagenhaft langweilig war, ja? Aber es hat geholfen. Ich habe jedenfalls die Narben nicht behalten.

Lyon: Eine Journaleintragung Brechts vom 7.11.44 (amerikanischer Wahltag) lautet: "abends bei pascal mit laughton (auch barbara dabei, in schwarzem abendkleid)." Was war der Anlaß? Warum trugen Sie ein Abendkleid? Sie waren erst 14 Jahre alt.

Brecht-Schall: Ich tippe, das war von Karin Lorre. Die hat bei Lanz öfters gekauft, Lanz of Hollywood. Und sie hat mir dann zwei Kleider geschenkt. Eins war ein schwarzes mit Puffärmelchen und Blümchen, und eins war irgend so ein weißes, so dirndlangeleht.

Lyon: Ein Dirndl?

Brecht-Schall: Na, ja, Lanz aus Salzburg. Und das andere wird das schwarze Abendkleid gewesen sein. Zwei Abendkleider waren mir eine Lehre. Die durfte ich immer nur tragen zu besonderen Anlässen, but I was a growing girl, und als ich es dann zu einem besonderen Anlaß anziehen wollte, war es ausgewachsen. Da habe ich mir nie wieder in Kleid für besondere Anläße aufgehoben.

Lyon: In einer Journaleintragung Brechts vom 18.12.44 über Vorbereitungen auf die Weihnachtsfeier heißt es: "barbara nimmt anleihen auf, die sie für 50 jahre versklaven." Was sind die Hintergründe für diese Notiz? Wie war der Umgang mit Geld im Brecht Haushalt?

Brecht-Schall: Ich kriegte Taschengeld.

Lyon:Wissen Sie wissen wie viel?

Brecht-Schall: Nein. Wir waren arm, wir hatten nicht viel Geld, und ich weiß noch, irgendwann — ich war filmvernarrt — kriegte ich die Erlaubnis, ich glaube zwei Filme die Woche zu sehen. Und irgendwann im Sommer wollten sie verzweifelt dagegen ankämpfen und endlich haben sie mir

erlaubt, soviele zu sehen wie ich wollte. Und dann habe ich ab und zu aus Hellis Tasche 25 cents geklaut.

Lyon: Eine Eintragung in Brechts Journal vom amerikanischen Wahltag am 7.11.44 berichtet, wie Sie sich mit Laughton und anderen die Wahlergebnisse angehört haben. Haben Sie sich für Politik interessiert?

Brecht-Schall: Na, enorm. Ich sagte doch, mein erstes Gedicht war über Dewey. Also, über Religion wurde nicht gesprochen, aber über Politik wurde doch gesprochen.

Brecht-Schall: Ich glaube, das war überhaupt eine sehr große Fete, wenn ich mich nicht irre, war Groucho Marx da.

Lyon: Ich glaube, Chaplin war auch da.

Brecht-Schall: So ist es! Und die stellten mir da einen dicklichen älteren Herrn vor, und ich soltle raten, wer es war und habe natürlich keine Ahnung gehabt.

Lyon: War das Laughton?

Brecht-Schall: Nein, Laughton kannte ich. I loved Laughton. Nein, das war Chaplin.

Lyon: Chaplin und Groucho Marx waren da und haben nebenan viele Witze erzählt.

Brecht-Schall: Ja, so ist es.

Lyon: Die haben versucht, einander zu übertreffen.

Brecht-Schall: Genau.

Lyon: Das FBI hat Ihr Haus und Ihren Vater bewacht und beschattet. Haben Sie davon gewußt, und wurde darüber bei Ihnen zu Hause gesprochen?

Brecht-Schall: Keine Ahnung von dem FBI.

Lyon: Gehen wir zurück zur Frage nach dem Geld. Sie bekamen Taschengeld, und Sie hatten Aufgaben im Haus, z.B. Geschirr abwaschen und abtrocknen.

Brecht-Schall: Abwechslungsweise abtrocknen und abwaschen, aber mein Bruder hat immer durchgesetzt, daß ich abwasche. Und als er dann in die Armee ging, mußte ich beides machen.

Lyon: Haben Sie und Ihre Mutter davon gewußt, daß Ruth Berlau im September 1944 ein Kind bekommen hat? Wurde darüber bei Ihnen zu Hause gesprochen? Hat Brecht sich je dazu geäußert?

Brecht-Schall: Von Berlau habe ich keine Ahnung.

Lyon: Wußten Sie wirklich nichts darüber?

Brecht-Schall: Berlau habe ich überhaupt nicht wahrgenommen in Amerika. Mama hat uns sehr, sehr davon abgeschottet, von diesen ganzen Affären.

Lyon: Ein weiser Mensch.

Brecht-Schall: Ein weiser Mensch. In einer Welt, wo alles wackelt, hat sie in unserer kleinen Welt eine gewiße Stabilität geschaffen.

Lyon: Je mehr ich höre, desto mehr bewundere ich diese Frau.

Brecht-Schall: Das habe ich erst mitgekriegt als ich hier war und ungefähr 17 war, bzw. ich habe einen Teil mitgekriegt als sie mich in Zürich abholten.

Lyon: Also wußten Sie schon in Amerika von diesen anderen Frauen?

Brecht-Schall: Nein, eben nicht.

Lyon: Im Frühjahr 1945 schreibt Brecht an Berlau, daß er mit Ihnen und einer Frau Steuermann ins Kino ging, wo Sie den Film *A Tree Grows in Brooklyn* ansahen. Anscheinend hat ihm der Film gefallen. Was können Sie über Frau Steuermann sagen, und zum Kinobesuch im allgemeinen?

Brecht-Schall: Wir sind oft ins Kino gegangen, wir waren auch Mitglieder eines "Clubs" mit alten Filmen, Stummfilmen und so etwas. Das war ja immer abends, dann durfte ich auch spät mitkommen.

Lyon: Wer waren Ihre Lieblingsschauspieller/Innen?

Brecht-Schall: Errol Flynn.

Lyon: Errol Flynn?

Brecht-Schall: Und Tyrone Power. I saw *The Black Swan* at least fourteen times. Maureen O'Hara and Tyrone Power.

Lyon: Wer war diese Frau Steuermann?

Brecht-Schall: Keine Ahnung, wer Frau Steuermann war.

Lyon: Anscheinend hat Ihnen der Film gefallen.

Brecht-Schall: Ja, das war ein sehr guter Film.

Lyon: Gingen Sie oft ins Kino? Mit wem?

Brecht-Schall: Ich? Zweimal die Woche. Papa ging nicht so oft, aber ab und zu habe ich ihn reingeschleppt, z. B. in *Cäsar und Kleopatra* mit Claude Rains und Vivien Leigh, und er fand den Film schauderhaft, and he's probably right.

Lyon: Sprachen Sie zu Hause Deutsch oder Englisch?

Brecht-Schall: Ich sprach Englisch.

Lyon: Ihre Eltern sprachen miteinander Deutsch, nicht wahr?

Brecht-Schall: Ich nehme es an, ich weiß es nicht, ich habe es so in Erinnerung, daß die Helli mit mir ein Kauderwelsch sprach aus Englisch und Deutsch, und ich verstand das sehr wohl, aber wollte es nicht sprechen.

Lyon: Das ist typisch für Kinder von Emigranten und Exilanten.

Brecht-Schall: Exactly.

Lyon: Aber das Deutsch hatten Sie doch irgendwie im Ohr?

Brecht-Schall: Ich hat's im Ohr, ja. Gar keine Frage.

Lyon: Wie war Brechts Englisch z. Zt. seiner Arbeit mit Laughton an *Galilei*. Als er die USA verließ?

Brecht-Schall: Papas Englisch war, wenn ich mich recht erinnere, recht gut, er verstand ungeheuer viel und konnte damit umgehen, ja. Aber er hatte natürlich einen schweren Akzent.

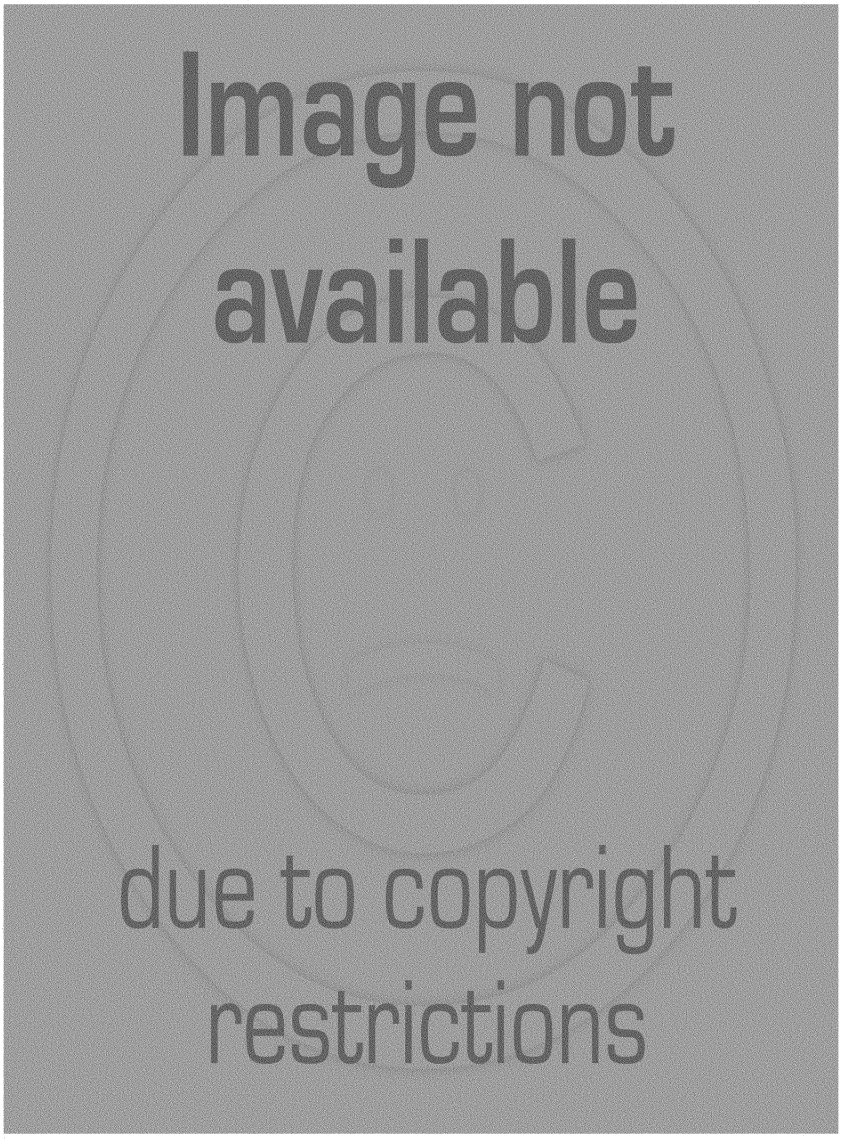
Lyon: Er muß die englische Sprache besser beherrscht haben als Ihre Mutter.

Brecht-Schall: Viel besser als sie.

Lyon: Und besser, als man auf Grund seines Verhörs vor dem House Unamerican Activities Committee angenommen hat. Das war gespielt, meisterhaft gespielt. Ich habe mit verschiedenen gesprochen, die ihn in Hollywood kannten. An diese Monolinguisten habe ich immer die Frage gestellt: "How was Brecht's English?" Nach einer Pause, fragten sie: "Why do you ask?" Es war ihnen gar nicht aufgefallen, daß er Englisch nicht konnte.

Brecht-Schall: Genau

Lyon: Sie sagten weiter, "Oh, he had an accent, yes, but..." Mit anderen Worten haben sie sich mit ihm ganz normal unterhalten können und haben es nicht empfunden, daß er mit Englisch Schwierigkeiten hatte. Ist das nicht Ihre Ansicht?



5. Barbara
[Leihgabe Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv]

Brecht-Schall: So ist es. Ich habe es auch in Erinnerung so.

Lyon: Ich finde, daß Brecht da eine Fiktion in die Welt gesetzt hatte, als er sagte, "als Laughton zu mir kam, konnte er kein Wort Deutsch, und ich fast kein Wort Englisch, also mußten wir mit großen Wörterbüchern arbeiten." Das will *cum grano salis* verstanden werden. Hat Brecht während Ihrer Schulzeit in Dänemark, Schweden, Finland oder den USA Ihre Meinung zu irgendwelchen Büchern oder Themen eingeholt?

Brecht-Schall: In den USA, ja. An das andere erinnere ich mich nicht.

Lyon: Wie war es mit Büchern und Themen?

Brecht-Schall: In den USA sicher. Wir haben uns sehr viel auch über die Elisabethaner unterhalten, das weiß ich.

Lyon: In englischen Unterricht in der Schule — war der Schwerpunkt auch die Elisabethaner?

Brecht-Schall: No, forget it. You're joking!

Lyon: No I'm not.

Brecht-Schall: You went to high school in the USA.

Lyon: I know, and they always made us read one or two Shakespeare plays, which usually had the effect of turning off the kids.

Brecht-Schall: Exactly. That happens here with Brecht.

Lyon: Also, Shakespeare lasen Sie aus eigenem Interesse?

Brecht-Schall: So ist es.

Lyon: Hat er Sie um Ihre Meinung zur Politik gebeten?

Brecht-Schall: Ja.

Lyon: Sprachen Sie am Tisch darüber?

Brecht-Schall: Genauso ist es.

Lyon: Haben Sie Ihren Vater auf Bücher aufmerksam gemacht, die Sie in der Schule oder für sich gelesen haben? Welche?

B.-S: Vater habe ich natürlich auf Bücher aufmerksam gemacht, aber ich habe keine Ahnung welche.

Lyon: Haben Sie ihn auf Stoffe aufmerksam gemacht?

Brecht-Schall: Nein, Stoffe weiß ich auch nicht.

Lyon:Waren Sie in Santa Monika Sonntag abends anwesend, als verschiedene Exilanten zu Ihrem Haus kamen?

Brecht-Schall: Natürlich war ich abends, Sonntag abends anwesend.

Lyon: War das jeden Sonntag abend?

Brecht-Schall: Ich habe keine Ahnung. Ich habe es so im Kopfe, aber ob es stimmt, weiß ich nicht mehr. Ich weiß nur, daß Helli aus nichts etwas machen konnte.

Lyon: In Amerika war Hanns Eisler oft bei Ihnen im Hause, nicht wahr?

Brecht-Schall: Ja. Einmal war er da und wollte ein Lied spielen, und das klang furchtbar. Da war ein Nest von jungen Mäusen, die im Klavier verhungert waren. Die Mutti-Maus hatte da den Filz von den Tasten für ein Nest benutzt. Und einmal hat er sich hingesetzt und hat gesungen, und da ist der Klavierstuhl auseinandergefallen. Komisch, als Kind erinnert man sich an solche Sachen.

Lyon: Eisler soll doch kräftig gespielt haben.

Brecht-Schall: Das gibt doch eine herrliche Aufnahme von ihm für den *Held der westlichen Welt*, wo er selber die Lieder singt, die darin waren. Das Band liegt beim Berliner Ensemble. Wunderbar auch "die haltbare Graugans."

Lyon: Das hat Brecht aus Amerika von Leadbelly.

Brecht-Schall: I know, I know. I loved Leadbelly. So did my brother. Ich habe ihm dann die Musik von "Henry Martin" gebracht, which is in *Puntila* — "Es war eine Gräfin im schwedischen Land." Then "There were three brothers in merry Scotland" (*summt die Melodie*).

Lyon: Sie haben "Henry Martin" erwähnt. Waren Noten dabei?

Brecht-Schall: Es war eine Platte. Ich habe sie mal gehört und habe dann das Lied "Henry Martin" vorgesungen, und dann hat es Papa genommen für die "Ballade vom Förster und der Gräfin." A lovely melody (*singt die letzte Zeile*).

Lyon: Im Brief an George Pfanzelt vom Dez. 1946 schreibt Brecht, daß Sie gerade den Blinddarm verloren hätten. Ist Ihnen irgend etwas von dieser Episode im Gedächtnis geblieben, z.B. was die amerikanische medizinische Behandlung anbelangte, wie sich Ihr Vater dazu verhielt, usw.?

Brecht-Schall: Ich habe den Blinddarm verloren, weiß nur noch, daß Helli mir mal erzählte, als ich operiert wurde, saß sie draußen und wartete. Da hat sie enormes Gelächter gehört, sie hatte doch ihren Blinddarm vorher

schon verloren, und es stellte sich heraus, daß mein Blinddarm genauso verkrochen war wie ihrer.

Lyon: Hat Sie Ihr Vater im Krankenhaus besucht?

Brecht-Schall: Keine Ahnung, ich weiß, ich bin der Meinung, Papa hat mich sehr wohl im Krankenhaus ein-, zweimal besucht, dann bin ich zu Hause gewesen.

Lyon: Naomi Replansky hat mir mitgeteilt, daß sie mit Ihnen zusammen den vierzeiligen Song zum Schluß der amerikanischen Fassung von *Galilei* verfaßt hätte. In meinem Interview mit Ihnen 1974 konnten Sie sich nicht mehr daran erinnern, obwohl Sie sagten, daß es möglich wäre. Haben Sie mit der Frau Replansky oder mit anderen Verse geschrieben? Zum Spaß, zur Unterhaltung?

Brecht-Schall: Von den *Galilei* Versen habe ich nach wie vor keine Ahung. Ich erinnere mich, damals habe ich sie sehr bewundert, ich habe sie ein-, zweimal wieder in New York getroffen, ich habe sie noch immer sehr gerne. Die sah ja damals aus wie Schneeweiß und Rosenrot — eben holzschwarzes Har, weiße Haut mit rotem Mund und Wangen. Und in einem Gedicht von ihr, was mir ungeheuert imponiert hat, war der eine Satz: "a stone, not used in building, may smash a windowpane."

Lyon: In welchem Zusammenhang stand diese Zeile?

Brecht-Schall: As I said, she was "left" at the time. Ihr hat auch ein Vers von mir gefallen: "And the world, that was flat as a clergyman's head, was curved like a pea by a man of the sea." I was trying to write a short history of the world.

Lyon: That's pretty good.

Brecht-Schall: She thought so.

Lyon: In einem Brief von Ihnen an Reyher, sagen Sie unten: "P.S. Thanks for Bennington College." Was war das?

Brecht-Schall: Wahrscheinlich hat er mir Unterlagen geschickt.

Lyon: Erinnern Sie sich nicht mehr daran?

Brecht-Schall: No idea. Es scheint so zu sein.

Lyon: Haben Sie in Amerika Theater gesehen?

Brecht-Schall: Als wir dann nach New York fuhren, nachdem Papa schon abgefahren war, ja! Laughton hat uns mitgenommen zu *Annie Get Your Gun*.

Lyon: Mit Ethel Merman.

Brecht-Schall: With Ethel Merman. And what's it called, the one about the Irish village that only appears once every hundred years.

Lyon: *Brigadoon*.

Brecht-Schall: Yes. And one other play, which I have no idea what it was about. He showed us the great American musicals. And I had my first stockings on, and the damned things kept snapping. It drove me crazy.

Lyon: Interesting. You remember that incident better than the musicals.

Brecht-Schall: Not really. New York was the first time I was ever, ever, ever slapped by my mother.

Lyon: Was haben Sie gemacht?

Brecht-Schall: Wir haben eine kleine Wohnung, hat uns irgend jemand geliehen.

Lyon: Das war Reyher.

Brecht-Schall: Ich bin jeden Tag natürlich losgezogen, in Times Square, in 42nd Street, und habe mir irgendeinen Film angekuckt. Und Helli versuchte, alles zu packen. Einmal kam ich nach Hause, und sie hat einfach gesagt, irgend 'was, und sie hat mir eine Ohrfeige gegeben, weil ich nicht mitgeholfen habe.

Lyon: Wie war es Ihnen zumute, als Sie aus Santa Monika abfuhren und dann Amerika verlassen haben?

Brecht-Schall: Mir war es hundeelend zumute. Hundeelend.

Lyon: In einem Brief vom 27.9.46 haben Sie an Ferdinand Reyher geschrieben: "In the afternoon I'm going to see *Henry V*." Was war das?

Brecht-Schall: Der Film mit [Laurence] Olivier. Which I didn't like. Hochmütig.

Lyon: Aber trotzdem ein guter Schauspieler. Vielleicht gehört das dazu. Der Brief geht weiter: "And then home for a quick dinner, and then Mr. Laughton and I have a date to attend the opening of the Hollywood Bowl."

Brecht-Schall: Das kann sein, mit dem dinner — weiß ich nicht. Afterward we went to the Beachcombers. And he brought me a very pretty scarf, which I still have.

Lyon: He must have liked you very much.

Brecht-Schall: I loved him, and I think he liked me a lot.

Lyon: And your mother liked him too, I know.

Brecht-Schall: Yes, I know, and he flirted desperately with my mother.

Lyon: He must have taken you out once or twice, did he?

Brecht-Schall: Oh yes.

Lyon: Was he a gentleman?

Brecht-Schall: *And how!*

Lyon: And charming?

Brecht-Schall: Enormous charm. When he worked with my father, he always scrounged dinner.

Lyon: Yes, you told me that — because his wife had him on a strict diet...

Brecht-Schall: And he loved Helli's cooking. Everybody did. And after dinner my father lay down, always, for 20 minutes. And at that time Laughton paid for his dinner with readings.

Lyon: While you were washing dishes?

Brecht-Schall: Yes.

Lyon: Was hat er gelesen?

Brecht-Schall: The Bible. There are Bible records in the Archives of his readings — as a fertility dance, or as an English colonial [official].

Lyon: That's right, he read with the dialect and from the perspective of different people, didn't he.

Brecht-Schall: Exactly, and also Shakespeare. I've never been able to look at *Romeo und Juliet* without remembering him reading both parts. With Juliet sighing at the end, and then Romeo bursting in on her with a lot of vague "quaderaladat," and she always keeping him to the point, you know, and hey, when are we going to get married, and when are you going to meet, and who is going to marry us. I mean, you read it. It's perfectly correct.

Lyon: Did you have a sense of what kind of an actor Laughton was?

Brecht-Schall: Yes. I knew he was a great actor, there was no question about that.

Lyon: Hat Brecht im Exil mit Ihnen, mit Ihrer Mutter oder mit Steff über die Werke gesprochen, woran er gerade arbeitete?

Brecht-Schall: Mit Mama sicher, mit mir nicht. Mit Steff weiß ich nicht.

Lyon: Wie war es um Ihre Gesundheit während der teenage-Jahre bestellt? Brecht bezieht sich verschiedentlich darauf und scheint froh zu sein, als er Ihrer Mutter im Feb. 1949 aus Zürich mitteilt, daß Sie gesundheitlich wieder in Ordnung wären.

Brecht-Schall: Ich scheine, eine wacklige Gesundheit gehabt zu haben. Erst hatte ich TB, dann der Blinddarm mußte 'raus, nicht? Und man hat mich ja in Zürich hinterlassen, weil man Angst hatte vor der Ernährungslage, und daß ich in Nachkriegsdeutschland wieder TB kriege.

Lyon: Wann hat das mit den Nieren angefangen?

Brecht-Schall: In Zürich. Da hat man mir eine Ärztin empfohlen, die eine dumme Kuh war, und ich habe natürlich die Schule geschwänzt. Sie [meine Eltern] haben mich in eine Packschule geschickt. Mein Deutsch war nicht gut genug.

Lyon: Können Sie "Packschule" erklären?

Brecht-Schall: "Packschule" ist eine Schule, wo man in 2 Jahren Abitur macht.

Lyon: Also packt man Ihnen so viel Wissen wie möglich ein?

Brecht-Schall: Exactly. Und ich weiß noch den Skandal, als ich den Lehrer per Du ansprach.

Lyon: Aus Amerika hatten Sie das wohl, nicht?

Brecht-Schall: Ja. Und dann habe ich geschwänzt, um der Schauspielschule beizusitzen, und als ich dann hohes Fieber kriegte und es mir allgemein schlecht war, bin ich zu dieser Ärztin gegangen, und die sagte, ich will nur die Schule schwänzen, die hat nicht mal Fieber gemessen. Und ich tippe seitdem, da fing es an mit der Niere. Nun hatte Papa ja schwache Nieren, das wissen Sie vielleicht.

Lyon: Vom Herzen, ja, aber von Nieren habe ich nichts gewußt.

Brecht-Schall: Er hatte immer Sorgen mit den Nieren. Ich weiß noch, als der Papa da lag, wieder den mit Nieren, kam ich beim Dr. Hüdepohl ins Hedwigskrankenhaus, um ihn zu besuchen, wie es eine gute Tochter beim Papa tut, und Dr. Hüdepohl schwebte 'rein (der war ein Koryphäe) und sagte, "Nanu, das Töchterchen hat wohl die Nieren von Papa geerbt."

Lyon: Interessant. War das der Grund, warum er nicht sehr viel trinken konnte?

Brecht-Schall: Keine Ahnung. I am not a doctor. Hüdepohl hat mir nachher die Niere 'rausgenommen.

Lyon: Im März 1949 teilt er Frau Weigel mit, daß er für sich und Barbara "um neue Papiere eingereicht hätte." Was für Papiere sind gemeint, und für welches Land?

Brecht-Schall: Die neuen Papiere waren einfach Durchreisepapiere für Deutschland.

Lyon: Wieder teilt Brecht Frau Weigel Anfang März 1949 mit, daß er Sie zum Fastnachtstrommeln nach Basel mitgenommen hätte: "Sie hat eine große Zeit, mit Empirekostüm auf unzähligen Bällen." Wieso hat er Sie mitgenommen? Wollte er sich selbst die Sache anschauen? Erinnern Sie sich daran?

Brecht-Schall: Ja, natürlich. Erstmal habe ich in Zürich zwei-drei Nächte — Tag und Nacht gefeiert, auf einem Riesenball. Dann hatte er mich noch nach Basel mitgenommen. Allerdings war die Berlau dabei.

Lyon: Ungünstig.

Brecht-Schall: Er wollte sich selber die Fastnachtzüge angucken. Sie sind ja wunderbar — Basler Fastnacht mit den Masken und Trommelzügen sind herrlich.

Lyon: Aus Zürich schreibt er im April, 1949 an Frau Weigel: "Sie [Barbara] ist sehr scharf auf Berlin und war jedesmal verzweifelt, wenn es sich mit den Papieren hinzog. Ist auch gesund und herausgefüttert. Fraß ein kleines Vermögen auf?" Nun zu Berlin — warum waren Sie so scharf darauf?

Brecht-Schall: Mama war da, und ich wollte 'raus aus Zürich.

Lyon: Wie war es mit der Bemerkung, "sie fraß ein kleines Vermögen auf?"

Brecht-Schall: They had to fatten me up.

Lyon: Sie wollten gern nach Berlin, obwohl Sie noch nie da waren. Empfanden Sie Deutschland als Ihre Heimat?

Brecht-Schall: Nein. Mama war da.

Lyon: Wie haben Sie auf Berlin reagiert? Das muß ja furchtbar ausgesehen haben.

Brecht-Schall: Nein, das war es nicht einmal. Es gab damals die Blockade, und wir fuhren durch das völlig verwüstete Dresden. Dann fuhren wir nach

Jütebog. Da hielt der Zug, und wir wurden abgeholt. Ich habe Stunden geheult. Das war viel schlimmer als Berlin. Berlin war dagegen richtig wunderbar. Ich kam aus diesem stinklangweiligem Zürich, und da waren meine Eltern plötzlich wichtige Leute, und ich konnte ins Theater gehen, und ich konnte mir alles angucken, und boy, life was a ball!

Lyon: Must have been fun!

Brecht-Schall: Es war enorm. Als erstes ging ich dann hin und habe die Helli gesehen als Mutter Courage. Meine Mama, die kochende, waschende, nähende Mama als Mutter Courage.

Lyon: War das Ihnen eine Offenbarung?

Brecht-Schall: Das kann man wohl sagen. Und dann habe ich ihr mit meinem Taschengeld Blumen kaufen wollen, nicht? Ich habe die schönsten gekauft, die es im Laden gab, und Mama ist nach Hause gekommen und ist zu Tode erschrocken, an Ihrem Bett gelehnt stand ein Kranz mit Kallalilien. What did I know?

Lyon: In Amerika ist das ja in Ordnung.

Brecht-Schall: Ja, aber hier nicht.

Lyon: In Deutschland schickt man sie zur Beerdigung, nicht?

Brecht-Schall: Ja, so ist es.

Lyon: In einer Nachschrift zum Brief vom 7. Juli 1949 aus Berlin schreibt Brecht etwas sarkastisch an Ferdinand Reyher in Amerika: "Ich danke für viele Grüße, obwohl ich gekränkt bin, daß Du den Briefwechsel mit meiner Tochter so lasch betreibst?" Anscheinend hatten Sie ein besonderes Verhältnis zu Reyher. Können Sie dieses Verhältnis charakterisieren? Warum, z.B., haben Sie in Versen korrespondiert?

Brecht-Schall: Ich hatte ein sehr besonderes Verhältnis zu Reyher. Ich liebte ihn und habe einfach aus Spaß angefangen mit den Gedichten an Reyher. Er hat verzweifelt versucht, zurückzudichten (*lacht*). [Das Gedichtschreiben] hat mir riesen Spaß gemacht.

Lyon: In Notizen von einem Interview, das ich mit Ihnen am 15. Okt. 1974 geführt habe, finde ich folgende Formulierungen, womit Sie Ihren Vater charakterisiert haben: "ungerecht; schnell in seinen Urteilen; mißtrauisch; wild jähzörnig; in Freundlichkeit zuverlässig; rücksichtslos in der Ausbeutung von Menschen; sehr großzügig beim Geben; er kümmerte sich sehr um Menschen, die Hilfe brauchten — auch in ganz geringen Sachen; sein Charme ist noch nie betont worden." Was möchten Sie zu diesen

Formulierungen noch sagen? Und könnten Sie etwas mehr über Brechts "Charme" sagen?

Brecht-Schall: Ich kann gar nichts sagen. Der konnte die Vögel von den Bäumen charmieren. Ich habe es mein lebenlang übelgenommen, daß mit allem, was ich eventuell von meinen Eltern geerbt habe — meine Mutter hatte ihren rehäugigen Charme; mein Vater hatte seinen Witz, also er war hinreißend; mein Bruder hat seinen schüchternen Charme, und meine Schwester hat auch einen riesen Charme — ich habe nicht einen Pfifferling an Charme geerbt habe und ich habe es immer übelgenommen.

Lyon: In Mittenzweis Brecht-Biographie heißt es (S. 646): "Ihr [Barbara], die unter dem Namen Barbara Berg zum Berliner Ensemble gehörte, hatte er [Brecht] die Aufgabe gestellt, sie müsse bei ihm das Handwerk erlernen und außerhalb des Berliner Ensembles einen Erfolg verbuchen können." Stimmt diese Darstellung? Hat Ihr Vater es veranlaßt, daß Sie die Stelle bekamen?

Brecht-Schall: Ich gehörte zum Berliner Ensemble. Ich begann erst als Gehilfin von Caspar Neher, als Kostümassistentin. Neher hat dann vier Leute in eine Szene eingezeichnet, eine Eislaufszene im *Hofmeister*, und die Kostüme waren so aufeinander abgestimmt, daß man eine vierte dazu brauchte, und das war ich.

Lyon: Es heißt, Ihr Vater hätte Sie für die 1950 *Hofmeister* Aufführung des Berliner Ensembles wegen Ihrer Art zu lachen angestellt, denn er brauchte eine Frauenstimme mit einer besonderen Art zu kichern. Stimmt das?

Brecht-Schall: Nein, nein, nein! Er hat mich angestellt, weil er eine vierte brauchte.

Lyon: Wie diese Legenden in die Welt kommen.

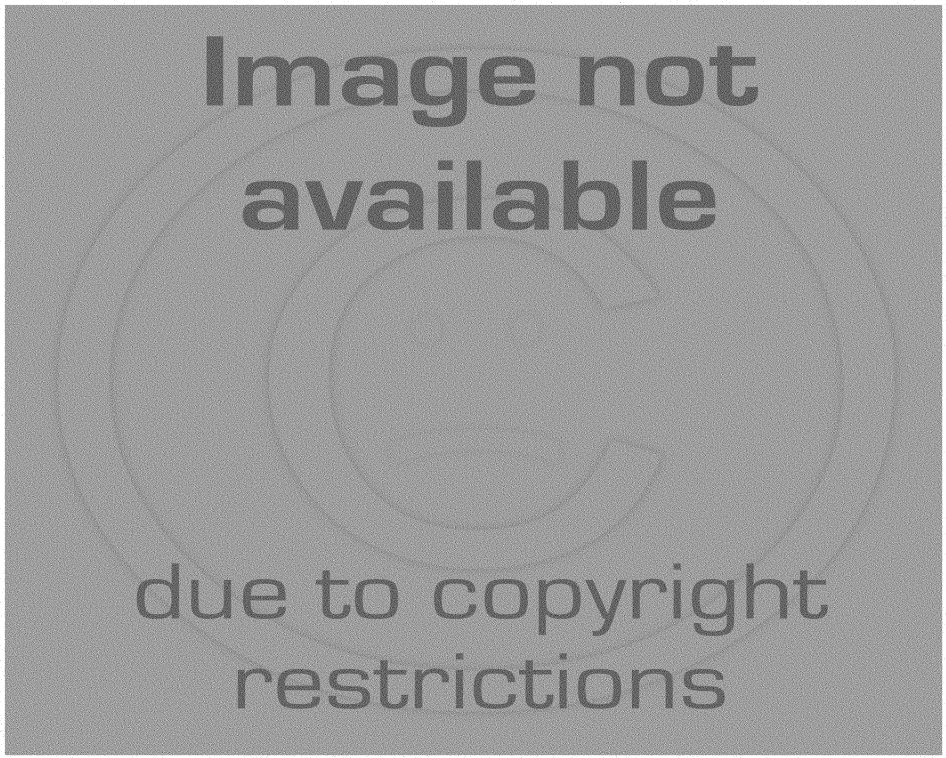
Brecht-Schall: Ich kann es Ihnen genau sagen — weil der Bois das gemacht hat.

Lyon: Wer?

Brecht-Schall: Curt Bois. Das war der Erfolg, den ich außerhalb des Berliner Ensembles hatte.

Lyon: Hat er Sie dafür angestellt?

Brecht-Schall: Ich habe mal meinem Bruder geschrieben, ich kann nicht als Schauspielerin unter dem Namen Brecht leben, und da hat er mir zurückgeschrieben, es ist üblich, daß man dann den Mädchennamen der Mutter nimmt. Na, da hätte was geholfen! Da ich sehr verliebt war in den Schauspieler Fritz von Berg, da habe ich mich Berg genannt.



6. Brecht, Weigel und Barbara — Lidingö 1932
[Leihgabe Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv 7/122]

Lyon: Also, nach Fritz von Berg.

Brecht-Schall: Mein Vater hat mir zwei Sachen gesagt. Ich muß einen Erfolg außerhalb des Berliner Ensembles haben, und ich muß lernen, eine gute Rindsuppe zu kochen.

Lyon: Wieso?

Brecht-Schall: Er konnte Schauspielerinnen nicht ausstehen, die nicht Handwerk — die nicht mit den Händen umgehen konnten. Die ganzen Großdramatischen konnten keine Kartoffeln schälen, nicht? Oder ein Brot backen, was z. B. in der *Carrar* sehr wichtig ist.

Lyon: Vernünftig.

Brecht-Schall: Sehr vernünftig. Ich habe ihm auch eine sehr schöne Rindsuppe gekocht. Sogar die Nudeln selber gemacht. Nun zu Curt Bois. Ich hatte mir eine wahnsinnige Art zu kichern angelegt, ich kann's nicht einmal mehr, richtig nach innen, und der hat eine Berliner Posse gemacht. Wie hieß das Ding? Keine Ahnung, weiß ich nicht mehr. Der hat mich da als Gustchen engagiert, in der Schlußszene, ein Dienstmädchen.

Lyon: Das war am Deutschen Theater?

Brecht-Schall: Am Deutschen Theater, und ich hatte einen immensen Erfolg. Und der Papa hat sich das angeguckt, und ich fuhr mit ihm — damals wohnten wir noch in Weißensee — nach Weißensee, und er sagte mir, unvergeßlich: "Mit diesem Erfolg in Berlin in den zwanziger Jahren würden morgen mindestens sechs Stücke vorliegen, die für Dich geschrieben wurden."

Lyon: Das war *Barnhardys Polterabend.*

Brecht-Schall: Richtig.

Lyon: Wie und wann entstanden Ihre schauspielerischen Ambitionen?

Brecht-Schall: Weil ich Theater gesehen habe.

Lyon: Erst hier in Berlin?

Brecht-Schall: Ja, selbstverständlich. Ich war nie eine große Schauspielerin, ich hatte nicht den Ehrgeiz dazu, aber ich war eine sehr gute Schauspielerin, und vor allen Dingen eine gute Komikerin. Eine große war ich nie.

Lyon: Das bringt mich auf die frühen Gedichte, die Sie in Amerika geschrieben haben. Sehr viele waren Parodien oder Satiren. Das lag Ihnen wohl?

Brecht-Schall: Das sind die, die ich an Reyher schreib.

Lyon: Nein, nicht nur.

Brecht-Schall: Ich habe auch sehr ernste geschrieben.

Lyon: Aber Sie haben auch sehr parodistische Gedichte geschrieben. Diese Seite von Ihnen ist nicht so bekannt.

Brecht-Schall: Ich habe weitere Lyrik, aber Prosa habe ich nie geschrieben. Ich habe weitere Gedichte geschrieben und fing dann auch an, ganz klein Deutsch zu schreiben.

Lyon: Wie stand Ihr Vater zu Ihren Wünschen, Schauspielerin zu werden? Hat er Sie darin unterstützt?

Brecht-Schall: Nein, er war selbstverständlich dagegen.

Lyon: Wieso "selbstverständlich?"

Brecht-Schall: Das ist sehr schwere Arbeit. Und Mama wollte unbedingt, daß ich bei der Zeitung arbeite. Ich habe ja ein Jahr lang bei der — wie hieß es damals? *Neues Deutschland* hieß anders damals — *Rundschau, Tägliche Rundschau* in der Setzerei gearbeitet. Und dann wollte Helli, daß ich Korsettmacherin werde. Sehr vernünftig. Sie sagte, egal wo und wann du bist, Korsettmacherin, damit kannst Du immer Dein Geld machen.

Lyon: Also sie waren gegen eine Karriere als Schauspielerin, aber sie haben es Ihnen nicht verboten?

Brecht-Schall: Nein. Darum hat er mir die zwei Aufgaben gesetzt.

Lyon: Und die waren?

Brecht-Schall: Rindsuppe kochen und einen Erfolg außerhalb des Berliner Ensembles haben.

Lyon: Das haben Sie im Deutschen Theater erreicht, und das sah er. Dann waren Sie sozusagen "qualifiziert?"

Brecht-Schall: Ja, genau so ist es. Dann hat er ein Stück für mich gesucht und hat die Übersetzung von Peter Hacks vom "Held der westlichen Welt" genommen.

Lyon: Warum mußten Sie ihre Laufbahn als Schauspielerin aufgeben?

Brecht-Schall: Aus Gesundheitsgründen.

Lyon: Um den Eindruck zu widerlegen, daß Ihr Vater bei der Arbeit stets von Leuten umgeben war, haben Sie mir in einem Brief vom 30.11.94 seinen Tageplan folgendermaßen beschrieben: "Solange ich bei meinen Eltern lebte, und wie ich von meiner Mutter weiß, auch vorher und

nachher, ist mein Vater um 6 oder 6.30 Uhr früh aufgestandenden, hat dann ganz allein gearbeitet bis zum Mittagessen. Er hat sich danach 20 Minuten hingelegt, dann wieder gearbeitet, bis am Nachmittag oder am Abend Leute kamen, mit denen er dann die von ihm getane Arbeit durchgesprochen hat." Das dürfte wohl für die Exilzeit stimmen, aber war das in den letzten Jahren in Berlin auch der Fall? Hat man ihn nicht klagen hören, daß er in Berlin so wenig Zeit für seine eigene Arbeit hatte?

Brecht-Schall: Gut, das stimmte natürlich und stimmt noch immer, daß er früh aufstand und gearbeitet hat, und dann fuhr er ins Theater und hat da gearbeitet. Für Papa war die Möglichkeit, diese vielen Stücke endlich aufzuführen — er war ja im Gegensatz zu vielen Dichtern ein Theatermensch — so grandios. Und daß Mama ihm diese Möglichkeit geschafft hat, war auch toll.

Lyon: In den letzten Jahren in Berlin war er auch mit viel Verwaltungsarbeit beschäftigt, die es in früheren Jahren, und vor allem im Exil, nicht gegeben hat. Man denkt an Verlagsverträge, Aufführungsrechte, die viel Korrespondenz, Beteiligung an der Kulturpolitik der DDR, um gar nicht von der Theaterarbeit am Berliner Ensemble zu sprechen. Inwiefern hat er sich um Einzelheiten dieser vielen Verwaltungssachen gekümmert, und inwiefern hat er diese Verantwortung anderen überlassen?

Brecht-Schall: Dieses Ganze hat natürlich Mama gemacht zum größten Teil.

Lyon: Alles? Aber er hat doch Unterschriften geleistet.

Brecht-Schall: Natürlich. Die Hausverwaltungsarbeiten hatte Mama gemacht, und er wußte auch, warum.

Lyon: Abgesprochen wurde doch einiges oder alles.

Brecht-Schall: Selbstversändlich. Er hat sich mit gekümmert, aber an sich hat es Helli gemacht.

Lyon: Sie haben Ihren Vater oft bei Proben des Berliner Ensembles erlebt. Wie würden Sie seine Arbeitsweise und seinen Umgang mit Schauspieler/Innen und anderen Ensemblemitgliedern charakterisieren?

Brecht-Schall: Er liebte Schauspieler. War auch eine Sache, die selten geworden ist.

Lyon: Wieso? Meinen Sie, daß die meisten Regisseure Schauspieler nicht gern haben?

Brecht-Schall: Nein.

Lyon: Ich würde meinen, daß das dazugehört.

Brecht-Schall: Ganz selten. Er liebte Schauspieler, er hatte einen Riesenspaß, die Proben waren immens vergnüglich — waren richtig Spaß. Er liebte manche Schauspieler mehr [als andere]. Es gab auch solche, die er wegen Ihres Kopfes oder Ihres dicken Wanstes hingestellt hat, aber er hat einfach Schauspieler geliebt, und die Arbeit mit ihnen auch.

Lyon: Was meinten Sie gerade, als Sie vorhin von Wekwerth sprachen?

Brecht-Schall: Wekwerth hat in den frühen Jahren auch Schauspieler geliebt.

Lyon: Und später dann nicht? Meinen Sie, die meisten Regisseure werden im Laufe der Zeit diktatorisch?

Brecht-Schall: Diktatorisch, oder sie wollen einfach die Schauspieler als Figuren setzen, die sie bewegen, um ihre grandiosen Ideen zu inszenieren.

Lyon: Es sind doch ein paar, die Brechts späteren Umgang mit Schauspielern als "diktatorisch" charakterisiert haben, besonders in den letzte 2-3 Jahren. Was meinen Sie dazu?

Brecht-Schall: Na ja, manchen hat er einfach schubsen müssen, weil sie faul waren. Aber sonst nicht. Er hat natürlich einem Menschen wie Ernst Busch mehr Freiheiten gelassen als einem Menschen wie einem Herrn XYZ.

Lyon: Ihre Mutter, hört man, ist in der DDR Mitglied der Sozialistischen Einheitspartei geworden, aber soweit man weiß ist Ihr Vater selbst der Partei nie beigetreten. Wissen Sie warum nicht?

Brecht-Schall: Stimmt aber nicht. Mama war parteilos wie Vater. Mama war vor 1933 in der Partei und wurde 'rausgeschmissen.

Lyon: Weshalb.

Brecht-Schall: Keine Ahnung.

Lyon: Im Archiv habe ich festgestellt, daß Helene Weigel bei den Wahlen in Westberlin am 5. Dezember 1954 für die SED auf der Liste 5 kandidierte. Sie kämpfte, wie es hieß, "als Parteilose, als Künstlerin mit der SED." Also in Westberlin stand sie zur Wahl, aber hier war sie nicht Mitglied der Partei.

Brecht-Schall: Wollte sich nicht binden, nehme ich an. War auch nicht mit allem so einverstanden.

Lyon: Aber im Großen und Ganzen doch.

Brecht-Schall: Ja.

Lyon: Hier in Berlin hatte man mir in den 70er Jahren gesagt, daß die Weigel Parteimitglied wäre, denn sonst hätte sie die Stelle als Intendantin nicht bekommen.

Brecht-Schall: Nein, das stimmt natürlich nicht in ihrem Fall, das wurde später gesagt. Da hat sie genug gute Freunde und Bewunderer gehabt, die gesagt haben, also für diese Frau darf das nicht gelten. Was in der Zeit allerdings sehr zum Schaden galt.

Lyon: War Ihr Vater mit der Spielweise von Frau Weigel immer einverstanden? So, z.B., wie sie die Rolle der Courage gespielt hat, die in Augen einiger Kritiker (und entgegen Brechts Absichten) dem Stück den Hauch einer Tragödie gab? In einem Interview hat Ekkehard Schall die Weigel einmal als "große Tragödin" bezeichnet, die Brechts Vorstellung von der Courage gerade nicht entsprach.

Brecht-Schall: Ich weiß nicht, ob er immer einverstanden war. Ich weiß, es gab ein Riesenkrach als die *Carrar* gespielt wurde, aber das war eine Sache, weil Papa ein Verhältnis hatte.

Lyon: Sie sagten in einem Interview in *Theater heute*, daß Brecht die Weigel in den Proben oft schlecht behandelt hätte und erwähnten gerade diese Aufführung ("in den *Carrar*-Proben hat er sich benommen wie eine besengte Sau"). War das wegen einer Frau?

Brecht-Schall: Ja.

Lyon: Sie erwähnten etwas von einer Bluse, worüber es auch Krach gab. Was war das?

Brecht-Schall: Keine Ahnung mehr. Ist mir auch egal.

Lyon: Hat er Ihrer Mutter in *Courage* oder anderen Stücken, die in Berlin aufgeführt wurden, Regieanweisungen gegeben?

Brecht-Schall: Ja, selbstredend.

Lyon: Und hat sie angenommen?

Brecht-Schall: Aber selbstredend.

Lyon: Für Außenstehende ist das nicht selbstverständlich.

Brecht-Schall: Sie hat wie jede Schauspielerin Angebote gemacht, und er hat das angenommen und auch etwas verändert. Sie war eine professionelle Schauspielerin, das darf man nie vergessen.

Lyon: Den Krach in *Carrar* hat es also wegen dieser anderen Frau und nicht wegen der Spielweise der Weigel gegeben?

Brecht-Schall: Die Helli kam auf die Probe mit einem Kleid an und hatte eine große Brosche darauf. Er hat sie dann angeschrien und sich verbeten, daß sie auf eine solche Probe so gekleidet kommt. Da hat sie geheult. Das war es.

Lyon: Und was war das mit dem Gespräch über Pilze in *Puntila*?

Brecht-Schall: Die Helli war doch eine begeisterte Pilzsammlerin. Und da gibt es doch ein Gespräch in *Puntila* über "wie macht man Pilze." Ich weiß noch, da kam ein Punkt in der Probe, wo die Helli sich über Brecht lehnt und sagt, "Aber Brecht, Butterpilze sind gar keine feinen Pilze.

Lyon: Man hat Ihren Vater im Umgang mit Geld als "geizig" bezeichnet. Stimmen Sie damit überein?

Brecht-Schall: Geizig in einer ganz merkwürdigen Art. Ich habe dann ja relativ früh Geld verdient. Und ich hatte mir dann irgenwann mal im Intershop oder wie das damals hieß einen Badeanzug gekauft, und er hat sich empört, weil der so relativ teuer war. Ich konnte ihn dann beruhigen, weil ich sagte ja, es ist Wolle, wegen meiner Nieren. Also eine total schwachsinnige Antwort, aber er hat's geschluckt. Man muß schnell wenden können. Und als der Arzt dann sagte, daß ich ja nie Straßenbahn oder so fahren sollte, also der Hüdepohl damals, hat mir Papa ein Auto geschenkt. Also seine Sparsamkeit war mal so, mal so. Er konnte enorm großzügig sein, und auch sehr kleinlich.

Lyon: Inwiefern hing Brechts Haltung zu Geld mit seinen Bemühungen zusammen, andere Frauen, vor allem Grete Steffin und Ruth Berlau, finanziell zu unterstützen? Meinen Sie, daß Ihr Vater Ihrer Mutter gewiße Einkünfte entweder verheimlicht oder nur unvollständig mitgeteilt hat, um Geld an seine anderen Frauen abzuleiten?

Brecht-Schall: Er hat natürlich diese Weiber [in Berlin] finanziell unterstützt, aber Grete Steffin doch nicht. Die war doch lange tot.

Lyon: Nein, ich meine früher.

Brecht-Schall: Ja, sicher. Er hat die Berlau auch durch die ganze Amerikazeit unterstützt. Nicht umgekehrt.

Lyon: Das müssen relativ großzügige Summen gewesen sein.

Brecht-Schall: In einer Zeit, wo wir nichts hatten. Helli hat es übelgenommen. Und sie wußte es natürlich.

Lyon: Können Sie an konkrete Beispiele denken?

Brecht-Schall: In Amerika, also 46-47, kam Dior mit "The New Look" heraus. Mit langen Kleidern. Und die Berlau erschien *stande pedes* in "The New Look" und hat dem Papa erzählt, sie hätte nur den Saum 'rausgelassen.

Lyon: Es hätte nicht genug Stoff am Saum gegeben.

Brecht-Schall: Tell me about it.

Lyon: Also hat sie Geld von Brecht bekommen. Und Sie meinen, daß die Helli wenigstens eine starke Ahnung davon hatte?

Brecht-Schall: Nicht eine starke Ahnung, sie wußte es. Sie dürfen nicht vergessen, als wir dann hier [in Berlin] waren, hatte Helli die Elisabeth Hauptmann und die Berlau dann auch jahrelang unterstützt. Und das Haus in Dänemark, wovon die Berlau eigentlich leben sollte, hat sie ja versoffen in Null Komma Nichts. Und dann hat Helli sie unterstützt. Das merkte auch keiner. Mein Mann hat auch Freundinnen gehabt, aber wenn es denen schlecht ging, haben sie Pech. Ich würde sie nicht unterstützen. Also Helli war einmalig.

Lyon: In einem Brief von der Berlau an Brecht hat sie geschrieben: "Barbara hat mich zehnmal gefragt, warum ich nicht mit Dir erheiratet war." Stimmt das?

Brecht-Schall: Forget it. She's a liar.

Lyon: In einem Interview aus dem Jahre 1980 mit Matthias Braun sprachen Sie über die Ehe Ihrer Eltern und sagten, daß Brecht keine Absicht gehabt hätte, eine andere Frau, z.B. Grete Steffin oder Ruth Berlau, zu heiraten. Er wußte nämlich, was er an Helli hätte, und außerdem hätte er zwei Kinder. In diesem Zusammenhang sagten Sie dann, "Papa war ja ein Bürgerlicher." Könnten Sie die letzte Bemerkung ein wenig erweitern? Das war doch keine bürgerliche Ehe.

Brecht-Schall: Nicht die geringste. Es war also als Ehefrau nur die Weigel, und die zweimal, wo sie sich von ihm getrennt hatte, kam er also auf Knien zurückgerutscht.

Lyon: Aber der Ausdruck "ein Bürgerlicher?" Was meinen Sie damit?

Brecht-Schall: Ich meine, daß er ein Mensch ist, der an seiner Ehe festhielt und seine Kinder festhielt, und das andere war so eine Sache — ja, man hatte Freundinnen in dem Niveau. Ich würde fast sagen, das gehört dazu.

Lyon: Zur bürgerlichen Gesellschaft?

Brecht-Schall: Völlig.

Lyon: 1967-68 hat Ihre Mutter Marieluise Fleisser angeregt, *Pioniere auf Ingolstadt* zu revidieren, was Frau Fleisser auch machte. Wie stand Ihre Mutter zu Fleisser?

Brecht-Schall: Keine Ahnung, was Mutti mit der Frau Fleisser zu tun hatte.

Lyon: In einem Interview mit Matthias Braun erzählten Sie eine Anekdote aus der Schweiz. Von dort aus hatten Sie Pakete nach Berlin geschickt.

Brecht-Schall: Care-Pakete. Die konnte man bei Globus kaufen.

Lyon: Die kamen in Berlin nicht an. Darauf hat Berlau dem Brecht gesagt, es hinge mit Ihrem "flotten Leben" zusammen, daß die Pakete nicht ankamen, weil Sie das Geld für sich selbst ausgegeben hätten. Viel später erst kamen die Pakete an.

Brecht-Schall: Das war diese Zeit der Blockade. Die Pakete kamen hinterher ausgeplündert an, aber Gott sei Dank mit den ordentlichen schweizerischen Listen von Globus darin.

Lyon: Nach Ihrer Aussage haben Sie dann Ihrem Vater die Zettel und die Pakete überall hingelegt.

Brecht-Schall: Ich habe sie ihm überall hingelegt, auf sein Bett, auf seinen Stuhl, es waren, glaube ich, 10-12 Stück, daß er sie nicht übersehen konnte, habe mich dann, als ich hörte, daß er kommt, im Badezimmer eingeschloßen und habe um sein Bitten um Gehör nicht reagiert. Ich war sauer.

Lyon: Sie haben einfach nichts gesagt? Hat das ihm weh getan?

Brecht-Schall: Das hat ihm *sehr* weh getan. Es hat ihm auch weh getan, daß er mich so falsch verdächtigt hatte. Ich glaube, das hat er der Berlau auch übelgenommen.

Lyon: Sie sagten auch in diesem Zusammenhang: "Papa hatte sehr gute Manieren, exzellente. Wenn ich in ein Zimmer kam, stand Papa auf und hat mir einen Stuhl angeboten." War das charakteristisch für sein Benehmen?

Brecht-Schall: Ja.

Lyon: Und nicht nur bei Ihnen?

Brecht-Schall: Er hatte gute bürgerliche Manieren. Die Helli war einmal in der Kantine und ging an irgendeinen Tisch wo diese jungen Flegel saßen mit ihrem, wie heißt es, "Proletkult," wo sie auch dann übersehen haben,

daß die Proleten eigentlich auch sehr gute Manieren hatten. Also, ein Prolet, ein Arbeiter, wie man sagt, ging *nicht* ins Theater in verschwitztem Hemd, sondern zog sich anständig an für ein Erlebnis. Also gut, die standen nicht auf, und der Brecht hat erstmal die Jungens angeschrien, und dann die Helli, daß sie überhaupt dahin geht. Die hat nicht zu gehen, die haben zu ihr zu kommen. Sie ist in jeder Beziehung eine Respektsperson — als Schauspielerin, als Intendantin und als Frau.

Lyon: Also auch bürgerlich.

Brecht-Schall: So ist es. Aber im guten Sinne.

Lyon: In einem Interview haben Sie auch gesagt, daß die Weigel "Brecht zum Marxismus" geführt hätte. Sie sagten zuerst "geschubst," aber dann später "geführt." Können Sie ein Wort dazu sagen?

Brecht-Schall: Nein, nein, nein, da war ich noch nicht geboren. Ich habe es nur aus Gesprächen zwischen den beiden entnommen. Helli war damals noch Partei, und sie hat ihn da geführt.

Lyon: Das leuchtet mir ein, denn der war vorher politisch nicht interessiert.

Brecht-Schall: Genau so ist es.

Lyon: Die Weigel war eine starke Persönlichkeit.

Brecht-Schall: Ja, das übersieht man. Es ist auch die Helli, die dem Papa damals gesagt hatte, er soll sich mal für *Die Dreigroschenoper* interessieren.

Lyon: Das haben Sie schon in einem anderen Interview gesagt. Sie sagten auch etwas über die Lieder in der *Dreigroschenoper*, die ich nicht verstanden habe: "Übrigens hat sie die Lieder in der *Dreigroschenoper* auch gerettet." Wie war das?

Brecht-Schall: Bei der Generalprobe wollte Brecht sämtliche Lieder aus der *Dreigroschenoper* streichen.

Lyon: Das habe ich nie gehört.

Brecht-Schall: Ja, das haben die beiden mir erzählt. Ist irgendein Abendessen wieder, Dinner-table conversation, und Helli hat gesagt: "Kommt überhaupt nicht in Frage Brecht. Du mußt die Lieder drin haben."

Lyon: In dem Interview mit Matthias Braun sagten Sie, Sie hätten es der Helli übelgenommen, daß sie sich nicht mehr für Sie in Ihrer schauspielerischen Laufbahn einsetzte. "Papa hätte viel härter danach verlangt," sagten Sie. Wollte sie sich zurückhalten, weil sie Intendantin war?

Brecht-Schall: Genauso ist es.

Lyon: Sie sagten mir einmal im Interview, daß Brecht sehr genau auf seine "Ische" hörte.

Brecht-Schall: Nicht sehr genau. Das ist falsch. Aber er hörte immer wieder mal auf die, und so haben sie seine Arbeit beeinträchtigt. Der Hecht hat mal die kühne Behauptung aufgestellt, daß die Berlau sehr viel zum *Kreidekreis* beigetragen hätte.

Lyon: Das ist Quatsch.

Brecht-Schall: Da habe ich mir die Briefe kommen lassen und habe dann selbst gesehen. Nicht ein einziger von ihren Vorschlägen ist angenommen worden. Sie ist eine unfähige Kitschnudel gewesen. Der Papa hatte überhaupt einen Hang für Kitsch bei den Damen.

Lyon: Ich kannte die vielen Frauen hier nicht. Ich kannte nur die Hauptmann und die Berlau.

Brecht-Schall: Und die Hauptmann, entgegen allem, was erzählt wird — erstens hielt ich sie für faul, muß ich Ihnen ganz ehrlich sagen, und zweitens, das habe ich auch dem Unseld jetzt gesagt, wenn man die neue [Brecht] Ausgabe sieht und was die Hauptmann in ihre Ausgabe nicht 'reingebracht hat, war sie schon 150% Partei und hat viel 'rausgeschleudert, also mehr Zensur als Editor.

Lyon: Ich habe meine Meinung dazu, und die stimmt mit der Ihrigen zum Teil überein, nur ist Ihre Meinung viel härter.

Brecht-Schall: Noch härter.

Lyon: Ja, sie hat einiges zusammengeschmissen.

Brecht-Schall: Als ich es übernehmen mußte, hat man mir gesagt, man müßte die Fragmente mal bringen. Da habe ich gesagt, "Nun, bringt es mal her, ich guck's mir an." Es kamen zwei solche dicken Mappen, und teilweise waren sie wirklich verworfen, bei neuen Fassungen und so. Aber großenteils dachte ich auch, das darf doch alles nicht wahr sein, und so wurde die Gedichtfragmente doch noch gedruckt, wobei es doch bei dem Stalingedicht Ärger gab.

Lyon: Wie war die Hauptmann?

Brecht-Schall: Ach, hat die gelittten. Die hat doch sehr gut hier verdient, machen wir uns nichts vor.

Lyon: Von Suhrkamp?

Brecht-Schall: Von Suhrkamp hat sie 20% der Brecht-Tantiemen gekriegt. Sie war auch in der Akademie. Helli hat sie 'reingebracht. DM 800 im Monat. Die Helli hat sie so lange es irgendwie vertretbar war im Theater gelassen, sie hatte also ein richtig gutes Leben, dann hatte sie ihre Rente, sie hat richtig ordentlich verdient noch in diesen Verhältnissen hier. Und dann waren wir mal, um "Courage" zu sehen, mit der Therese Giese in Frankfurt, und dann saßen wir beim Essen (Therese liebte ich auch), und da hat die Hauptmann gesagt, "Ach, hast Du einen schönen Mantel, Tesie, ich wünschte, ich könnte mir so einen leisten." Und Tesie wurde böse auf Helli, hat sie nachher beschimpft, und die Helli hat sich wirklich unter Tränen verteidigt, "Entschuldige, die verdient doch genug, was soll das, natürlich kann sie sich so einen Mantel kaufen."

Habe ich Ihnen mal erzählt, wo ich erwachsen wurde in Weißensee? Ich kam nach Hause, niemand da, und klopfte bei Papa an und dachte, ich hörte was, ging rein, da war der Papa gerade mit der Hauptmann beschäftigt, und ich setzt mich auf die Treppe und dachte, "jetzt kommt die Helli gleich, was machst Du, was machst Du," da kam die Helli rein. Ich sagte, "Du kannst nicht 'reingehen, die sind gerade enorm beschäftigt," und in dem Moment kam die Hauptmann zuerst zersaust 'raus und sagte, "Ach, Tag, Weigel, ich warte gerade auf den Bus." Es gibt doch diesen alten Witz, "Fährt hier der Bus nach Tel Aviv" wenn der Mann im Schrank entdeckt wird. Und Helli und ich haben zum ersten Mal zusammen ein erwachsenes Lachen gehabt. Zwei Frauen lachten. Das ist unvergeßlich. Sie wissen, daß die Hauptmann und Brecht in der Emigration nichts Gemeinsames hatten.

Lyon: Das weiß ich.

Brecht-Schall: Der hat ihr etwas übelgenommen. Sie sollte noch einen Koffer mit 'rausbringen mit Werken und hat's nicht getan.

Lyon: In Amerika sagte Ihre Mutter einer Freundin, daß die Gegenwart seiner Geliebten Brechts Arbeit beeinträchtigte, und daß sie diese Frauen (vor allem Ruth Berlau) von ihm fernhalten wollte. Glauben Sie, daß ihre Ansicht über den negativen Einfluß dieser Frauen etwas auf sich hat?

Brecht-Schall: Ja, absolut — gestört und abgehalten. Und vor allen Dingen die Berlau mit ihren ständigen hysterischen Zusammenbrüchen und Ihren Saufereien und so. Sie haben ihn einfach von der Arbeit abgehalten.

Lyon: Warum hat er sich so sehr um diese Frauen gekümmert?

Brecht-Schall: Weil er einfach ein richtig anständiger Kerl war. Habe ich Ihnen das erzählt mit der Beerdigung?

Lyon: Nein.

Brecht-Schall: Also die Beerdigung von Papa sollte stattfinden. Helli hat gesagt: "Hör mal zu, Barbara, ich möchte mich wirklich in nächster Zeit um nichts kümmern sollen, besorg mir schwarz." Also Barbara trottet los, hat ihr einen schwarzen Mantel gekauft und schwarze Bluse. Rock hatte sie, und was man damals plattierte Strümpfe nannte, also ganz dicke, schwarze Strümpfe, ein halbes Dutzend oder so, und brachte sie an. Helli sagt, "wunderbar, brauche ich nicht mehr in die Garderobe zu kucken, ich kann mich anziehen." Helli hat also ihre schwarzen Strümpfe an, da kam Isot Kilian als erste, guckte und sagte, "O, Weigel, hast Du noch so ein Paar?" Hauptmann genauso. Und habe ich Ihnen erzählt mit den Weihnachtsbäumen?

Lyon: Nein.

Brecht-Schall: Helli hatte immer für Brecht einen kleinen, besonderen Baum gekauft, für uns einen riesigen, und für Brecht einen kleinen mit sehr viel Fondant [sehr süsses Konfect] behängt. Er war doch ein Süßzahn. Von meinem ersten Gehalt habe ich ihm zu Weihnachten eine zwei-Pfund Schachtel von Fondant gekauft. Er hatte herrliche Geschenke gekriegt, alte Bücher und so, aber das hat er als einziges mit nach oben genommen.

Lyon: Also hatte er einen "sweet tooth?"

Brecht-Schall: And how. And this fondant was cheap stuff, you know. Und Helli hat ihm das immer an den Baum gemacht, und dann zu irgend einem Weihnachten haben die Weiber das mitgekriegt, und eine nach der anderen brachte auch einen kleinen Weihnachtsbaum mit. Und bei der allerletzten da ging Helli hoch, machte die Klobrille runter, setzte den Baum drauf und sagte, "das weitere ist sein Problem."

Lyon: Sehr lustig

Brecht-Schall: Oh, she could be very funny, which few people knew.

Lyon: Ja, man sieht sonst nur die ernste Seite von ihr. In den letzten Jahren ist das, was ich die "Fiktionalisierung" Brechts nenne, schnell vorangekommen. Das begann schon 1930 mit Feuchtwangers fiktiver Gestalt Pröckl in seinem Roman *Erfolg*. Es setzte sich fort in den 60er Jahren mit Fleißers leicht verhüllter Darstellung Brechts in *Avantgarde* und in Günter Grassens *Die Plebejer proben den Aufstand*. In den 70er Jahren gab es in Amerika mindestens einen Film und eine Dramatisierung von Brechts Verhör vor dem House Unamerican Activities Committee. In letzter Zeit gibt es Prosawerke über eine fiktive Jugend Brechts wie etwa Hans Christian Kirschens *In Baals Welt* oder Montagen aus Werk und Biographie, wie man sie voriges Jahr im Bayrischen Fernsehen in der Sendung "Brecht:

Eine szenische Collage" erleben konnte. Hat Ihnen irgend eine dieser Darstellungen besonders gefallen?

Brecht-Schall: Nein, nein, keine Meinung dazu.

Lyon: Lesen Sie diese Sachen?

Brecht-Schall: Manchmal, nicht immer. Es ist meistens so läppisch.

Lyon: Ein gutes Wort dafür.

Brecht-Schall: Nicht? So einseitig, und meistens mehr auf die Autoren hin, als auf Papa. Es ist ja erschreckend. Er hat einen wirklich großen Schatten geworfen. Und der Neid, der da herrscht, das sieht man bei Fuegi, der also offensichtlich völlig ausgeflippt ist durch Neid auf diesen Mann. Es ist nicht eine hübsche Emotion, Neid.

Lyon: Stimmt.

Brecht-Schall: Besonders geärgert habe ich mich nur über Fuegi, weil er da also wirklich unter die Gürtellinie schlägt — Papa als Antisemit und so etwas darzustellen.

Lyon: Über Fuegi wollte ich eigentlich nicht sprechen. Das Buch ist ein Betrug — voll von entstellten oder einfach falschen Zitaten, Quellenangaben, usw.

Brecht-Schall: Das stellt sich jetzt bei der Rückübersetzung heraus.

Lyon: Eine Rückübersetzung ist unmöglich, wenn man den Text nicht total verändert.

Juni/Juli 1956 hat Brecht Chruschtschows Rede über Stalin auf dem XX. Parteitag der KpdSU in einer deutschen Übersetzung gelesen. Hat er, oder hat Ihre Mutter mit Ihnen oder mit anderen öffentlich darüber gesprochen?

Brecht-Schall: Nein. Also nicht mir mir. Ich wohnte damals nicht mehr zu Hause. Dadurch bin ich aus diesem Geredekreis ziemlich draußen gewesen. I had my own worries. My own life. My second boyfriend. Ich bin mit Ekkehard Schall zusammen seit '52. Seit '52 sind wir zusammen und verheiratet seit '61. Wie der Ekke mir damals sagte, mitgefangen, mitgehangen.

Lyon: Sie haben zwei Kinder?

Brecht-Schall: Ja.

Lyon: Und Ihre Tochter ist jetzt Schauspielerin geworden?

Brecht-Schall: Und Regisseur.

Lyon: Wie heißt sie?

Brecht-Schall: Johanna Schall

Lyon: Ich habe ihr Bild neulich gesehen. Spielt sie nicht in der *Dreigroschenoper*?

Brecht-Schall: Die hat die Polly gespielt. Und sie hat eine Inszenierung von *Der Widerspenstigen Zähmung* gemacht. Und jetzt gerade in Leipzig *Frühlingserwachen*. Für *Der Widerspenstigen Zähmung* war sie ja Regisseur, und mit meiner zweiten Tochter die machte die Kostüme.

Lyon: Wie heißt sie?

Brecht-Schall: Eugenie, nach dem Papa. Ich konnte sie wirklich nicht Bertolda nennen. Sie nimmt es mir übel genug mit der Eugenie.

Lyon: Das Theatralische bei ihnen scheint genetisch zu sein.

Brecht-Schall: Sie ist eine wunderbare Kostümbildnerin, ganz außerordentlich gut.

Lyon: Wo ist sie tätig?

Brecht-Schall: Im Maxim Gorki Theater im Moment. Da ist sie als Schneiderin. Die hat ja erst als Kostümbildnerin angefangen. Als Silvesterpremiere machen sie *The Rocky Horror Show* in Leipzig.

Lyon: Über Ihre Beziehung zu Ihrer Mutter sagten Sie im Interview von 1994: "Unsere Beziehung war wundervoll — abgesehen von einer kurzen Pause in den aufmüpfigen Jahren." Können Sie das erläutern?

Brecht-Schall: Ich habe da auch mein wildes Leben geführt.

Lyon: Danach wollte ich wirklich nicht fragen.

Brecht-Schall: Very short.

Lyon: It's normal. Ever kid wants to be independent, to break away from its parents. But it must have been especially difficult for you with the kind of parents you had.

Brecht-Schall: Yes.

Lyon: Erinnern Sie sich an einen besonders kritischen Brief, den Sie an Ihre Eltern zu dieser Zeit geschrieben haben?

Brecht-Schall: Sicher, aber ich kenne ihn nicht mehr.

Lyon: Darin sagten Sie, wie schwer es wäre, ein Kind von solchen Eltern zu sein.

Brecht-Schall: Nun müssen Sie dran denken, für mich war es noch leichter, als für meinen Bruder, weil ich mich immer als leichtsinnig charakterisiert habe, und das stimmt. I take things easy.

Lyon: And you have a sense of humour — you're witty.

Brecht-Schall: So is my brother. Und darum kann ich damit leben, besser als er, leichter als er.

Lyon: Sie sind dafür bekannt, daß Sie uns Brechts letzte Worte auf dem Sterbebett überliefert haben.

Brecht-Schall: "Laßt mich in Ruhe!"

Lyon: Über Brechts letzte Stunde ist nicht viel bekannt. Waren Sie dabei in der Charité?

Brecht-Schall: Nein, nein, zu Hause. Er wurde im Krankenhaus auf Magen behandelt.

Lyon: Eine falsche Behandlung, hört man.

Brecht-Schall: Er war falsch behandelt worden, und der Schmitt kam aus München, besuchte ihn, guckte ihn an und sagte, "Sie haben nichts mit dem Magen, Sie haben es mit dem Herzen." So, dann sollte er zum Schmitt hinfahren. An dem Tag als er starb war die Karte bestellt, der Aufenthalt bestellt, und ich habe das ungute Gefühl, der Schmitt hätte ihn wieder in Ordnung gekriegt.

Lyon: Ja?

Brecht-Schall: You never know. Der Arzt damals, der Brugsch, hat sich geweigert zu kommen, weil er im Urlaub war. Ein anderer Arzt kam dann, aber es war nichts mehr zu machen. Er hatte, was man einen schleichenden Herzinfarkt nennt und ist dann gestorben. Ich war da, Helli war da. War Steff da? Ich glaube nicht.

Lyon: Ich glaube, er kam nachher.

Brecht-Schall: Also, seine sterbenden Worte und die Versprechungen an den verschiedenen — vergessen Sie das!

Lyon: Nur "Laßt mich in Ruhe?"

Brecht-Schall: "Laßt mich in Ruhe!" hat er gesagt.

Lyon: Im Archiv liegt ein undatierter Brief von einem nicht identifizierten Absender, worin es heißt, Sie hätten "an unfinished translation" von *Puntila* gemacht. Später hieß es, Sie hätten noch ein Stück für das Berliner Ensemble ins Englische übertragen. Stimmt das?

Brecht-Schall: Nein.

Lyon: Galten Sie als Expertin für die englische Sprache?

Brecht-Schall: Ja.

Lyon: Haben Sie irgend etwas für das Berliner Ensemble übersetzt?

Brecht-Schall: Nein, eher durchgesehen und empfohlen, aber nie richtig übersetzt. Das einzige, was ich dann wirklich mal übersetzt habe, Ekke und ich — wir haben als einzige Regie den *Eduard den II* gemacht. Und da habe ich Gedichte aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt, um Szenenumbauten zu überbrücken.

Lyon: Ich meinte aber im Berliner Ensemble zu Brechts Lebzeiten.

Brecht-Schall: Nein.

Lyon: Haben Sie sich für Brecht englische Sachen angeschaut?

Brecht-Schall: Ich habe da nicht spezifisch für das Theater, ich habe ihm einfach aus dem, was ich schon wußte, Sachen empfohlen.

Lyon: Aber es scheint, also ob Sie auf Veranlassung des Theaters mit einer *Puntila*-Übersetzung angefangen haben.

Brecht-Schall: Nein, nicht, daß ich wüßte. Ich halte das absolut für eine Legende. Was ich gemacht habe, was irgendwann dann im Archiv erschien, ich habe angefangen, ein Drehbuch für die *Mutter Courage* zu machen. Da sind nur drei Seiten vorhanden, oder sogar nur zwei.

Lyon: Im Brief vom 21.03.55 schreibt Isot Kilian an Sie: "Anbei das englische Exemplar von *Mutter Courage* mit der Bitte um baldige Beurteilung und umgehenden Bescheid."

Brecht-Schall: Ja, so etwas gab's natürlich. Man hat mich herangezogen, ob eine Übersetzung überhaupt denkbar war. Wann war das? '54? '55?

Lyon: Das war '55.

Lyon: Können Sie erklären, was für Aufgaben und Verantwortungen den Brecht-Erben nach dem Tod Ihres Vaters, und vor allem nach dem Tod Ihrer Mutter, bezüglich der Verwaltung des Brecht-Erbes zugefallen sind?

Brecht-Schall: Die einfache Verwaltungsarbeit. Ganz normal.

Lyon: Inwiefern hat Ihr Vater selbst diese Aufgaben und Verantwortungen bestimmt?

Brecht-Schall: Papa hat alles in seinem Testament bestimmt, was dann für einen alten Krimileser erstaunlicherweise nicht zuglassen wurde, weil er es getippt hatte.

Lyon: Wieso denn?

Brecht-Schall: Der weiß doch aus jedem Krimi, daß man nur Handgeschriebenes zuläßt. Er hat's getippt.

Lyon: Aber eine Unterschrift war dabei?

Brecht-Schall: Ja, klar. Helli hat sich ja auch bemüht, alles auszuführen. Teilweise sehr gegen den Willen der Kinder.

Lyon: Gegen den Willen der Kinder?

Brecht-Schall: Na, ja, soviel auszuschütten an die Weiber. Die hatten wir ja nicht so gerne. Wir waren nicht so anständig wie die Mama.

Lyon: Das Publikum, das dieses Interview liest, weiß wohl wenig Genaues über die Quereleien in Deutschland zwischen den Brecht-Erben und verschiedenen Theaterleuten über Aufführungsrechte. Eine Ausnahme war wohl der Fall Heyme, wo er eine Inszenierung der *Dreigroschenoper* nicht weiter aufführen durfte, weil er den Peachum als stereotypen "Stürmer"-Juden dargestellt hatte. Das wird immer wieder zitiert.

Brecht-Schall: Na, aber Entschuldigung, inzwischen sind wir sehr mit Heyme befreundet. Damals ging eine Flut auf mich los. Und Heyme kam nach zwei Jahren und hatte die Großzügigkeit — das darf man nicht vergessen — sich wirklich bei den jüdischen Gemeinden zu erkundigen, wie sie das sahen, und die haben ihm alle gesagt, das sei sehr negativ. Und das hat er geschluckt — hat sich entschuldigt. Er hat dann versucht, einen Brief zu schreiben diesbezüglich, aber der wurde nirgends gedruckt. Und seitdem hängt mir das an, daß ich alles verbiete. Das war das einzige, und das habe ich ja nicht verboten, sondern habe einfach die Aufführungsrechte nicht erneuert. Das ist ein Unterschied, nicht? Und mit gutem Grund, denn ich bin der Meinung, in Deutschland kann man jahrelang keinen Antisemitismus zulassen. Und bei Papas Arbeiten erst recht nicht. Wenn man jedem von den sechs Millionen, die gestorben sind, nur *einen* Trauertag zuerkannte, dann hat man noch lange zu knabbern.

Lyon: Wie sieht es in der Praxis aus, wenn man im Inland oder im Ausland ein Brechtstück aufführt?

Brecht-Schall: Machen die Leute, die da das machen. Das macht hier z.B. der Suhrkamp Verlag mit Rückfragen bei acht großen deutschsprachigen Städten.

Lyon: Wenn es um eine Aufführung in einer dieser acht Städten geht, fragt man bei Ihnen nach?

Brecht-Schall: Ja, und daher kommt auch die Regelung. Ich muß wissen — Regie und die zwei Hauptrollen.

Lyon: Was für Erwägungen bzw. Kriterien (finanzielle, künstlerische, politisch/ideologische, usw.) spielen in Ihren Entscheidungen eine Rolle, und sind sie allgemein bekannt bzw. systematisch?

Brecht-Schall: Regie und die Hauptrollen muß ich wissen. That's all.

Lyon: Sonst nichts?

Brecht-Schall: That's all. Und da ich die Leute meistens nicht kenne, sage ich "ja."

Lyon: Und wenn Sie etwas Negatives wissen?

Brecht-Schall: Dann sage ich auch ja. Aber ich verbiete es, Stücke durcheinander zu bringen, also einen Teil aus einem Stück in ein anderes zu übernehmen, ich verbiete es, andere Sachen reinzubringen, außer was Brecht geschrieben hat. You can cut, but you can't add.

Lyon: Aber genau das macht die Postmoderne.

Brecht-Schall: Nicht mit Papas Stücken. It's very simple. Wenn sie ein anderes Stück wollen, sollen sie selber ein anderes Stück schreiben. Wie sie es inszenieren, ist mir egal. Das geht nicht, da kannst du nicht 'reinfummeln, das ist die Arbeit des Regisseurs, z.B. bei der *Puntila* Aufführung jetzt. Sie soll grauenhaft sein. Ich habe sie aber zugelassen, er hat sich streng an Brecht halten müssen. Also — *Theater heute* z. B. hetzte immer gegen Brecht, und die Hetze gegen mich ging los, als ich nach Mamas Tod nicht widerspruchslos Brechts Sachen übergab. Es gab doch ein Lex Brecht hier für die Akademie? Alles, und das wurde mir aber dann auch erklärt, ich kriege das Geld, aber bestimmen tun nur die, und das habe ich mir nicht gefallen lassen.

Lyon: Das dauerte einige Jahre, nicht wahr?

Brecht-Schall: Acht Jahre. Dann habe ich mir einen Vertrag machen lassen mit der Akademie. Wir hatten auch ein Gesetzbuch, ein sehr leicht verständliches, und damit konnte man argumentieren. Aber der Stunk gegen mich ging von da aus, aus der Zeit, und zog sich 'ruber nach dem Westen. Das hat mich ja immer fasziniert. Also war ich *persona non grata* — jahrelang, bis heute. Leider fällt es auch auf meine Famillie so als "sippenhaft."

Lyon: Ist wahr?

Brecht-Schall: Damals wollten sie dann diese Schaubühne aufbauen, also das größere Gegenstück zum Berliner Ensemble. Who gives a damn. There's room for two theaters in so einer Stadt. Aber es mußte natürlich das Berliner Ensemble kaputtgemacht werden. So eine Popelpolitik hier. Der Ekke kriegte also in Berlin nie eine gute Kritik — prinzipiell, und das schon seit 10 Jahren.

Lyon: Wegen der Politik?

Brecht-Schall: Ja, der Politik, and also because, of course, he stayed married to me for what's it, 34 years, because he's Brecht's son-in-law.

Lyon: Inzwischen weiß man doch anders, nicht wahr?

Brecht-Schall: Ja, aber man schreibt es nicht. Wenn man die Kritik von Ekke hier liest, steht immer, "der Schwiegersohn von Brecht," und zwar ganz automatisch, like "Attilla the Hun."

Lyon: Auf der anderen Seite war das nicht der Fall bei seiner Tournee in Amerika.

Brecht-Schall: In England und Amerika.

Lyon: Da hatte man seine schauspielerischen Leistungen sehr geschätzt.

Brecht-Schall: Ja, ich weiß. Er kriegte überall gute Kritiken. Er ist ein hervorragender Schauspieler. Als er hier den *Ui*, zum Beispiel, gespielt hatte, wurde er sehr gelobt.

Lyon: Ich habe die Aufführung gesehen.

Brecht-Schall: Und?

Lyon: Ich habe gelacht — er hat wunderbar gespielt.

Brecht-Schall: So ist es. Das höre ich überall. Ich habe es mir auch nicht angekuckt, I couldn't be fair.

Lyon: But I'm impartial, and I think he played it very well.

Brecht-Schall: I've heard it everywhere, except in the reviews wird es nicht ein einziges Mal erwähnt, daß er in dem selben Haus ein immens erfolgreicher Ui schon einmal war. Nicht einmal.

Lyon: Dumm.

Brecht-Schall: Sehr dumm.

Lyon: Inwiefern würden Sie radikale Neuinterpretationen in den Inszenierungen von Brechts Stücken zulassen?

Brecht-Schall: If it has to be, if they don't change the text.

Lyon: Das ist wichtig?

Brecht-Schall: They're not allowed to change the text.

Lyon: Wie ist es mit Streichungen?

Brecht-Schall: Dürfen Sie machen. Papas Stücke sind alle sehr lang.

Lyon: Wenn man das eine oder das andere ausfallen läßt?

Brecht-Schall: Ja, no problem.

Lyon: Wenn Sie die Zusage erteilen, ein Stück Ihres Vaters aufführen zu lassen, lassen Sie dem Produzenten bzw. dem Regisseur Richtlinien oder Anweisungen für die Inszenierung zukommen? Wenn schon, würden Sie diese kurz beschreiben?

Brecht-Schall: Nein. No way. You can't. No, I don't!

Lyon: Aus einer westdeutschen Stadt höre ich, man hätte 30 Seiten von Anweisungen von Ihnen bekommen, wie ein Stück aufzuführen wäre.

Brecht-Schall: Das ist eine glatte Lüge. Haben Sie sich die 30 Seiten vorlegen lassen?

Lyon: Nein.

Brecht-Schall: Die Frau Lau schreibt meine Briefe.

Frau Lau: Dann hätte ich sie schreiben müssen.

Lyon: Haben Sie solche Briefe geschrieben?

Frau Lau: Nein.

Brecht-Schall: Sie hat auch nicht drei Seiten geschrieben, nicht mal drei Zeilen. (*an Frau Lau gerichtet*): Hast Du jemals, habe ich jemals irgend so etwas geschrieben?

Frau Lau: Nein.

Lyon: Welche Kriterien benutzen Sie, um Übersetzungen der Werke Brechts in Fremdsprachen zu autorisieren?

Brecht-Schall: None. Steff does everything in the English-speaking world, and I don't think he gives a damn. And most of the translations are miserable. Oder sagen wir, Papa war vielschichtig, aber die Übersetzungen kommen immer einschichtig. In Frankreich macht das unser Verleger dort.

Lyon: But there's a problem with Brecht translations in English. Brecht writes a relatively simple German. I know because I've seen his texts used in teaching elementary and intermediate level German language courses. Students can understand them quickly and easily. Aber wenn man versucht, sie ins Englische zu übersetzen, sieht man wie täuschend die relative Einfachheit ist.

Brecht-Schall: Das Einfache, was schwer zu machen ist.

Lyon: Richtig. Keine so einfache Aufgabe.

Brecht-Schall: Und die Übersetzung z.B. von der *Dreigroschenoper*, die ich gesehen hatte — man sagt "Scheiße" oder "fuck" oder whatever. You know. Jesus Christ, I hate these shock things. Sie sind soooo überholt.

Lyon: It loses its effect, doesn't it?

Brecht-Schall: It bores the pants off me.

Lyon: It is boring. You say, "so what?" Let's get on to the real stuff.

Brecht-Schall: It's just like in the movies. When I see all those bedroom scenes, I say, "Yes, I know all about that. I'm 66, and I've been to bed with a gentleman, so get on with the story."

Lyon: Hören Sie gelegentlich von unautorisierten Aufführungen oder Übersetzungen der Werke Ihres Vaters? Wenn schon, wie reagieren Sie darauf?

Brecht-Schall: Ich höre wohl von unautorisierten Sachen, wo sie versuchen, etwas reinzuschmuggeln. Da wird Suhrkamp Bescheid gegeben, diejenigen sollen es gefälligst lassen.

(*Ekkehard Schall kommt herein mit einem Buch, das Brecht gehört hatte*)

Brecht-Schall: Was ist das?

Ekkehard Schall: (*zeigt ein Exemplar vom Aristoteles "Poetik" vor*) Ja, mit lauter Notizen von Brecht darin.

Lyon: Gerade bekommen?

Schall: Nein, nein. Das habe ich eben wiedergefunden. Gucken Sie das mal an. (*Liest eine handschriftliche Randbemerkung Brechts vor*) "Aristoteles ist für die Dramatiker der Gegenwart keineswegs ein entthronter Gesetzgeber. Die eigentliche Bedeutung seiner Gesetze geht der Wissenschaft doch gar nicht auf, so sehr herrschen sie."

Lyon: Interessant.

Schall: Noch anderes nachher. Habe ich gerade vorgestern wiedergefunden nach so langer Zeit.

Brecht-Schall: Der Arme sitzt nämlich vier Wochen daran, seine Bücher auszuräumen und umzuräumen. He's got flat feet from climbing ladders.

Schall: (*auf das Buch zeigend*) Mit eigener Handschrift auch noch, hier hat er auch etwas zugeschrieben.

Brecht-Schall: Heb das auf!

Schall: Natürlich.

Brecht-Schall: Damit kann ich meinen Lebensunterhalt verdienen, wenn ich Witwe bin.

Schall: Obwohl er als Antiaristoteliker bezeichnet wird, seine Beschäftigung mit Aristoteles war groß.

Brecht-Schall: Er hat sich ja auch nicht gegen Sachen ausgesprochen, über die er nicht wußte. Das war bekannt.

Lyon: In Amerika habe ich es ein paarmal erlebt, daß unautorisierte Fassungen von Brechts Werken oder Teile der Werke übersetzt oder aufgeführt wurden. Kommen Ihnen viele Berichte über unautorisierte Aufführungen und Übersetzungen zu Ohren?

Brecht-Schall: It's a great impertinence, but I have no idea what's going on. That's Steff's area. What are you going to do?

Lyon: There's nothing you can do.

Brecht-Schall: Well, there is something you can do if you hear about it, but America's a bit bigger.

Lyon: Haben Sie sonst etwas über Ihren Vater oder Ihre Mutter zu bemerken, das in der Forschung entweder falsch oder zu wenig betont oder außer Acht gelaßen wird?

Brecht-Schall: Es ist eine sehr gute Ehe gewesen, mit allem, was dazwischen kam. Er hat sich total auf Helli verlassen, auf ihr Urteil, auf ihre Arbeit, auf ihre Fähigkeit, absolut, also so wie ein guter Ehemann das halt tut. Helli war eine tolle Frau. Daß es wenige Briefe an sie gibt kommt daher, weil sie zusammenlebten.

Lyon: Wenn ich zu Haus bin, schreibe ich auch nicht an meine Frau.

Brecht-Schall: Nicht? Und die Faszination von den Herren mit Brechts Mätressen finde ich sehr komisch. Eine Mätresse ist ja so etwas Tolles, wow! Es ist wieder diese Sache mit den nackten Leuten auf der Bühne. O.K, so he had them, there's no question about it. Übrigens, bei Helli, die ja nicht blöd war, hat er immer behauptet, sie wären nur Mitarbeiterinnen.

Lyon: Das waren sie auch, aber...

Brecht-Schall: Partly.

Lyon: Die Berlau wirklich wenig.

Brecht-Schall: Ganz wenig.

Lyon: Von ihrem Anteil am *Kreidekreis* ist etwas völlig falsch. Mir hat sie persönlich erzählt, daß das Kind im Stück nach dem Kind genannt worden ist, das sie von Brecht während der Entstehung des Stückes empfangen hattte. Da sie mit Brechts Kind schwanger war, hätte sie ihm den Namen des Kindes im Stück vorgeschlagen und dem eigenen Kind dann später diesen Namen gegeben.

Brecht-Schall: Das war umgekehrt. Das Kind im Stück hieß schon Michel, nicht? Es hat ja auch die Hauptmann, als der Brecht tot war, plötzlich immer mehr dazugetan.

Lyon: Wieso?

Brecht-Schall: Sie hat erzählt. Sie hat sich immer wichtiger gemacht.

Lyon: Karl Kleinschmidt — wer war das?

Brecht-Schall: Das war ein Pfarrer hier, das Hauptsächliche, was ich von ihm in Erinnerung habe ist, daß er elf Kinder gekriegt hatte.

Lyon: Der soll in der Partei gewesen sein, oder wenigstens die Partei unterstützt haben.

Brecht-Schall: Ja.

Lyon: Und hatte Brecht Kontakt zu ihm?

Brecht-Schall: Brecht hat sich gern mit ihm unterhalten.

Lyon: War er in den Tagen vor Brechts Tod dabei?

Brecht-Schall: Nein.

Lyon: Soweit Sie wissen?

Brecht-Schall: No, no, no. Das war als Pfarrer nicht sein Interesse.

Lyon: Stimmt es, daß Brecht, als er im Sterben lag, einen protestantischen Pfarrer holen wollte?

Brecht-Schall: Nein. Never. I was never sure, I am still not sure, ob Papa überhaupt wußte, daß er im Sterben lag.

Lyon: Hat man also nicht mit seinem Tode gerechnet?

Brecht-Schall: Nein.

Lyon: Frau Schall, ich danke Ihnen für das Gespräch.



7. Brecht, Weigel, Barbara, 1 Mai 1955
[Leihgabe Stiftung der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv 9/182]

"One of the most talented of our young poets." An Interview with Martin Pohl about Brecht

Martin Pohl, a young protegé of Brecht at the Akademie der Künste after the war, describes their relationship. Because people pointed out unintentional similarities between his and Brecht's poetic style, he became fascinated with the older writer. Through an introduction by the poet Kurt Barthel he managed to show his poetry to Brecht,who was impressed and stated his conviction that he was one of the most talented of young poets. Some of his works were later even mistakenly published under Brecht's name because of their similarities. While he was working at the Berliner Ensemble, Pohl was suspected of being a spy and was unjustly arrested. Brecht went on supporting him by commissioning work, even daring to protest against his imprisonment, and was very disappointed when Pohl went to live in West Berlin after his release.

***Un de nos poètes les plus doués*. Une discussion avec Martin Pohl au sujet de Brecht.**

Martin Pohl, un des étudiants de Brecht à l'Akademie der Künste, décrit leur relation. Puisque des gens ont fait involontairement remarquer des ressemblances dans leur style, Pohl s'est passionné pour Brecht. Suite à des contacts avec le poète Kurt Barthel, il a réussi à montrer ses poèmes à Brecht. Ce dernier était impressionné, affirmant qu'il était convaincu qu'il figurait parmi les jeunes poètes les plus doués. Quelques-unes de ses œuvres ont même été publiées sous le nom de Brecht, à cause de leurs similarités. Quand il travaillait avec Brecht au Berliner Ensemble, on s'est douté que Pohl soit un espion et on l'a injustement arrêté. Brecht a continué à soutenir ses œuvres et a même osé protester contre son emprisonnement, mais il a été très déçu lorsque Pohl est parti pour Berlin de l'Ouest suite à sa libération.

«Uno de los Más Geniales de Nuestros Poetas Jóvenes». Una Discusión con Martin Pohl Sobre Brecht

Martin Pohl, uno de los estudiantes de Brecht en el Akademie der Künste, describe su amistad con el dramaturgo. Pohl se fascinó con Brecht porque la gente observó semejanzas involuntarias entre sus estilos. A través del contacto con el poeta Kurt Barthel, llegó a enseñar sus poesías a Brecht y éste se impresionó y dijo que Pohl era uno de los más geniales poetas jóvenes modernos. Luego, se publicaron erroneamente unas obras de Pohl con el nombre de Brecht debido a sus semejanzas. Mientras trabajaba con Brecht en el conjunto de Berliner, le sospecharon de ser un espía y fue injustamente detenido. Brecht continuó dándole su apoyo en su trabajo, hasta protestó contra su encarcelamiento, y se disilusionó cuando Pohl salió para Alemania Occidental después de su liberación.

"Einer der begabtesten unserer jungen Dichter" Gespräch mit Martin Pohl über Brecht

Erdmut Wizisla

Erdmut Wizisla: Im Oktober 1955 publizierte die in West-Berlin erscheinende Zeitschrift *Der Monat* Ihren Bericht *Im Labyrinth. Der Fall des MARTIN POHL, von ihm selbst erzählt*. Sie schildern darin, wie Sie am 22. Februar 1953 aus dem Bett heraus verhaftet und neun Monate später aufgrund der absurden Beschuldigung, geheimdienstliche Spionage in Ost-Berlin betrieben zu haben, zu vier Jahren Zuchthaus verurteilt wurden. Erst 22 Monate nach der Verhaftung wurde Ihnen bedingte Strafaussetzung gewährt und eine Bewährungsfrist von fünf Jahren auferlegt. Der "Fall Martin Pohl" erregte auch deshalb Aufsehen, weil Sie seit dem Herbst 1951 Meisterschüler von Bertolt Brecht waren. Sie vermuten, daß die Fürsprache Brechts dazu beigetragen hat, Sie früher aus dem Gefängnis in Zwickau herauszuholen. Auf die Nachricht von Ihrem Weggang nach West-Berlin soll Brecht einen Zornausbruch "von nahezu Learschem Format" bekommen haben.

Der eindringliche Bericht *Im Labyrinth* liegt unserem Gespräch ebenso zugrunde wie andere Ihrer Texte, die sich mit dieser Zeit befassen (in *die horen*, 4/1972, und in *Nach Brecht*, Berlin 1992, vgl. auch die Chronik von Stephan Bock in *Dramatik der DDR*, Frankfurt am Main 1987). Ich möchte Sie anhand von Dokumenten aus dem Bertolt-Brecht-Archiv nach Ihrer Beziehung zu Brecht fragen, nach den Erfahrungen als Meisterschüler und nach Brechts Versuchen, Einfluß auf den Justizfall zu nehmen. Zunächst: Woher kommen Sie, wie gerieten Sie an das Berliner Ensemble?

Martin Pohl: Einen Bericht wie im *Monat* würde ich heute in dieser Form nicht mehr schreiben, weil zu viele Subjektivitäten darin enthalten sind.

Ich stamme aus einem christlichen, bürgerlichen Elternhaus. Da ich ein seelisch zart veranlagtes Kind war, haben mich meine Eltern mit meinem Einverständnis dahingehend beeinflußt, daß ich ursprünglich Theologie studieren wollte. Sie gaben mich in ein christliches Internat, um mich auch, so sehe ich es, vor den Einflüssen des Nationalsozialismus zu bewahren. Natürlich war ich in der Hitlerjugend, aber meine Mutter hat

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

immer Attestchen besorgt, daß ich von dem stupiden HJ-Dienst befreit worden bin. Wesentlich ist folgendes: Ich hatte einen älteren Bruder, der ein strammer Hitlerjunge war und mit dem ich immer mit Linolsoldaten Krieg spielen sollte. Er nahm die Deutschen, und ich mußte die Feinde nehmen. So bin ich psychologisch der Feind meines Bruders geworden. Ich habe immer verloren, die Deutschen mußten siegen. Einmal nahm er nach einer Schlacht meine Offiziere gefangen und hängte sie mit einem Zwirnsfaden am Stuhlbein auf. Da lief ich weinend in den Garten und rief: Ich will kein Deutscher mehr sein! Das legte den Keim zum Pazifismus; ich verlor das Bewußtsein des Vaterlandes.

Meine Mutter hatte mit dem Gedanken gespielt, mich in ein christliches Internat in die Schweiz zu geben. Alle Entscheidungen, vor die man heute Kinder stellt, wurden mir abgenommen, außer ob ich ins Ausland oder zu den Herrnhutern wolle. Da die Schweiz aber weit von Schlesien entfernt ist, entschied ich mich, lieber im Lande zu bleiben, und ich kam nach Niesky. Die Erziehung auf dem Herrnhuter Zinzendorf-Pädagogium war streng und ziemlich militant. Mir gefiel es dort nicht. Ich war ein mittelmäßiger Schüler. Naturwissenschaftliche Fächer lagen mir nicht, ich hatte in Mathematik und Physik schlechte Zensuren und war lediglich an Biologie einigermaßen interessiert — dafür aber um so mehr an Geschichte und Deutsch. Dann kamen die Fremdsprachen dazu, die mir mehr lagen.

Wizisla: Wann haben Sie angefangen zu schreiben?

Pohl: Eigentlich sehr früh, mit 9 oder 10 Jahren. Ich habe als Kind gern gesungen, und so erfand ich auch neue Texte auf Volkslieder und Choräle. Meine lyrische Wurzel ist Paul Gerhardt. Als 12jähriger bekam ich ein umfangreiches Gedichtbuch geschenkt, den Echtermeyer, der vom Mittelalter bis zur Gegenwart reichte. Da stieß ich auf Gryphius, Fontane, Detlev von Liliencron — der Übergang von den Chorälen zur Ballade. Die Vergänglichkeitsmystik des Barock hat mich sehr beeindruckt. Ich spielte Klavier und fing an zu komponieren. Mit 12 Jahren nahm mich meine Mutter zum erstenmal in eine Oper mit, da wollte ich natürlich eine Oper schreiben. Ich wollte alles nachmachen — auch was ich im Kino sah, das spielte ich nach. So war die Wurzel zu meinem späteren Beruf als Schauspieler gelegt.

Als mein Vater 1945 aus der Gefangenschaft kam, stellte sich die Frage, was mit mir geschehen sollte. Ich sollte sein geistiges Erbe antreten. Er war Eisenhändler, also steckte er mich in eine Eisenwarenlehre, aus der ich nach zwei Jahren ausbrach. Ich hatte mich schon vorher an den damaligen Schutzverband deutscher Autoren gewandt. Meine ersten Versuche waren wohl nichts. Ich kam zum Verlag Neues Leben und wurde der Redaktion der Zeitung *Junge Welt* zugeteilt, worauf sich dann

mein Schicksal vollzog. Zunächst fing ich als Botenjunge an. In der *Jungen Welt* wurde man auf meine Gedichte aufmerksam, der Chefredakteur ließ sich einiges zeigen. Eines Tages, als ich einmal Fahnen von der Druckerei holte, fand ich darin plötzlich ein großes Gedicht von mir. Der Feuilletonredakteur bat mich, eine Reihe von Zeilen zu kürzen. Als ich ihm die Kürzungen zeigte, sagte er: Nein, du mußt anders kürzen, genau diese Stellen verweisen auf Brecht. Ich war vielleicht 17 Jahre und hatte keine einzige Zeile von Brecht gelesen. Natürlich begann ich, mich für Brecht zu interessieren. Ich erwarb eine Platte von Kate Kühl, die auch die Songs in Wolfgang Langhoffs Inszenierung von *Furcht und Elend des III. Reiches* im Deutschen Theater gesungen hat. Es war eine Schellackplatte, und sie sang Brechts Ballade "Ein Pferd klagt an" ("O Falladah, die Du hangest!"). Ich habe in Erinnerung, daß dieses Gedicht den eigentlichen Ausschlag dafür gab, daß ich mich intensiv mit Brecht befaßte.

Wizisla: Wie kam es zu einer Begegnung mit Brecht?

Pohl: Zuerst hatte ich versucht, Brecht zu kopieren. Ich war derartig gefangen von dieser Art zu schreiben, daß ich als Brechtianer galt, ohne daß ich Brecht persönlich kannte. 1951 waren die Weltfestspiele in Berlin. Ich kannte den Dichter Kuba, Kurt Barthel, der mich zunächst schätzte. Er gab mir, als die Weltfestspiele zu Ende waren — ich war damals angestellt in der Kultur- bzw. Literaturabteilung des Zentralrats der FDJ —, eine Empfehlung an Helene Weigel. Ich machte mich eines Tages auf zum Berliner Ensemble. (Ich glaube, es war dazu gekommen durch Vermittlung der Brecht-Schülerin Wera Skupin.) Ich gab einige Gedichte bei der Weigel ab. Sie sagte, sie werde das Brecht vorlegen, und ich werde dann wohl von ihm etwas hören. Es wurde ein Termin vereinbart. Wer angeblich zu diesem Termin nicht da war, war Brecht. Man wisse nicht, wo er sei, hieß es. Ich wurde zu Käthe Rülicke geschickt, die die Gedichte vor sich hatte und sie fix und fertig machte. Sie entmutigte mich total — arrogant von oben herab. Ich wollte weg, packte schon meine Gedichte ein. Und wer steht plötzlich in der Tür? Brecht. Er war also da. Man könnte beinahe mutmaßen, er saß erstmal im Nebenzimmer und lauschte. Er sagte, er habe meine Gedichte gelesen und fände sie ganz interessant, ich sollte sie nochmal auspacken. Dann ging er einige Gedichte mit mir durch. Er kritisierte auch, aber auf eine ganz andere Weise als die Rülicke. Während also Rülicke konstant ablehnte, sagte Brecht: Schauen Sie, Sie fangen an mit so einer schönen Zeile: "Kommt, laßt uns endlich zu uns selber kommen" — ein so schöner Satz. Warum ziehen Sie diesen Gedanken nicht durch das ganze Gedicht? Warum schweifen sie ab? Er fragte mich. Seine Kritik war fragend. Und so verstehe ich Kritik heute: Kritik zeigt immer Interesse. Wenn mich etwas nicht interessiert — so geht es mir heute mit jungen Kollegen — dann sage ich nichts dazu. Aber ich

war so geschockt, auch von der Überraschung, daß ich mir sagte, hier gehst du nie wieder hin. Dann ließ mich Brecht durch Wera Skupin fragen, warum ich denn nicht mehr komme. Es war ja auch kein weiterer Termin vereinbart worden. Ich war abgeschreckt. Ich bin von je her, wie Brecht mich auch beschreibt, ein schüchterner und scheuer Mensch.

Dann wurde ich über Wera Skupin ins Probenhaus in der Reinhardtstraße bestellt. Brecht hatte Probe, und ich traf den Brecht-Mitarbeiter Claus Hubalek, der mich ganz anders behandelte. Während einer Probenpause kam Brecht heraus, ging direkt auf mich zu und kam sofort zur Sache. Hören Sie zu, sagte er, ich habe in der Akademie der Künste eine Klasse für junge Dramaturgen und Regisseure eingerichtet. Wollen Sie da nicht mitmachen? Das erste: Natürlich brauchen Sie Geld. Wir werden uns bemühen müssen um ein Stipendium für Sie. Voraussetzung dafür, daß ich Akademie-Schüler mit Stipendium werden könnte, war, einen Aufsatz zu verfassen. Ich könne mir ein modernes Theaterstück, was ich wolle, auswählen und es analysieren. Nun war ich damals ein Fan des Stückes *Haben* von Julius Hay, das ich am Deutschen Theater gesehen hatte. Und das analysierte ich. Ich bezog mich auf Feuchtwanger, der geäußert hatte, daß dieses Stück *das* sozialistische Stück sei, ohne daß das Wort Kommunismus oder Sozialismus darin vorkäme. Das überzeugte mich. Ich lieferte das ab, es ging auch durch. Ich weiß nicht, was daraus geworden ist. Später fragte ich Brecht, was er zu meinem Aufsatz über Julius Hay sage. Und da sagte er: Ja, wissen Sie, ich halte von Hay gar nichts. Und wörtlich: Das könnte dem Kapitalismus so passen, daß man ihn mystifiziert. Aber Feuchtwanger, sagte ich, hat doch geschrieben in seinem Vorwort.... Wissen Sie, entgegnete Brecht, der Feuchtwanger versteht vom Marxismus das, was ein Hufschmied von der Arbeit eines Goldschmieds versteht. Aber er nahm mir das nicht übel. Ich wurde sein Schüler. Wir waren zu dritt: Wera Skupin, Horst Bienek und ich.

Wizisla: Das heißt, was Heiner Müller in Bezug auf seine gescheiterte Bewerbung als Meisterschüler erzählt, ist später gewesen.

Pohl: Das halte ich für eine Legende. Ich weiß nichts davon, und ich war in dieser Zeit mit Heiner Müller eng befreundet. Alles, was aus dem BE kam, erzählte ich ihm. Er müßte es mir verschwiegen haben. Das Gegenteil war der Fall: Ich sagte mir, du kriegst 500 M als Stipendium vom Staat, bist Akademie-Schüler, und dem Heiner geht es so schlecht, und der schreibt so gute Sachen. Das ist authentisch.

Wizisla: Sie sehen mich zweifeln. Müller hat seine Begegnungen mit Brecht doch mehrfach geschildert — auch eine mit Rülicke, die ihn hat abblitzen lassen.

Pohl: Das hab ich ihm erzählt! Vielleicht hat er das auf sich bezogen. Ich weiß es nicht. Von einer Begegnung zwischen Brecht und Müller und Rülicke und Müller weiß ich nichts. Ich wollte auch gern, daß er bei Brecht landet, und ich sprach wohl mit ihm darüber.

Wizisla: Sie haben auch mit Brecht darüber gesprochen, oder nur mit Müller?

Pohl: Nein. Ich habe zunächst mit Müller darüber gesprochen und ihm gesagt: Heiner, gib mir ein paar Manuskripte von dir. Ich werde sie dem Brecht geben. Ich bot mich als Mittler an. Er suchte ein paar Gedichte heraus, und es waren ein oder zwei Theaterstücke dabei, aber kurze. Ich kann mich genau an ein Theaterstück erinnern, darin ging es um den Tod Agamemnons. Es schilderte den Mord in Mykene aus der Sicht des Gesindes am Königshof. Das weiß ich noch genau. Mit diesen Sachen ging ich zu Brecht, in die Dramaturgie, Peter Palitzsch war dabei. Ich gab es Brecht und erzählte von Müller. Brecht blätterte in den Manuskripten, las ein bißchen und sagte: Das scheint ganz interessant zu sein — wie er es bei mir gesagt hatte. Er gab alles Palitzsch. Er sollte sich das mal ansehen. Palitzsch las in den Sachen, und ich sehe noch heute seine Abwehr: Brecht-Epigone! Und damit war das ganze gegessen. Die Manuskripte wurden mir zurückgegeben. Ich habe diese Sachen bis in die Mitte der 70er Jahre in meinem Besitz gehabt. Erst als ich 1973 nach Berlin zurückkam, gab ich Müller die alten Sachen wieder.

Wizisla: Es gibt im Nachlaß Brechts ein Stückfragment von Müller über Werner Seelenbinder. Eine Szene und drei Zwischenspiele sind abgedruckt in dem Arbeitsbuch von Wolfgang Storch, *Explosion of a memory — Heiner Müller DDR*. Das Manuskript stammt aus dem Bertolt-Brecht-Archiv. Es soll im Zusammenhang mit den Weltfestspielen entstanden und, wie auch immer, an Brecht gelangt sein. Müller meinte gehört zu haben, daß Brecht die Zwischenspiele interessiert hätten. Immerhin hat Brecht es bei sich bewahrt.

Aber kommen wir auf Sie zurück. Wie ernst hat Brecht die Sache mit der Meisterklasse genommen? Was hat er dafür getan, was hat er geleistet, was hat er nicht geleistet? Wie sind die Bedingungen gewesen?

Pohl: Er hat mir, wie ich es heute sehe, große Freiheiten gelassen. Es gab — zusammen mit der Meisterklasse der Maler und der Meisterklasse von Eisler — an einem oder zwei Abenden in der Woche in der Akademie Unterricht: in marxistischer Ästhetik, in Kunstgeschichte. Für die Theorie hatte ich keinen Sinn. Was mich an Brecht interessierte, war der Dichter. Wir mußten immer dem Berliner Ensemble bei den Proben zur Verfügung stehen.

Wizisla: Sie mußten auch Notate anfertigen?

Pohl: Die meisten Notate stammen von Wera Skupin, von Rülicke, von Monk und den anderen Mitarbeitern, die ich nicht als seine Schüler ansehe. Wir waren die Akademie-Schüler. Deshalb wehre ich mich heute dagegen, daß Palitzsch Brecht-Schüler genannt wird, oder Wekwerth oder Besson. Es waren seine Mitarbeiter, seine Regieassistenten.

Konkret erinnere ich mich an drei Sachen, die ich für Brecht machen mußte. Das erste war *Der zerbrochne Krug*. Brecht wollte Therese Giehse ans Berliner Ensemble binden, und er ging soweit, ihr anzubieten, die Mutter Courage zu spielen. Das hat die Weigel nicht gewollt. Dann gab er ihr die Regie von *Der zerbrochne Krug*. Bei den Proben war ich dabei. Therese Giehse kam mit der Regie nicht voran. Sie spielte gleichzeitig die Marthe Rull. Brecht sagte: Therese, laß mich weitermachen, spiel' du deine Marthe, und wir zeigen an: Regie — Therese Giehse. Trotzdem ist es Brecht nicht gelungen, die Giehse ans Ensemble zu binden. Brecht gab mir den Auftrag, einen Aufsatz über das poetische Moment in Kleists *Zerbrochnem Krug* zu schreiben.

Das Zweite war die Arbeit an einem Stück. Das war gleich am Anfang. Brecht wollte im Berliner Ensemble etwas für die Kinder haben. Wir, das waren Bienek, Skupin und ich, sollten ein Thema vorschlagen, eine Fabel erfinden. Dem Bienek schwebte etwas ganz Verrücktes vor, mit viel Aktion drin, Wera Skupin dachte daran, Goethes *Reineke Fuchs* zu dramatisieren. Sie stellte sich wohl im Reineke Fuchs einen kindlich-naiven Mackie Messer vor. Mich beschäftigten die Buntmetalldiebstähle in Ost-Berlin; in den Trümmern wurde nach Buntmetall gegraben, was strafbar war, und das Buntmetall wurde nach dem Westen verschoben. Ich hatte die Idee, die dann auch umgesetzt wurde, das *Waldfest der Tiere* zu schreiben.

In dem von Ditte Buchmann herausgegebenen Bändchen *Eine Begabung muß man entmutigen* erzählen Wera und Claus Küchenmeister, wir hätten uns viel gestritten über das *Waldfest der Tiere*. Wera Küchenmeister behauptet, ich hätte nur ganz kurz daran mitgearbeitet. Dann wäre es zum Streit gekommen, und deshalb sei ich ausgestiegen. Das stimmt nicht. Ich habe das bis zum Schluß mitverfolgt. Was sie noch verschweigt, ist das wichtigste: Brecht hat an dem Stück mitgeschrieben! Wir dichteten zu dritt. Das Stück war in Knittelversen geschrieben. Brecht konnte sich über jeden gelungenen Vers freuen wie ein Kind. Ein Beispiel weiß ich auswendig. Von Brecht stammt der Vierzeiler: "Ich sah schon heut' morgen / mit einigen Sorgen, / als ich bei Frau Kuh stand, / das Huhn in dem Zustand." Es war eine kollektive Schreibweise. Ich führe noch ein Beispiel an. Von mir stammte: "Teddy, ich bitte um deine Hilfe. / Ich bin auch nicht der jüngste mehr / Drei Pfund Erbsen sind mir zu schwer." Jetzt spitzte Brecht darauf, welchen Reim ich nehme. "Sie liegen im Schilfe." Da sagte er, das sei wohl der einzige Reim, den es auf "Hilfe" gäbe. Daß ich den gefunden habe, freute ihn.

Das Stück wurde von dem Regieassistenten Wolfgang Struck inszeniert, der spätere Direktor vom Friedrichstadtpalast. Barbara Brecht spielte die Maus, es war sehr lustig. Brecht hat in die Proben reingeschaut. Dessau entzündete sich an den Versen derartig, daß er auf den Gedanken gekommen ist, Wera Skupin und ich müßten unbedingt für ihn einen Operntext schreiben. Er war so begeistert davon. Das Stück hatte keinen Erfolg. Anfang der 80er Jahre traf ich den alten Willi Schwabe im Berliner Ensemble, der mir sagte: Das war doch ein furchtbares Stück.

Die dritte Arbeit hing mit der Inszenierung des *Urfaust* zusammen, die ursprünglich Egon Monk leitete. Aber Brecht griff ein in die Regie — er griff überall ein. Er regte mich an, lyrische Szenenbeschreibungen zu machen, und daraus entstanden die Gedichte *Lieschen und Gretchen am Brunnen* und *Ach neige, du Schmerzensreiche*, die ich ihm gegeben habe. Ende der 60er Jahre fand ich meine Gedichte in der Brecht-Werkausgabe von Suhrkamp. Diese amüsante Entdeckung erzählte ich meinen Freunden und Bekannten. Als ich zurück nach Berlin kam, fragte ich bei Elisabeth Hauptmann an, wie sie sich erklären könne, daß meine Gedichte in Brechts Werk stünden. Sie war bestürzt und erklärte, daß sie wegen der stilistischen Verwandtschaft auf Brecht als Verfasser geschlossen habe und weil es auf den Blättern weder einen Verfassernamen noch eine Korrektur gebe, die auf einen anderen Autor hätte deuten können. In den späteren Auflagen ist das korrigiert worden.

Aber ich habe mir auch von Brecht etwas "herausgenommen." In den *Kalendergeschichten* fand ich die Erzählung *Der verwundete Sokrates* mit einer Widmung für Georg Kaiser. Ich habe Brecht gefragt, warum er die Erzählung Kaiser gewidmet hätte. Er sagte, weil er den Stoff aus Kaisers Stück *Der befreite Alkibiades* habe. Daraus habe er, um das Plebejische an Sokrates hervorzuheben und die Heldenrolle umzudrehen — bei Kaiser ist Alkibiades der Held — diese Erzählung geschrieben. Aber, schlug er mir mehr in einer Laune vor, wenn Sie Lust haben, führen Sie doch das Ganze ins Drama wieder zurück. Das habe ich viele Jahre später gemacht. Mein Einakter, der für eine Laienspielgruppe geschrieben ist, spielt in Sokrates' Haus und beschränkt sich auf die Auseinandersetzung zwischen Xanthippe und Sokrates.

Wizisla: Gibt es noch andere Fälle, daß Arbeiten von Ihnen unter dem Namen Brechts abgedruckt sind?

Pohl: Ja, noch einen Fall. Das ist die Christine de Pisan-Ballade, die ich für Brecht geschrieben habe. Die Rohübersetzung lieferte mir Benno Besson, weil ich kein Französisch spreche. Brecht hat hier Verse herausgenommen. Er schrieb mir auch ins Gefängnis, daß er das Stück *Der Prozeß der Jeanne d'Arc* von Anna Seghers aufführt (vgl. Dokument 10).

Die Ballade ist unter meinem Namen auch im Programmheft gedruckt worden.

Was mir noch einfällt: Wir, die Mitarbeiter Brechts, haben zusammen den *Coriolan* übersetzt. Es war ulkig, jeder bekam eine Szene. Uns lag keine Rohübersetzung vor, ich bekam einen Shakespeare in Englisch. Ich war damals befreundet mit einem Anglisten, der mir eine Rohübersetzung machte. Mein Part war die große Volumnia-Szene. Brechts Fassung war später kürzer, aber er hat Wendungen von mir benutzt.

Wizisla: Lassen Sie mich auf einen anderen Bereich der Zusammenarbeit kommen. Im Nachlaß Brechts finden sich Gedichte von Ihnen: "Das Lied von der großen Schlepperei," "Das Brot auf der Straße," "Der Jäger im Regen," "Wie der Ralf den Leuten half," "Mit unserer Tat," "Er war zu ihr gekommen." Fünf weitere Gedichte haben Korrekturen von Brechts Hand: "Vom Tod der Störche," "Parabel vom Moses und den gutgläubigen Leuten," "Das Gürtellied," "Josephs Zisternengebet," "Dummes Herz." Aus welcher Zeit stammen die Gedichte?

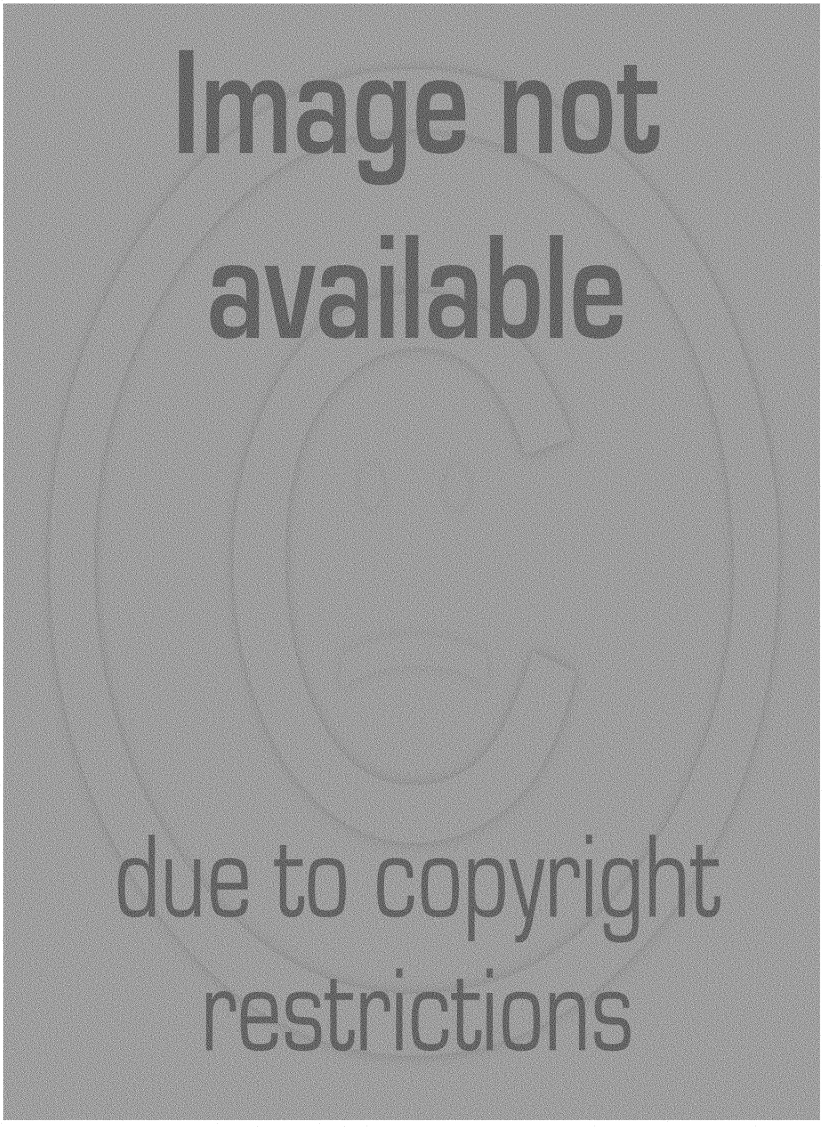
Pohl: Ich hatte Brecht aus dem Gefängnis Gedichte geschickt, und ich habe ihm bei einer unserer letzten Begegnungen Gedichte gezeigt, an denen er Korrekturen vorgenommen hat. Sie stammen aus den Jahren 1953/54. Das Sonett "Josephs Zisternengebet" stammt von 1954.

Wizisla: An dem Gedicht "Parabel vom Moses" hat Brecht regelrecht weitergedichtet. Er schlägt vor, den Namen Moses durch Solon zu ersetzen, streicht seinen Vorschlag jedoch wieder und kehrt zu Moses zurück. Veröffentlicht haben Sie das Gedicht mit dem ursprünglichen Namen Moses?

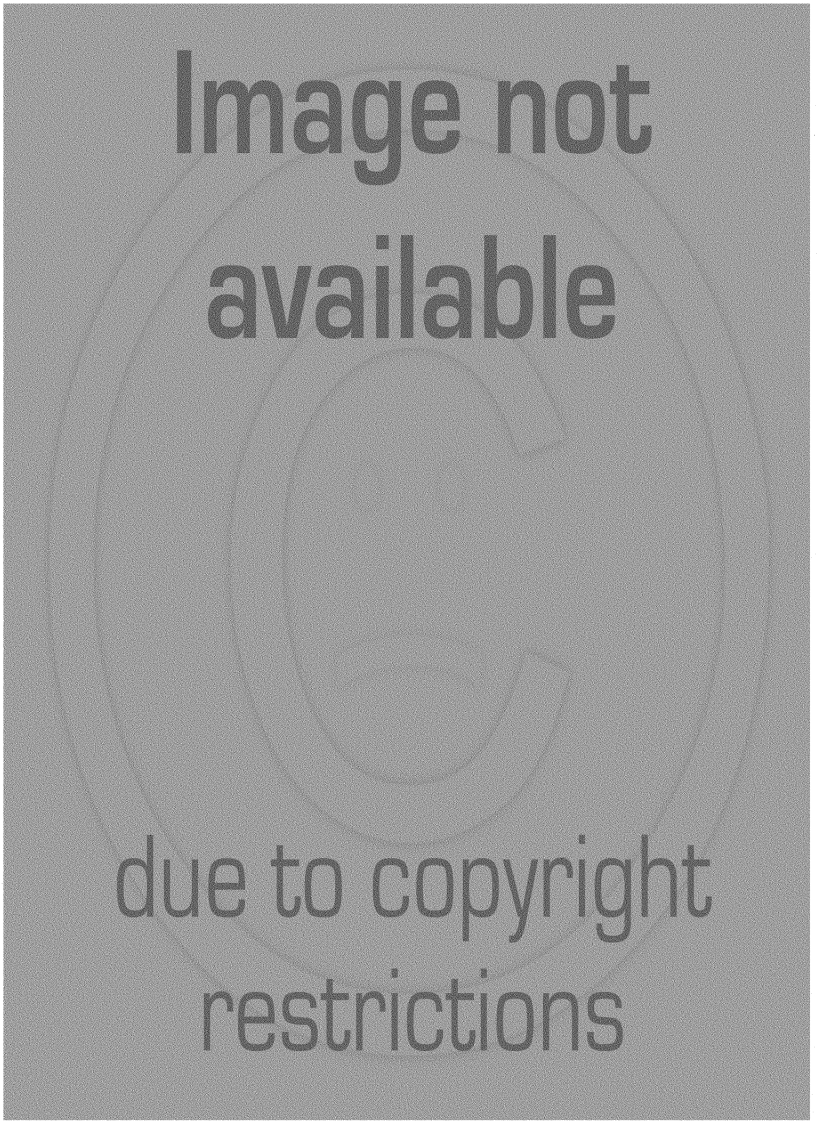
Pohl: Ich habe es mit Solon veröffentlicht. Den Brechtschen Nachsatz habe ich anfangs stehen lassen: "'Leute, hauchte er, ich müsste / Euch verzeihen wenn ich wüsste / Dass ihr jeden nun erschlagt / Der euch nicht die Wahrheit sagt'" (BBA 926/05).

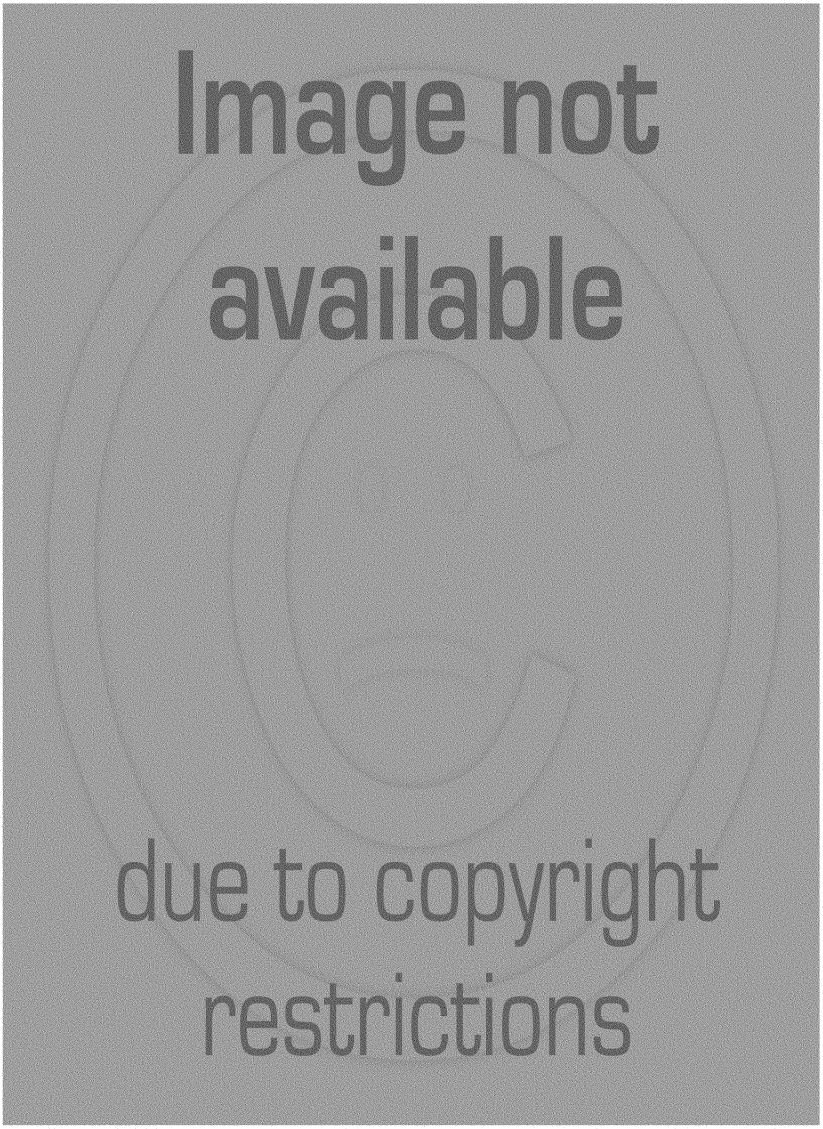
Als das Gedicht 1976 in der DDR veröffentlicht werden sollte, habe ich mit einem Redakteur, den ich gut kannte, lange darüber diskutiert. Er schob eine Veröffentlichung immer wieder hinaus. Sie waren viel zu feige damals, etwas von mir zu drucken. Ich wurde hingehalten und bekam vom *Magazin* ein Honorar für dieses Gedicht, das nie erschienen ist.

"Das Gürtellied" habe ich umbenannt in "Liebeslied." Ich bin bei der Fassung, die Brecht mir vorgeschlagen hat, geblieben. "Josephs Zisternengebet" ist so veröffentlicht worden, wie ich es im Ursprung hatte. Ich war mit den Änderungen, die mir Brecht vorschlug, nicht einverstanden. Das Gedicht "Dummes Herz," das Brecht durchgestrichen hat, gefiel ihm wahrscheinlich nicht.



8. Gedicht von Martin Pohl mit handschriftlichen Korrekturen von Brecht
[Leihgabe Stiftung der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv 926/02-04]


Image not available
due to copyright restrictions


Image not available
due to copyright restrictions

144.

Ihn mit Fäusten: "Hundesohn!
Räubers uns den kargen Lohn!
Die es wissen müssen sagen
~~Selbst die Directoren sagen~~
Du hast ihn nach Haus getragen
~~Übern Deez soll man dir schlagen~~.

20.

Und sie huben an zu schrein
Schlugen ihm die Schädel ein
Blutend sahen sie ihn kippen
Doch ein
~~Ohne~~ Klagwort auf den Lippen.
~~Sie zogen fluchtend in die Stadt~~:
~~Da war kein Fisch, der Flügel hat~~.

21

"Leute, hauchte er, ich müsste
Euch verzeihen wenn ich wüsste
Dass ihr ~~jedermann~~ Jeden nun erschlagt
Der euch nicht die Wahrheit sagt."

Wizisla: Mir liegt ein Notat aus dem Mai 1952 vor, in dem Käthe Rülicke ein Gespräch zwischen Brecht und Ihnen über Ihre "Ballade von der Anna Simon" vor — ein schönes Zeugnis für die Arbeit des Meisters mit seinem Schüler (vgl. Dokument 2). Können Sie sich an dieses Gespräch erinnern?

Pohl: Brecht hat Rülicke manchmal vorgeschickt, um mit mir über meine Gedichte zu sprechen. Und Rülicke tat das dann einfach damit ab, das gefiele dem Brecht nicht. An ein Gespräch mit Brecht über diese Ballade kann ich mich nicht erinnern. Ich weiß, daß ein solches Gedicht einmal existierte. Ich kann Ihnen ungefähr sagen, wie es entstand: Mir kam einmal eine Idee, etwas über eine Mutter mit zwei verschiedenen Söhnen zu schreiben. Der eine tendiert zum Westen, der andere zum Osten. Dadurch entstehen Konflikte, auch für die Mutter. Das war der Entwurf für ein Theaterstück, über den ich mit Helene Weigel sprach. Sie sah natürlich in dieser Mutter eine Rolle für sich und sagte, das mußt du unbedingt schreiben. Ich weiß nicht mehr, ob ich mit Brecht darüber gesprochen habe oder mit Rülicke. Ich berief mich, wie ich mich im Falle von Hay auf Feuchtwanger berufen hatte, jetzt auf die Weigel, und mir wurde bedeutet — ich glaube, es war von Rülicke — die Weigel verstünde nichts von Literatur. Es wurde gewitzelt, sie stürze sich auf alles, was mit Mütterrollen zu tun hat.

Mit Helene Weigel habe ich einmal wie mit einer Mutter über meine sexuelle Not gesprochen. Sie ließ in einem solchen Moment alles stehen und liegen und unterhielt sich mit einem. Mit Brecht wäre das unmöglich gewesen. Brecht war Homosexualität suspekt — wahrscheinlich nicht ganz ohne Grund. Er sprach über Homosexualität ironisch oder mehr im abwertenden Sinn. Es gibt die schöne Anekdote, wie er sich über Hans Mayer geäußert hat: Wenn er zu Oscar Wildes Zeiten gelebt hätte, hätte er dem Mayer täglich eine Chrysantheme geschickt. Das ist in den *Geschichten vom Herrn B.* drin. Sehen Sie, bei Brecht dominieren Männerfiguren, jedenfalls in seinen frühen Stücken. Man sieht das im *Baal*, im *Eduard*, in *Im Dickicht der Städte*. Seine Frauenfiguren haben immer etwas zwielichtig Nebensächliches.

Wizisla: Das ist ein interessantes Phänomen. Die Frau kommt als Mutter vor, aber nicht als Ebenbürtige oder Geliebte — abgesehen vielleicht von *Sezuan*.

Pohl: Aber da wird sie ja auch wieder zum Mann! Die Grusche ist eine Ausnahme. Aber auch sie tendiert ins Mütterliche, es geht ja um ein Kind. Hans Mayer hat im Brecht-Sonderheft von *Sinn und Form* die Szene am Fluß zwischen Grusche und dem Soldaten Simon eine der schönsten Liebesszenen der modernen deutschen Dramatik genannt. Die Frauen — ob in *Baal*, *Trommeln in der Nacht*, *Im Dickicht der Städte* — laufen den



9. Gedicht von Martin Pohl mit handschriftlichen Korrekturen von Brecht
[Leihgabe Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv 926/07-08]

Pohl

JOSEPHS ZISTERNENGEBET

Erhöre, Herr, mein Schreien aus der Tiefe
In die ~~mich~~ meiner roher Brüder ~~Rohheit~~ mich verstiess.
Seitdem dein letzter Engel mich verliess
Ist es, als ob das Weltgewissen schliefe.

Du herrscht in deinem hohen Paradies
~~Und willst, dass jeder sich darauf beriefe~~.
Sieh|her, wie ich vor Schlamm und Schwäche triefe
Und überschau, was mir ein traum verhiess.

Du gabst mir Schönheit, und ich trug das Haupt
Höher als andere, nun so tief zu sinken
Und Molchen und Gewürm hast du erlaubt
Von mir zu essen und ~~mein Blut~~ von mir zu trinken.

Und meine Brüder feilschen schon um mich
Mit fremden Händlern. Gott erbarme dich!

Wenn nur nicht jeder sich auf dich beriefe!
~~Du herrschst~~ Ach Herr in deinem Hohen Paradies
Geruh, dies Blatt hier einzusehn und liess
Wie ich, dein Sohn, vor Schlamm und Schwäche triefe.

Männern immer hinterher. Das ist Brechts Angst vor Frauen gewesen, was auf einen starken Mutterkomplex deutet. Er liebte seine Mutter wahrscheinlich abgöttisch.

Wizisla: Sie war zu einem Zeitpunkt für ihn nicht mehr erreichbar, als er sie noch hätte brauchen können. Viele Jahre war sie durch die Krankheit in ihrer Bewegung eingeschränkt. Wie ich ihn mir denke, hätte er in der Zeit noch gut eine kräftige Mutter gebraucht, von der er sich gesund hätte lösen können. Das konnte er ja gar nicht.

Pohl: Das konnte auch ich nicht. Ich war 15 Jahre alt, als meine Mutter starb, in einer Zeit, in der ich sie noch sehr nötig hatte: eine Parallele zwischen Brecht und mir.

Wizisla: Etwas anderes: Ich möchte Sie nach Ihrer Gefängniszeit und nach Brechts Verhalten fragen. Sie beschreiben, daß er bei der ersten Begegnung nach Ihrer Entlassung getan hat, als sei nichts gewesen. Danach hat er Sie aber zu einem Gespräch zu sich gebeten und Sie — ungeachtet Ihrer Widerrede, weil Sie einen Revers unterschrieben hätten, daß Sie niemandem etwas berichten dürften — aufgefordert, darüber zu schreiben. Entspricht Ihr Bericht über die falschen Anschuldigungen und die Gefängniszeit im *Monat* inhaltlich dem, was Sie Brecht erzählt haben? Wie hat Brecht reagiert?

Pohl: Sie müssen wissen, daß ich 14 Tage lang nur nachts verhört worden bin. Von morgens 6 Uhr bis abends 10 Uhr durfte man nicht schlafen. In dieser Zeit wartete ich auf Verhöre — umsonst. Gekommen sind sie um halb 11 Uhr nachts, und es ging bis früh um 5. Wenn ich in die Zelle zurückgebracht wurde, hieß es, jetzt brauchen Sie sich gar nicht erst hinlegen, denn um 6 Uhr ist Tagwache. Das ging so 14 Tage lang, und da bin ich zusammengebrochen. Ich wußte zunächst gar nicht, was man mir vorhält. Die erste Frage, das beschreibe ich, war, ob ich homosexuell sei. Das spiele aber eine untergeordnete Rolle, und ich solle meine Verbrechen gegen die DDR gestehen. Ich wußte effektiv nicht, was ich gestehen sollte, so sehr ich mir den Kopf zergrübelte. Ich hatte Westkontakte zu anderen jungen Dichtern und Literaturinteressierten. Das hatte nichts, aber auch gar nichts mit irgendwelcher Spionage zu tun, was man mir vorhielt.

In einer Nacht fiel dann der Name Lothar Link, und da fiel mir ein Stein vom Herzen, und jetzt konnte ich überhaupt etwas sagen. Da sah ich einen Lichtblick, daß das ganze ein Irrtum sei, und ich sagte genau das aus, was gewesen ist. Man glaube mir nicht. Das war das Rechtswidrige. In einem Rechtsstaat, das sagte auch Brecht, müssen dem Beschuldigten die Beweise vorgelegt werden. Ich sollte etwas gestehen, und als ich jetzt etwas sagte, hieß es: Das sollen wir Ihnen glauben? Diese Nachtverhöre

hielt ich einfach nicht mehr aus. Ich sagte, schreiben Sie, was sie wollen, ich unterschreibe. Ich wollte einfach schlafen. Ich kam danach mit mehreren in eine Zelle und erzählte das, und die sagten: Um Gottes willen, du mußt widerrufen! Das tat ich, ich sagte, ich habe in einem Anflug von tiefer Depression etwas zu Protokoll gegeben, was nicht der Wahrheit entspricht. Das war ein sogenanntes Teilgeständnis, was ich abgelegt hatte, d. h. daß ich den Link doch getroffen hätte usw. Darauf kam ich wieder in Einzelhaft, und die Prozedur ging von neuem los, Nacht für Nacht. Ich blieb aber bei meiner Aussage und zwang so den Vernehmer, das Widerrufsprotokoll aufzunehmen. Ich habe das auch durchgehalten und gesagt, ich sehe mich gezwungen, überhaupt nichts mehr zu sagen. Nächtelang habe ich geschwiegen. Der konnte brüllen, so viel er wollte. Er ist selber eingeschlafen an seinem Schreibtisch, dann konnte ich auch auf meinem Schemel ein kleines Nickerchen machen. Es war grotesk. Dann bequemte er sich endlich zur Aufnahme des Widerrufsprotokolls und sagte schließlich: Wissen Sie, daß Ihnen das überhaupt nichts nützen wird? Anhand dieser beiden Protokolle wird der Staatsanwalt dem Gericht klarmachen, wie unglaubwürdig der Angeklagte ist.

Das erzählte ich Brecht. Brecht fiel in Nachdenken und sagte: Also sind Sie praktisch für eine Lüge verurteilt worden! Gleich aber wischte er das weg und ereiferte sich über die Deutschen und vor allen Dingen die deutsche Justiz. Sie sei primitiv und dumm. So etwas passierte nicht einmal in Amerika. Wenn dort jemand zu Polizei ginge und sagte, er habe einen Mord begangen, müsse er mindestens auf eine Leiche verweisen können. Brecht sagte wörtlich, er hätte sich in meinem Fall geweigert, sich einem solchen Verfahren zu unterziehen. Da wäre er emigriert nach Moskau, da habe er Geld. Wörtlich! Ich habe mir meinen Teil dabei gedacht: Moskau gesagt und Zürich gemeint. Brecht wollte sich sofort mit der Forderung an die Generalstaatsanwaltschaft wenden, daß die Sache neu aufgerollt würde. Ich sagte: Um Gottes willen, tun Sie das nicht, dann sitze ich morgen wieder drin. Er hatte mir versprechen müssen, von meinem Bericht keinen Gebrauch zu machen. Brecht wollte wissen, was eigentlich mit mir geschehen ist. Ich bin mir nicht sicher, aber ich nehme an, daß er wirklich nichts gewußt hat. Er soll ja an den Justizminister geschrieben haben.

Wizisla: Die Briefe kennen Sie nicht? Ich habe hier den Brief Brechts an den Justizminister der DDR, Max Fechner, vom 1. Juli 1953 und die Antwort Fechners (vgl. Dokumente 4 und 5).

Pohl: So etwas schreibt jemand nicht, der über den Fall Bescheid weiß.

Wizisla: Brecht machte sich die allgemeine Verunsicherung nach dem 17. Juni zunutze. Aber nach Fechners Antwort kommt nichts, jedenfalls nichts Schriftliches. Möglicherweise erhielt Brecht eine mündliche oder

telefonische Antwort, denn ich kann mir kaum vorstellen, daß der Justizminister etwas mit der Bitte, den Sachverhalt sofort aufzuklären und Brecht Bescheid zu geben, weitergibt, ohne daß das erfolgt. Überliefert ist nichts.

Pohl: Ich nehme an, daß das an die Stasi weitergegangen ist.

Wizisla: Sie haben berichtet, daß ihr Pflichtverteidiger Brecht um ein Gutachten gebeten hat; interessant an dem entsprechenden Brief von Rechtsanwalt Althammer, datiert auf den 12. September 1953, ist die offizielle Lesart Ihrer "Vergehen" (vgl. Dokument 6). Brecht reagierte. Seine auf Althammers Bitte geschriebene Erklärung vom 23. September 1953 (vgl. Dokument 7) haben Sie mehrfach indirekt zitiert. Brecht urteilt über Sie: "Er ist einer der begabtesten unserer jungen Dichter." Bereits im März des Jahres hatte Brecht eine allgemeine Beurteilung formuliert, die Ihnen helfen sollte, ohne daß die politischen Vorwürfe direkt zur Sprache kamen (vgl. Dokument 3). Sie seien, heißt es darin ähnlich, "einer der talentiertesten unserer jungen Lyriker." Für diese bereits einen Monat nach Ihrer Verhaftung verfaßte Beurteilung ließ sich bisher allerdings kein Anlaß ermitteln. Hat Ihnen Althammer den Wortlaut der erbetenen Erklärung damals zugänglich gemacht?

Pohl: Die Erklärung ist vor Gericht verlesen worden.

Wizisla: Sie haben sie im *Monat* also aus dem Gedächtnis zitiert? Sie beschreiben, daß die Erklärung vorgetragen, aber nicht berücksichtigt worden ist.

Als Sie im Gefängnis saßen, hat Brecht den Versuch unternommen, Ihnen Arbeitsmöglichkeiten zu verschaffen. Es gibt einen Brief von Rudi Engel, dem Direktor der Akademie der Künste, an Brecht vom 5. März 1954, der die Ungewöhnlichkeit von Brechts Vorschlag erkennen läßt (vgl. Dokument 8).

Ein Papier, in dem Brecht diese Arbeitsberechtigung fordert, existiert bei uns nicht. Das ist vielleicht telefonisch oder in einem Gespräch passiert, aber daß es passiert ist, ist klar, sonst hätte Engel nicht den Rücklauf gehabt. Die Briefe Brechts an Sie ins Gefängnis kennen Sie?

Pohl: Da ist ein Brief von Brecht an mich verlorengegangen oder mir nicht ausgehändigt worden. Brecht bezieht sich in seinem ersten Brief ins Gefängnis, den ich erhalten habe, auf eine frühere Sendung.

Wizisla: Das ist der Brief vom 18. März 1954 (vgl. Dokument 9). Im nächsten Brief, datiert auf den 24. April 1954 (vgl. Dokument 10), bedankt sich Brecht für Ihren Brief und verspricht, der verlorengegangenen Sendung nachzugehen. (Dieses Schreiben wurde in der ersten Ausgabe der Brecht-Briefe abgedruckt ohne einen Hinweis darauf, daß Sie zu der

Zeit im Gefängnis saßen.) Schließlich scheint die Kommunikation den Umständen entsprechend in Gang gekommen zu sein, wie sich aus Brechts Brief an Sie vom 14. Mai 1954 erschließen läßt (vgl. Dokument 11). Das ist der letzte Brief Brechts ins Gefängnis. Die Korrespondenz endet mit Ihrem Brief von Brecht vom 7. Juli 1954 (vgl. Dokument 14), in dem Sie über die Arbeit am Nachdichtungsauftrag berichten. Es ist der einzige Brief von Ihnen, der sich erhalten hat.

Kennen Sie Brechts Versuch, Ihre Haftbedingungen zu beeinflussen? Es gibt ein Gesuch, das Isot Kilian am 14. Juni 1954 an die Oberstaatsanwaltschaft in Berlin gerichtet hat. Sie erwähnt, daß Sie sich über Ihren schlechten Gesundheitszustand beklagt hätten, und bittet in Brechts Namen um eine Untersuchung und die Möglichkeit der Sendung von Medikamenten und zusätzlichen Lebensmittelpaketen (vgl. Dokument 12). Die Generalstaatsanwaltschaft antwortete Isot Kilian erst nach vier Wochen. Sie schickte ein fieses Schriftstück, ohne Anrede, ohne Gruß, dafür strotzend vor Verlogenheit (vgl. Dokument 15): Arzneimittel seien ausreichend vorhanden, der Versand außerdem verboten, auch Lebensmittelpakete überflüssig. Die Sprache verrät den Schlächter: Jeder einsitzende Strafgefangene, heißt es, werde bei auftretenden Gesundheitsstörungen dem in der Anstalt tätigen Arzt *zugeführt*. Da wüßte man gerne, wie Brecht reagiert hat.

Pohl: Das weiß ich eben nicht.

Wizisla: Auf dem Brief ist eine Telefonnummer notiert. Man möchte hoffen, daß Brecht telefonisch protestiert hat.

Pohl: Es ist folgendes passiert: Auf den ersten Brief Brechts wurde angewiesen: "In Zelle allein legen. Schriftstellerische Tätigkeit kann ausgeübt werden." Daraufhin kam eine Intervention der Staatsanwältin.

Wizisla: Die Sie als Hilde Benjamin von Chemnitz bezeichnen?

Pohl: Ja. Sie erschien und verfügte, daß ich eingeteilt wurde, produktive Arbeit zu leisten, Kugellager ausschaben. Die Einzelzelle wurde schon nach ein paar Tagen aufgehoben, und ich kam mit mehreren in eine Zelle. Ich konnte zwar weiterhin schreiben, aber nur so gut es ging, nicht mehr allein.

Wizisla: Sie konnten ja auch andere Sachen schreiben als die Übersetzungen. Das war wahrscheinlich auch der Trick. Sie kennen vielleicht diesen Begleitbrief Brechts zu einer Papiersendung in das Gefängnis Zwickau, in dem er bittet, Ihnen das Papier reichlich zuzumessen (vgl. Dokument 13). Dahinter steckt doch der Gedanke, Ihnen die Möglichkeit zum Schreiben zu geben. Sind Ihnen denn die Sachen wieder abgenommen worden? Was ist damit geworden?

Pohl: Was ich geschrieben habe, ist mir bei meiner Entlassung abgenommen worden. Ich habe im Staatssicherheitsbunker in Hohenschönhausen auch schon geschrieben. Aber ich habe die Verse wie Weiland die Sappho mit einem Kammzinken in die Wand geritzt. Und ich habe sie auswendig gelernt, so daß sie geblieben sind. Im Zuchthaus hatte ich einen kleinen Bleistiftstummel, den ich irgendwie mal ertauscht hatte. Da dichtete ich auf Zeitungsrändern, das war illegal. Meine Solon-Ballade ist im Gefängnis entstanden und aus dem Gedächtnis aufgeschrieben worden.

Wizisla: Sehen Sie, das ist das von Ihnen übertragene Neidhart-Lied "Tochter, spinn den Rocken" (BBA 1112/39-40). Es ist alles, was wir haben; die Gedichte "Herrlich ist der Mai entsprossen" und "Maienzeit, dein lichtes Kleid," die Sie in Ihrem Brief an Brecht erwähnen, sind nicht im Nachlaß vorhanden. Gab es ein Echo, hat Brecht jemals auf diese Arbeit reagiert?

Pohl: Ich glaube, die geplante Anthologie mittelalterlicher Minnesänger ist nie herausgekommen. Zwar war die Rede von einem Vertrag, aber es kann natürlich auch sein, daß es eine Finte Brechts war, damit ich überhaupt zum Schreiben kam, Beschäftigungstherapie.

Wizisla: Eine andere Frage, die mich beschäftigt: Wie würden Sie die politische Position von Käthe Rülicke und Isot Kilian beschreiben? Glauben Sie, daß die beiden oder auch nur Kilian etwas mit dem Staatssicherheitsdienst zu tun hatten? John Fuegi beruft sich auf Sie bei der Angabe, Kilian sei Spitzelin der Staatssicherheit gewesen. Sie hätte sich Ihnen offenbart.

Pohl: Nein, das stimmt eben nicht! Es ist eine Erfindung von Herrn Fuegi. Ich habe lediglich den Verdacht geäußert. Wir wollen das mal ganz objektiv beurteilen. Ich denke, die Stasi wollte den ganzen Fall Martin Pohl gern aus der Welt haben. Deshalb haben sie ihre Mitarbeiterin, die Kilian, eingesetzt, die Verbindungen zu meinem Vater geknüpft hat. Daß sich Brecht und mein Vater getroffen hatten, davon wußte die Stasi wahrscheinlich.

Auch mein letztes Gespräch mit Käthe Rülicke, etwa 1991, deutet indirekt auf etwas Derartiges hin. Sie war offensichtlich verlegen und übertünchte das Ganze. Sie sagte, man hätte mich vor dem Westen schützen müssen.

Ein weiterer Fall ist Wera Skupin-Küchenmeister. Mit mir zusammen ist Horst Bienek ins Berliner Ensemble eingetreten. Wir sind im September mit Beginn der neuen Spielzeit gekommen, im Oktober oder November ist er bereits verhaftet worden.

Wizisla: Ja, es gibt ein Schreiben von Käthe Rülicke an die Kunstkommission (vgl. Dokument 1), das hinsichtlich der Verhaftung natürlich eine defensive Haltung einnahm.

Pohl: Bienek hat tatsächlich Anti-DDR-Artikel geschrieben und im Westen veröffentlicht. Brecht fragte mich nach meiner Entlassung, ob ich wüßte, was aus Horst Bienek geworden wäre. Das mußte ich verneinen. Ich traf nach meiner Haftentlassung Claus Küchenmeister, der noch Regieassistent war. Er sagte mir: Du bist ja wieder da, das ist sehr schön. Besuch' uns doch mal, vor allem Wera, die wird sich freuen, daß du wieder da bist. Ich hab das wahrgemacht und traf allerdings nur die Wera an. Sie empfing mich äußerst reserviert. Wir kamen auf Bienek zu sprechen, und Wera Skupin teilte mir mit, daß er zu 15 Jahren verurteilt worden wäre. Woher wußte sie das?

Wizisla: Brecht wußte es nicht?

Pohl: Nein, ich habe es ihm dann gesagt. Er reagierte heftig: Das ist ja ein Ding der Unmöglichkeit, einen Dichter 15 Jahre hinter Gitter zu sperren, das ist ganz und gar unmöglich. Er würde da auch Schritte unternehmen wollen.

Mit Wera kam ich dann andeutungsweise auf meinen Fall. Ich sagte ihr, daß ich nichts gegen die DDR getan hätte. Wera Skupin sagte mir wörtlich — und damit wies sie mich aus der Wohnung: In unserem Staat kommt niemand unschuldig ins Gefängnis.

Isot Kilian hat sich vor allen Dingen um meinen Vater gekümmert. Brecht hatte den Wunsch, mit meinem Vater zu sprechen, weil er mehr über mich wissen wollte. Vermittelt durch Kilian fand eine Begegnung zwischen Brecht und meinem Vater statt. Mein Vater schildert diese Begegnung als äußerst kühl. Später passierte etwas Lustiges: Mein Vater hatte eine Fotografie von Brecht wunderschön gerahmt und bat mich, sie Brecht als Gruß zu übergeben, völlig ernst gemeint. Ich habe das, weil ich nicht wußte, wie Brecht reagieren würde, nie befolgt.

Ich ließ mich nach Ost-Berlin entlassen, in die Wohnung meines Vaters und meiner Stiefmutter. Als ich ankam, eröffnete er mir als erstes: Du sollst dich unbedingt bei Brecht melden. Eine Frau Kilian habe ihm das ausgerichtet. Am nächsten Tag rief ich im Ensemble an, am Apparat war Helene Weigel. Sie sagte: Pohl, du bist wieder da, das ist aber schön. Dann komm doch gleich zur Probe. Wir haben heute Generalprobe von Bechers *Winterschlacht*, dann kannst du gleich einsteigen und dir das ansehen. Als ob ich aus dem Krankenhaus gekommen wäre!

Wizisla: War das Verharmlosung, oder wie ist das zu erklären?

Pohl: Sie ging einfach zur Tagesordnung über. Brecht verhielt sich genauso. Er begrüßte mich freundlich und sagte: Sehen Sie sich das an. Dann wurde ich zum Mittagessen in die Chausseestraße eingeladen. Brecht fragte, ob ich genügend zu essen gehabt hätte, ob ich hätte frieren müssen, ob ausreichend Decken vorhanden gewesen wären. Es wurde nicht weiter an der Sache gerührt.

Ich habe mit einem alten Kommunisten in Zwickau gesessen, dem ehemaligen Chefredakteur der *Leipziger Volkszeitung*, aus dem sie am liebsten einen deutschen Slansky gemacht hätten. Er hieß Hans Schrecker, genannt Straschitz-Schrecker. Der kannte die Weigel von London her und bat — nicht für sich — sondern die Weigel möge sich um seine Frau und seine Kinder kümmern. Ich habe das ausgerichtet. Er war vorher — wohl zu Beginn der Naziherrschaft — verhaftet gewesen, und man hatte ihn geschlagen, so daß er einen schiefen Mund hatte. Die Weigel sagte: Ach, das Schiefmaul. Was daraus geworden ist, weiß ich nicht. Wie ich gehört habe, soll er vorzeitig entlassen und rehabilitiert worden sein.

Wizisla: Um solche Sachen hat sich die Weigel häufiger gekümmert — auf eine vorsichtige Weise. Sie ist z. B. nach der Verhaftung von Walter Janka zu Charlotte Janka gefahren, und hat damit demonstriert, daß sie weiter zu der Familie hält und diesen Geschichten nicht einfach Glauben schenkt. Zum anderen hat sie praktische Hilfe geleistet und gefragt, was sie helfen oder geben könne.

Pohl: Brechts Bestrebung war, mich zu rehabilitieren. Er wollte mich wieder zu seinem Schüler haben.

Wizisla: Sie wollten gleich Tatsachen schaffen. Kommen Sie wieder zur Probe, das hieß auch, es kann gar keine Frage sein, ob Sie im Ensemble weiter arbeiten können oder nicht.

Pohl: Als ich ihm meinen Fall erzählte, wollte er sich, wie gesagt, an den Generalstaatsanwalt wenden. Ich habe ihn dringend gebeten, das nicht zu tun, weil ich befürchtete, daß ich morgen wieder drin säße. Brecht griff zu einer List. Er sagte: Gut, dann werde ich etwas anderes machen. Ich werde einen Brief an den Staatsanwalt schreiben, der Sie verurteilt hat. Das war in Chemnitz eine Frau Beurich. Er bitte sie, wenn sie einmal in Berlin sein sollte, möge sie ihn aufsuchen, und dann wollte er sich den Fall Pohl von ihr erklären lassen.

Pohl: Inzwischen wurde ich vor den Schriftstellerverband geladen.

Wizisla: Sie haben aufgeschrieben, daß Schellenberger gesagt hat, er hätte ein Heim für Schwererziehbare, da werden normalerweise nur jüngere aufgenommen (vgl. Dokument 17).

Pohl: Als ich das der Mutter meiner Tochter erzählte, ging sie zu Schellenberger und sagte: Ihr seid wohl wahnsinnig, den Pohl in einem Heim mit Jungs zusammenzutun. Wißt ihr denn nicht, daß er schwul ist? Schellenberger soll geantwortet haben: Dann sind sie wenigstens unter sich.

Wizisla: Wer hat Ihnen gesagt, daß Brecht in einer Akademiesitzung auf die Nachricht, Sie seien in den Westen gegangen, einen Zornausbruch bekam?

Pohl: Das habe ich erinnerlich von Achim Roscher erfahren. Brecht soll auf dieser Sitzung in der Akademie meine Rehabilitierung gefordert haben. Da platzte die Nachricht hinein, ich sei nicht mehr in der DDR. Brecht soll sehr wütend geworden sein.

Wizisla: Über Sie? Oder über das Faktum, daß man zu spät kommt, daß wieder einer weg ist?

Pohl: Vielleicht. In seinem Aufsatz über Brechts *Garbe*-Projekt in dem von Ulrich Profitlich herausgegebenen Band *Dramatik der DDR* bezeichnet Stephan Bock mich als Brechts "literarischen Sohn." Mir ist das ein bißchen zu hochgegriffen. Bock folgert sogar, Brecht konnte seinen *Garbe* nicht schreiben, weil ihm wie Garbe sein Lehrling abhanden gekommen war. Das ist ein bißchen spinnert.

Wizisla: Haben Sie Brecht in politischen Fragen eher als zurückhaltend empfunden?

Pohl: In einem Gespräch hat er mich einmal sogar davor gewarnt, (partei)politische Gedichte zu schreiben. Er selbst habe Anfang der dreißiger Jahre es versucht, es wären jedoch nicht seine besten Gedichte. Ein andermal aber habe ich Brecht knallhart politisch erlebt. Es war bei einer Betriebsversammlung des Berliner Ensemble 1952 oder 1951. Die Kollegen, die im Westen wohnten, wurden, nachdem sie ihre Arbeitsverträge mit dem Ensemble abgeschlossen hatten, aufgefordert, in den Osten zu ziehen. Da gab es einen Sturm der Entrüstung. Die Weigel wurde bestürmt, und da stand Brecht auf, er saß in der hintersten Reihe der Probebühne in der Reinhardtstraße. Er möchte etwas vom kommunistischen Standpunkt dazu sagen. Es gehe hier um Verträge. Was wird aus Verträgen, die man abgeschlossen hat, bei Weltuntergang. Und wer seine Bockwurst lieber am Kurfürstendamm ißt anstatt aus der HO — wie viele Geschäfte in der DDR hießen — , der habe an seinem Theater nichts zu suchen. Kleine Stimme aus der Belegschaft von einer Betroffenen: Warum hat man das uns nicht gesagt, bevor man die Verträge gemacht hat? Die Weigel, schüchtern: Da habe man es noch nicht gewußt.

Wizisla: Sie sprechen davon, daß Brecht auch Gesuche an Grotewohl und an die Staatsanwaltschaft Karl-Marx-Stadt gerichtet habe. Woher wissen Sie das? Bei uns finden sich keine Hinweise darauf.

Pohl: Möglicherweise hat mir das mein Anwalt gesagt. Das können auch Gerüchte sein. Ich habe, als ich in West-Berlin war, zweimal Besuch aus dem Osten bekommen. Einmal von Achim Roscher, mit dem ich befreundet war, möglicherweise hat der darüber gesprochen; ein andermal von meinem Freund Paul Wiens, der mich direkt aufgefordert hat, zurückzukehren. Was willst du denn hier im Westen?

Wizisla: Daß Wiens Spitzel war, wissen Sie.

Pohl: Ja. Der hat aber auch verstanden, daß ich nicht zurückwollte. Dann hat die Stasi einen regelrechten Spitzel, jemanden von der Humboldt-Uni, auf mich angesetzt. Es war ein Homosexueller. Ich verkehrte in einschlägigen Lokalen und lernte ihn dort kennen. Der besuchte mich zu Hause, ich zeigte ihm Gedichte von mir. Es war ein Student, ich weiß nicht, was er studierte. Er sagte, was willst du denn hier im Westen, total auf verlorenem Posten. Bei einem weiteren Besuch überbrachte er mir eine Einladung an die Humboldt-Universität, dort mit Studenten zu diskutieren. Das habe ich abgelehnt. Danach ließ sich der Betreffende nicht mehr bei mir blicken. Dann bekam ich eine Vorladung vor die politische Polizei in West-Berlin. Man hatte den betreffenden Studenten namens Klein bei irgendeiner Gelegenheit gefaßt. Es kam zum Prozeß, in dem ich vom Zeugen der Anklage zum Zeugen der Verteidigung wurde.

Wizisla: Eine Intervention Brechts für Sie habe ich noch nicht vorgelesen. Ich kann nicht sagen, was das eigentlich für ein Dokument ist. Es hat keinen Kopf, keinen Adressaten. Man weiß nicht, ob das abgeschickt wurde, oder nur ein Entwurf ist. Die erste Seite ist von Brecht selbst mit der Maschine geschrieben. Das geht aus Eigenheiten der Schreibweise hervor (vgl. Dokument 16). Es folgt ein mir im Bezug nicht ganz klarer handschriftlicher Vermerk von Rülicke: "Eine längere Haft könnte unter Umständen bei einem solchen jungen Menschen auch zur Schädigung seiner" — dann geht es stenografisch weiter: — "künstlerischen Produktivität führen." Weiter stenografisch, die Entzifferung ist nicht eindeutig: "Ich möchte dies anregen im Hinblick auf die menschliche und künstlerischen Seite des Falles und bin mir bewußt daß ich über einen politischen Hintergrund wenig weiß" — erst hieß es: "nichts weiß" — "und die Beurteilung [...] den Justizbehörden überlassen bleiben muß." (BBA 1340/87)

Möglicherweise handelt es sich um ein Papier, das er Ihnen im Brief vom 14. Mai 1954 für den Herbst angekündigt hat. Brecht schreibt Ihnen doch, daß er es jetzt noch nicht für angeraten hält, ein Gesuch zu

verfassen (vgl. Dokument 11). Das ist ein deprimierender Brief, wenn man bedenkt, daß Sie seit mehr als einem Jahr im Gefängnis waren. Ich weiß nicht, wie er damals auf Sie gewirkt hat. Wissen Sie, ob es zu diesem Gesuch gekommen ist und ob das einen Erfolg hatte?

Pohl: Ich nehme es an, daß er ein Gesuch geschickt hat. Ich kenne das Dokument nicht, das Sie vorgelesen haben; wahrscheinlich ist es ein Hinweis darauf.

Wizisla: Mindestens heißt es, daß er sich mit so einem Text beschäftigt hat. Warum soll er das Gesuch nicht abgeschickt haben? Merkwürdig ist nur, daß dann nicht mehr als dieser Entwurf existiert.

* * *

DOKUMENTE

1
Berliner Ensemble, Käthe Rülicke, an die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten, Herrn Seidel, 29. November 1951 (BBA 775/66)

Sehr geehrter Herr Seidel!

Als Regie- bezw. Dramaturgieschüler für Herrn Brecht geben wir Ihnen an:

Martin P o h l , geb. 28. 3. 1930
wohnhaft Hohen Neuendorf b. Berlin
Hermann-Löns-Str. 27, verheiratet, 1 Kind.

Wie bereits telefonisch mit Ihnen besprochen, bitten wir die monatliche Unterstützung mit 400,- DM festzusetzen, da Martin Pohl Familie hat. Da M. Pohl schon seit Mitte Oktober bei uns arbeitet, bitten wir, die Zahlung schon für November vorzunehmen. Bankkonto: Wegen weiterer Regie-Schüler bitten wir Sie, sich noch Horst B i e n e k vorzumerken. Horst Bienek befindet sich im Augenblick in Haft, ohne daß wir bisher den Grund ermitteln konnten. Falls die Untersuchung für ihn positiv ausgehen

sollte, würden wir ihn ebenfalls ab November als Schüler nachträglich beantragen.

Berliner Ensemble
- Helene Weigel -
gez. Rü.

* * *

2

[Käthe Rülicke]: [Notat über ein Gespräch zwischen Bertolt Brecht und Martin Pohl], Mai 1952 (BBA 1340/67)

Martin Pohl, ein Akademie Schüler Brechts, las Brecht eine Ballade "Ballade von der Anna Simon" vor:

Pohl verwendete Symbole, z.B. Eis, ohne die Bedeutung jedoch durchzuhalten. Z. T. wechselte er sie sogar mitten im Gedicht damit den Leser völlig verwirrend. B. untersuchte das Gedicht zunächst Zeile für Zeile logisch.

(Er empfahl Pohl Pascals "Kunst der Definition").

Beispiele: Sonne als lebensspendende Kraft.
Wenn man das einmal einführt, muß man es beibehalten. Man kann dazu übergehen, daß sie zu gleicher Zeit auch Tod spendet, aber man muß im Rahmen des Spendens bleiben. Man kann sie aber nicht plötzlich als Symbol für das Gelbe oder das Schöne verwenden.

Pohl verwendete das Symbol des Eises, aber alogisch. Die Fische bleiben solange in der Vorstellung des Lesers, das Eis darf nicht ausgehen, damit die Fische frisch bleiben. Am Ende soll das Eis plötzlich schmelzen, dieser Funktionswechsel geht nicht.

(B. empfahl "Essays" von Bacon).

Der Gedanke ist, was für das Tier gut ist (hier Eis), ist für den Menschen schädlich. Daß die Menschen nicht kalt sein sollen, ist eine völlig andere Sache. Das Eis ist — im Zusammenhang mit den Fischen — für den Menschen nützlich, den toten Fischen nutzt es nur mittelbar.

Das Gedicht ist aufgebaut, als rede ein strenger Logiker. Wenn man näher hinsieht, stimmt es nicht. Man muß diesen Eindruck der Logik wieder entfernen. Sprünge müssen mit grosser Sicherheit gemacht werden, man muss wissen, wo man hinspringt. Das ist das Wichtigste. Zum Springen muss es sehr hell sein, im Dunkeln soll man lieber kriechen.

* * *

3
Bertolt Brecht: [Beurteilung über Martin Pohl], 28. März 1953 (BBA 1827/11)

Martin P o h l kam zu uns auf Empfehlung Kubas. Wir hörten, daß er gut für die Weltfestspiele gearbeitet habe.

Bei uns schrieb er zusammen mit Wera Skupin ein Märchenstück für Kinder, sehr begabt. Er ist einer der talentiertesten unserer jungen Lyriker, sieht die Dinge neu und schreibt wirklich gute Verse. Er ist ein scheuer, vielfach gehemmter Mensch und wenig aktiv, jedoch ist er, wenn es sich um Dichtung handelt, aufgeschlossen, empfänglich für Kritik und, wie es scheint, begeistert für unsere gesellschaftliche Entwicklung. Er ist jedoch anscheinend von schwacher Gesundheit.

(Bertolt Brecht)

* * *

4
Bertolt Brecht an den Minister für Justiz, Max Fechner, 1. Juli 1953 (BBA 1827/10)

Sehr geehrter Herr Justizminister!

Einer meiner Meisterschüler, die ich für die Akademie der Künste unterrichte, der Lyriker M a r t i n P o h l , ist vor Monaten verhaftet worden. Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir Näheres darüber mitteilen könnten, da im Berliner Ensemble darüber natürlicherweise grosse Beunruhigung herrscht. In der jetzigen Situation wäre es besonders wichtig, solche Fragen aufklären zu können.

Mit bestem Dank!
Ihr

* * *

5
Minister für Justiz, Max Fechner, an Bertolt Brecht, 8. Juli 1953 (BBA 655/57)

Sehr geehrter Herr Brecht!

Ich habe Ihr Schreiben vom 1. 7. 1953 wegen der Verhaftung des Lyrikers Martin P o h l an den Generalstaatsanwalt von Groß-Berlin weitergeleitet mit der Bitte, den Sachverhalt sofort aufzuklären und Ihnen Bescheid zu geben.

Hochachtungsvoll
gez. Fechner
gez. Grube
gez. [Unleserlich]

* * *

6
Rechtsanwalt und Notar Dr. O. Althammer, Karl-Marx-Stadt, an Bertolt Brecht, 12. September 1953 (BBA 731/101)

Sehr geehrter Herr Brecht!

Ich gestatte mir, folgende Bitte an Sie weiterzugeben:

Ich bin Herrn Martin P o h l, früher wohnhaft in Berlin-Pankow, Breitestr. 4a, als Offizialverteidiger in einem Strafverfahren bestellt worden, das gegen ihn vor dem 1. Strafsenat des Bezirksgerichtes Karl-Marx-Stadt durchgeführt wird. Herrn P o h l wird ein Verbrechen nach Artikel 6 der Verfassung der DDR in Verbindung mit Abschnitt II Art. III A III der Kontrollratsdirektive 38 zur Last gelegt, das er dadurch begangen haben soll, dass er gemeinsam mit zwei anderen Angeklagten im Auftrage des amerikanischen und französischen Geheimdienstes von 1951 bis 1952 Spionage im demokratischen Sektor von Berlin betrieben habe.

Herr P o h l bestreitet leidenschaftlich jede ihm zur Last gelegte Tat. Die Anfang Juli stattgefundene Hauptverhandlung wurde vertagt, damit der Staatsanwalt ergänzende Ermittlungen vornehmen kann. Herr Pohl hat mich bei meiner letzten Unterredung mit ihm gebeten, Sie von dem gegen ihn eingeleiteten Verfahren in Kenntnis zu setzen. Er lässt Sie bitten, mir zur Vorlage an das Gericht eine Beurteilung seiner Person zugehen zu lassen, indem er mir gegenüber erklärte, Sie würden ihn so gut kennen, dass Sie in der Lage seien, eine solche Beurteilung zu geben.

Ich muss es selbstverständlich vollkommen Ihnen überlassen, ob und inwieweit Sie den Wunsch des Herrn Pohl erfüllen können. Ich halte es lediglich für meine Pflicht als Verteidiger, Sie von dem Wunsch meines Mandanten in Kenntnis zu setzen.

Ich erbitte Ihre Stellungnahme und zeichne
mit vorzüglicher Hochachtung!
Rechtsanwalt
gez. Althammer

* * *

7
Bertolt Brecht: Erklärung, 23. September 1953 (BBA 731/102)

Erklärung

Martin Pohl erhielt als Schüler der Akademie der Künste von mir seine Ausbildung. Er ist einer der begabtesten unserer jungen Dichter. In seinen Arbeiten hat er immer seine Ergebenheit für die Republik ausgedrückt. Persönliche Äusserungen gegen die DDR von ihm sind im Berliner Ensemble nicht bekannt, dagegen sehr positive Äusserungen. Mir scheint ein bewusstes Handeln gegen die DDR von ihm unverständlich.

Eine charakterliche Beurteilung Pohl's ist mir nur aufgrund der Zusammenarbeit im Berliner Ensemble möglich. Mir erschien er als ein nervöser, vielfach gehemmter und sehr weicher Mensch; vollkommen unpraktisch und weltfremd, jedoch freundlich und hilfsbereit. Finanziell war er durch sein Stipendium der Akademie und Honorare seiner Gedichte, die in unseren besten Zeitschriften erschienen, gesichert.

(Bertolt Brecht)

* * *

8
Deutsche Akademie der Künste, Direktor Rudi Engel, an Bertolt Brecht, 5. März 1954 (BBA 797/23)

Lieber Herr Brecht!

Gestern hatte ich Besuch von der Volkspolizei, Abteilung Strafvollzug. Es handelt sich um Martin P o h l . Sie haben wohl bei dem Staatsanwalt

interveniert und erreicht, daß Pohl Arbeitsberechtigung im Rahmen seiner Fähigkeiten ausüben darf.

Jetzt wurde ich gefragt, ob die Akademie bereit ist, einen Vertrag zu machen, um Pohl als regulären Mitarbeiter für wissenschaftliche Aufgaben einzustellen und zwar sollten, wie mir gesagt wurde, Dichtungen aus dem Mittelhochdeutsch bearbeitet werden.

Vertragliche Verpflichtungen von Seiten der Akademie in einem solchen Falle, sind zumindest neuartig, und ich würde es begrüßen, wenn wir uns in den nächsten Tagen darüber unterhalten können, was zu machen ist.

Da Sie telefonisch augenblicklich schwer zu erreichen sind, bitte ich um Ihren Anruf, damit wir zunächst einen Termin vereinbaren können.

Mit bestem Gruß
Ihr
gez. Engel
(Engel)

[Handschriftlicher Vermerk:] Termin mit Dir Engel vereinbaren.

* * *

9
Bertolt Brecht an Martin Pohl, 18. März 1954 (Privatbesitz Martin Pohl, Kopie: BBA E 12/12, Faksimile: Nach Brecht. *Berlin: Argon 1992, S. 46)*

Lieber Pohl,

ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir mitteilten, ob Ihnen die Gedichte, die ich Ihnen schickte gefallen, ob Sie andere Gedichte dieses Dichters vorziehen würden. Brauchen Sie Spezialliteratur? Schicken Sie mir doch auch schon Bruchstücke Ihrer Übertragungen.

Ihr
gez. brecht

[Handschriftlicher Vermerk:] P. hat die Erlaubnis mit Br. in Briefverkehr zu treten.
gez. Tu.
In Zelle allein legen.
Schriftstellerische Tätigkeit kann ausgeübt werden.
gez. Tu.
5/4. 54

* * *

10
Bertolt Brecht an Martin Pohl, 24. April 1954 (Privatbesitz Martin Pohl, Kopie: BBA E 12/13, Druck: Bertolt Brecht, Briefe, *hrsg. Günter Glaeser [Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981], 717, vgl. die Anmerkungen, 1141).*

Lieber Pohl,

vielen Dank für Ihren Brief. Wir versuchen sogleich festzustellen, wo die altdeutschen Gedichte stecken geblieben sind.

Literatur schicken wir Ihnen successive. Das Stück "Der Prozess der Jeanne D'Arc" wird jetzt für sich allein aufgeführt. Wir haben im Anfang und im Schluss eine Szene hinzugefügt und verwenden dafür einige Strophen des Liedes der Christine de Pisan, das Sie übersetzt haben. Das Ensemble weist Ihnen dafür 150.- DM auf ein für Sie angelegtes Konto an.

Mit Gruss
Ihr
gez. brecht

* * *

11
Bertolt Brecht an Martin Pohl, 14. Mai 1954 (Privatbesitz Martin Pohl, Kopie: BBA E 34/11)

Lieber P o h l ,

vielen Dank für Ihren Brief. — Ihre Verse würden mich natürlich sehr interessieren. Ich denke, dass Sie inzwischen auch die altdeutschen Gedichte bekommen haben.

Ein Gesuch halte ich zur Zeit noch ein wenig für verfrüht, doch werde ich im Herbst daran denken. Natürlich ist Ihre Führung entscheidend für eine evtl. Genehmigung.

Bitte, senden Sie mir doch einen Paketschein, damit ich Ihnen Lebensmittel schicken kann.

Mit Gruss
Ihr
gez. brecht

* * *

12
[Isot Kilian] an Oberstaatsanwaltschaft in Berlin, z. Hd. Herrn Pustalla, 14. Juni 1954 (BBA 739/44)

Lieber Genosse P u s t a l l a ,

wir erhielten wieder einen Brief von Martin Pohl (4406/53). Er hat inzwischen die Minnelieder bekommen und freut sich sehr auf die Arbeit. Wir hoffen, bald die ersten Proben zu bekommen.

Er klagt über seinen schlechten Gesundheitszustand und Brecht bittet sehr, dass dafür gesorgt wird, dass eine Untersuchung stattfindet. Falls die Beschaffung von guten Medikamenten nötig sein sollte, sind wir gern bereit, diese zur Verfügung zu stellen.

Ausserdem bittet Brecht noch um die Möglichkeit, vielleicht ausserhalb der üblichen Lebensmittelpakete Pakete schicken zu dürfen oder evtl. um Zuweisung von Sonderpaketscheinen.

Mit bestem Dank und Grüssen

* * *

13
Bertolt Brecht an die Oberaufsicht des Gefängnisses Zwickau, [etwa Juni 1954] (BBA 739/43)

Beiliegend 500 Blatt Schreibpapier, die Martin P o h l (4406/53) für die Übertragung der Minnelieder dringend benötigt. Ich bitte sehr, ihm das Papier reichlich zuzumessen.

(Bertolt Brecht)

* * *

14
Martin Pohl an Bertolt Brecht, 7. Juli 1954 (BBA 219/47-48)

Lieber Bertolt Brecht,

anbei erhalten Sie heute die ersten Proben meiner Arbeit an der Nithart-übertragung und zwar vollständig "Tochter, spinn den Rocken" und "Herrlich ist der Mai entsprossen" sowie als Fragment "Maienzeit, dein lichtes Kleid." Das letztere ist das Schwierigste für mich. Warum sei kurz erklärt: Die Lieder des Nithart zerfallen in ihrer Form zumeist in zwei Teile (soweit ich es übersehe). Beginnend in episch-breiter Landschafts-

schilderung, schließt er mit einem äußerst knappen Bericht, was z.B. in dieser Landschaft geschehen ist. Aus dem zweiten Teil des Gedichtes "Maienzeit, dein lichtes Kleid" finde ich nur mühsam den Sinn heraus; wie ich ihn aber in Verbindung mit dem ersten Teil (der hier vorliegt) bringen soll, weiß ich noch nicht. Absichtlich habe ich die Hauptwörter klein geschrieben, in der Annahme, der Herausgeber wird sich diesbezüglich nach dem Original richten. Es scheint mir auch schöner so. Aber darüber sollen andere entscheiden.

Bei der Form habe ich sehr oft die Reime des Nithart verwenden können. Dagegen habe ich Bilder, die im Original nur angedeutet waren, auf Grund ihrer Schönheit teilweise ausgebaut. Hoffentlich stoßen sich Germanisten nicht daran; aber es sollte doch eine Neugestaltung sein. Irgendwelche Änderungsvorschläge Ihrerseits bitte ich, mir mitzuteilen.

Der Akademie hätte ich, wie Sie schon einmal angefragt haben, zwei alte (wie mir scheint) unbekannte Volkslieder etwa aus dem 16. Jahrhundert vorzuschlagen, die ich von meiner Kindheit her kenne, von einer alten Frau gesungen, die in unseren Garten des öfteren kam, Unkraut zu jäten. Sie hatten mich damals sehr beeindruckt; späterhin bin ich ihrem Ursprung nachgegangen. Es handelt sich um zwei Marienballaden; da sie aber religiösen Charakter tragen, will ich zunächst anfragen, ob sie in besagte Volksliedersammlung hineinpassen. Ich finde sie sehr schön und durchaus realistisch auf Grund ihrer wahren Volkspoesie.

Zum Schluß eine Bitte: Könnten Sie mir ein Programmheft des Berliner Ensemble zum "Kaukasischen Kreidekreis" schicken, da mich sowohl die Besetzung des Stückes als auch die Stückanalyse interessieren.

Mit besten Grüßen
Ihr
gez. MPohl

P.S. Sie warfen in einem Brief die Frage des Vertragsabschlusses mit der Akademie auf. Ich überlasse voller Vertrauen die Regelung dieser Angelegenheit Ihnen.

D. U.

* * *

15
Generalstaatsanwaltschaft an Isot Kilian, 12. Juli 1954 (BBA 736/48)

Das am 14. 6. 54 an Staatsanwalt Pustalla gerichtete Schreiben ist zuständigkeitshalber meiner Abteilung zur Bearbeitung zugeleitet worden.

Dazu kann mitgeteilt werden, daß grundsätzlich jeder in unseren Anstalten einsitzende Strafgefangene bei auftretenden Gesundheits-

störungen dem in der Anstalt tätigen Arzt zugeführt und entsprechend behandelt wird. Das Einsenden von Medikamenten ist nicht notwendig, da die Anstalten damit regelmäßig und ausreichend versorgt werden. Außerdem ist die private Einsendung von Medikamenten grundsätzlich nicht gestattet. Das gleiche gilt für die Absendung von Sonderpaketen. Jeder Strafgefangene wird nach den geltenden Kartensätzen verpflegt und hat, wenn er im produktiven Arbeitseinsatz steht, neben dem üblichen monatlichen Lebensmittelpaket noch die Möglichkeit, zusätzliche Lebensmittel einzukaufen.

Ich bitte, dafür Verständnis zu haben, daß es den Prinzipien unseres Strafvollzuges widerspricht, zu den allgemeinen, durch Arbeit verdienten Vergünstigungen noch Sonderzuwendungen zu gewähren, zumal keine zwingende Notwendigkeit dafür vorhanden
ist.

Im Auftrage:
gez. [Unleserlich]
Staatsanwalt

* * *

16
[Bertolt Brecht]: [Gesuch für Martin Pohl], [Herbst 1954?] (BBA 1340/86-87)

Ich möchte anregen zu untersuchen, ob in dem Fall des jungen Martin Pohl eine Verkürzung der Strafzeit möglich ist. Pohl war ein Schüler meiner Meisterklasse an der Akademie der Künste und ist zweifellos eine grosse Begabung als Lyriker. Auf meine Bitte wurde ihm erlaubt, für die Akademie während seiner Inhaftierung mittelalterliche deutsche Lyrik zu übersetzen und zu bearbeiten. Er hat dies mit Fleiss und Geschick gemacht. Da er ein sehr sensitiver (und im übrigen wohl auch kaum sehr gesunder) Mensch ist, darf man annehmen, dass seine Verurteilung Strafverbüssung einen tiefen und nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht hat.

Eine längere Haft könnte unter Umständen bei einem solchen jungen Menschen auch zur Schädigung seiner künstlerischen Produktivität führen. Ich möchte dies anregen im Hinblick auf die menschliche und künstlerischen Seite des Falles und bin mir bewußt daß ich über einen politischen Hintergrund wenig weiß und die Beurteilung [...] den Justizbehörden überlassen bleiben muß.

* * *

17
Deutscher Schriftstellerverband, Abteilung Literatur, Joachim Schellenberger: Aktennotiz, 15. Januar 1955 (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Archiv des Schriftstellerverbands der DDR)

Vertraulich
Aktennotiz
Betrifft: Martin P o h l

Gegen Jahresende sprach ich mit Bertolt Brecht über die Angelegenheit Martin Pohl. Martin Pohl ist ein junger Lyriker, dessen Begabung außer allem Zweifel steht. Er war vor zwei Jahren in der Meisterklasse Bert Brechts bei der Akademie der Künste. Veröffentlichungen in verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen, u. a. "Sinn und Form" liegen vor. Im Jahre 1950 war er bei der Redaktion der Jungen Welt tätig, und in Verbindung mit den bekannten Geschehnissen dort wurde ihm vor zwei Jahren ein Vergehen gegen Kontrollratsdirektive 6 zur Last gelegt. Er ist daraufhin in einem ordentlichen nicht öffentlichen Verfahren in Karl-Marx-Stadt zu vier Jahren Zuchthaus verurteilt worden. Es wurden fünf Jahre Sühnemaßnahmen über ihn verhängt. Kurz vor Weihnachten 1954 wurde er auf Bewährung hin wegen guter Führung entlassen. Martin Pohl ist anämisch, er wiegt nur 96 Pfund (diesen schlechten körperlichen Zustand hat er nicht der Haft zu verdanken). Bert Brecht hat sich während seiner Haft verschiedene Male für ihn eingesetzt, und Martin Pohl wurde die Genehmigung erteilt, für die Akademie 15 Gedichte aus dem Mittelhochdeutschen zu übertragen, was er in außerordentlich zufriedenstellender Weise getan hat. Bert Brecht ist der Meinung, daß man Martin Pohl als Opfer ansehen muß. Er ist sich wahrscheinlich über die Bedeutung und die Folgen seiner Handlung nicht im klaren gewesen. Garantieren könne er natürlich nicht für ihn, aber er ist der Meinung, daß man ihm die Wege ins Leben ebnen muß und bat darum, ihn bei seinen Bemühungen zu unterstützen.

Aussprache mit der Staatsanwältin, Frau Beurich, am 6. 1. 1955 in Karl-Marx-Stadt: Die Aussprache mit der Staatsanwältin, die den Fall Martin Pohl bearbeitet, ergab dieselbe Einschätzung der Angelegenheit, wie sie bei Bert Brecht vorliegt. Die Staatsanwältin ist auch der Meinung, daß wir es bei Martin Pohl nicht mit einem Feind unserer Ordnung zu tun haben. Sie betonte im Gegenteil, daß das Verfahren ergeben hatte, daß Pohl das Opfer eines Agenten geworden ist. Pohl sei aber ein körperlich und charakterlich unentwickelter Mensch, sehr sensitiv und labil, der sich noch entwickeln müsse, und sie betonte, daß man ihm helfen müsse in seinen Anstrengungen, sich körperlich und charakterlich zu entwickeln. Außerdem liegt bei ihm eine bestimmte anormale Neigung vor, die ihn

zum willkommenen Gegenstand der Erpressung macht. Im übrigen sei er sehr willig und einsichtsvoll und habe sich so gut geführt, daß schon aus diesem Grunde ein bedeutender Straferlaß gerechtfertigt gewesen wäre. Alles hinge nun davon ab, inwieweit es Pohl gelingen wird, sich in den zwei Jahren der Bewährung zu entwickeln, wobei ihm sehr geholfen werden müsse. Die Staatsanwältin begrüßt deshalb jede Maßnahme, die in diese Richtung geht. Praktisch sieht das so aus, daß er erstens Arbeit bekommen und zweitens in ein gutes Kollektiv eingeordnet werden muß. Die Sühnemaßnahmen beinhalten auch Veröffentlichungsverbot, und dies muß auch für die nächste Zeit noch aufrecht erhalten werden. Die Staatsanwältin stellte aber in Aussicht, daß nach einer längeren Zeit der Bewährung (ein bis zwei Jahre) Pohl ein Gnadengesuch einreichen könne, das im Falle des Nachweises einer guten Bewährung bestimmt positive Aussichten hätte.

Meine Stellungnahme: Aussprachen mit Paul Wiens, Günther Deicke und dem Kollegen Roscher sowie mit der Schriftstellerin Margarete Neumann, die Martin Pohl alle persönlich seit Jahren kennen, ergaben im wesentlichen dasselbe Bild, das die Aussprache mit Bert Brecht und der Staatsanwältin zutage förderte. Ich selbst kenne Martin Pohl aus meiner Tätigkeit in der Arbeitsgemeinschaft Potsdam und im Verlag Neues Leben, von wo mir folgendes bekannt war:

1. Er hat tatsächlich eine sehr starke lyrische Begabung, die ihn bei etwas mehr Charakterfestigkeit und Klärung seines verworrenen Hirns mindestens in die Ebene von Wiens/Fühmann stellen würde.
2. Martin Pohls oben angedeutete Neigung ist, soweit ich das als Jugenderzieher beurteilen kann, höchstwahrscheinlich keine sogenannte echte Veranlagung, sondern wohl viel eher die Folge seiner Charakterschwäche und sehr ungünstiger Lebensschicksale in den entscheidenden Pubertätsjahren. Er entstammt einer extrem-bigotten protestantischen Familie, wurde auf dem Priesterseminar in Niesky erzogen (!), hat erst sehr spät und auf einem sehr fragwürdigen Wege, der einer Erpressung sehr ähnlich sieht, den Weg zu einem geregelten Geschlechtsleben gefunden, und die damit verbundene gewaltsame Einführung in ekelhafter Form hat ihn wahrscheinlich sehr nachhaltig in der oben angedeuteten Weise beeinflußt.

Er ist ein sehr scheuer Mensch, der es nicht gelernt hat, sich mit seiner Umwelt auseinanderzusetzen, weder schlecht noch recht. Seine extrem-künstlerische Veranlagung äußert sich so, daß er so gut wie nur in Bildern denken kann. Aus verschiedenen Aussprachen und Diskussionen mit ihm

ergab sich dasselbe Bild, was sich entrollte, als er über seinen mißglückten Versuch während der Haft berichtete, Marxismus-Leninismus zu studieren: Er kann nicht abstrakt wissenschaftlich denken. Dies in Verbindung mit seiner Veranlagung und Menschenscheu erklärt es auch, warum er so schwer Kontakt mit anderen Menschen findet, wenn man ihm nicht von vornherein mit großem Verständnis begegnet.

Martin Pohl ist jetzt in einer sehr heiklen Lage. Er hat 1.500 DM Prozeßkosten zu zahlen. Er ist von seinen Eltern zu Weihnachten hinausgeworfen worden, hat sich daraufhin ein Zimmer in Weißensee gemietet, hält sich jedoch meist bei seiner Frau, Margarete Neumann, auf, die sich von ihm getrennt und ihn nur aus menschlichem Verständnis aufgenommen hat. Er kann aber dort nicht lange bleiben und muß Arbeit bekommen. Alle hier angeführten Personen sind der Meinung, daß er auf keinen Fall in Berlin bleiben kann, sondern daß man ihm irgendwo auf dem Lande eine Arbeit besorgen muß. Ich versuche zur Zeit zwei Möglichkeiten: Ihn entweder in einem Jugendwerkhof oder auf einer MTS [Maschinen-Traktoren-Station; E.W.] unterzubringen, wobei die oben angeführten Personen das ihre dazu beitragen.

Martin Pohl hatte 1950 nach seinen Angaben einen Aufnahmeantrag in den SDA [Schutzverband Deutscher Autoren; E.W.] gestellt und hat nach seinem Besuch der Arbeitsgemeinschaft Potsdam einige Male die Arbeitsgemeinschaft Junger Autoren Berlin besucht, als sie unter Leitung von Walther Victor zustande kam. Erwin Strittmatter, der ihn ebenfalls kennt und mit dem ich über diesen Fall gesprochen habe, hat sich bereit erklärt, ihn ideologisch-künstlerisch etwas mit zu betreuen.

gez. J. Schellenberger

Verteiler:
Kaderabteilung
Koll. Kohn
Koll. Schellenberger

* * *

ANMERKUNG

Das Gespräch mit Martin Pohl fand am 23. Januar und 3. Februar 1995 im Bertolt-Brecht-Archiv statt. Gesprächsführung und Zusammenstellung der Dokumente : Erdmut Wisizla.

Mit Ausnahme der Dokumente 9 und 10, die hier des Kontextes wegen wiederabgedruckt werden, sind die Briefe und Zeugnisse bislang unveröffentlicht. (Quellenangaben finden sich im Kopf der Dokumente; BBA = Bertolt-Brecht-Archiv.)

Die Dokumente folgen den angegebenen Vorlagen ohne Eingriffe in Orthographie und Interpunktion. Eindeutige Schreibfehler wurden stillschweigend berichtigt, Anschriften, Datumsangaben etc. im Kopf des Dokumentes vereinheitlicht.

Der Dank für freundlich erteilte Abdruckgenehmigungen gilt Martin Pohl, den Bertolt-Brecht-Erben, dem Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, sowie der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

© für die Texte von Bertolt Brecht: Stefan S. Brecht, 1997



10. Martin Pohl

Zwei Anekdoten über Bertolt Brecht

erlebt von Martin Pohl

Auf dem Schriftstellerkongreß der DDR 1952, zu dem ich als junger Autor delegiert worden war, hielt der Sekretär des Schriftstellerverbandes KUBA (Kurt Barthel) eine lange rede über die Entwicklung der deutschen Nachkriegsliteratur, in der er auch auf die sogenannte "Brecht-Schule" zu sprechen kam. Er meinte, die Brecht-Schule sei ganz gut, nur die Schüler sähen so blaß aus, die sollten mehr an die Sonne gehen. Nach dem Kongreß traf ich Brecht, der an ihm nicht teilgenommen hatte, und er fragte mich unvermittelt, ob ich ein Haus bekommen habe. Diese Frage mußte ich verneinen, gleichwohl sie mich irritierte, warum gerade ich ein Haus bekommen haben sollte. Nun, meinte er, wenn ich schon zu einem solchen Kongreß eingeladen worden wäre, müßte ich zumindest ein Haus gekriegt haben. Da erzählte ich ihm, was KUBA über die Brecht-Schule geaußert habe. Nach kurzem Nachdenken sagte Brecht: "Jetzt weiß ich es, warum Sie kein Haus bekommen haben: Sie sehen so blaß aus, Sie sollen mehr an die Sonne gehen."

* * *

Eines Abends hatte mich Brecht zu sich in sein Haus in Weißensee eingeladen, mit ihm an einem Märchenstück zu arbeiten. Es wurde sehr spät. Keine Straßenbahn fuhr mehr, und er bot mir zur Übernächtung eine Kammer im Dachgeschoß an. Vor dem Schlafengehen fragte er mich, ob ich noch etwas lesen wolle. Ich erbat mir die "Hauspostille," seinen ersten Gedichtband, der Anfang der fünfziger Jahre in der damaligen DDR noch nicht erschienen war.

Ich merkte ihm an, daß er mir das zerlesene Buch (von Helene Weigel eigenhändig in Holz gebunden, wie er mich versicherte) nur ungern zur Lektüre gab. In der Nacht las ich die Gedichte von Anfang bis zu Ende. Am Morgen gab ich ihm das Buch zurück. Er schien wie am Abend bei Aushändigung des Bandes sehr verunsichert und fragte mich, was ich von diesen "nihilistischen Versen" hielte. Ach, entgegnete ich, es seien doch ganze schöne Formen. Ein Strahlen der Erleichterung ging über sein Gesicht. "Ja," sagte er, " und alles geht zur Gitarre zu singen."

Der glücklichste Sommer seines Lebens. Brecht in Finnland

Im Sommer 1940 hat Bertolt Brecht während seiner Flucht vor der nationalsozialistischen Regierung Deutschlands in Finnland haltgemacht. Die in diesem Zeitraum ungezwungene Lebensart Brechts fand während seines Aufenthalts in Finnland ihre Fortsetzung. Jener Sommer, den er in der finnischen Landschaft verbrachte, schuf die Anregung zu einem seiner bekannteren Schauspiele. Seine finnische Gastgeberin, Hella Wuolijoki, erzählte ihm die Handlung eines von ihr verfaßten Stücks, *Die Sägemehlprinzessin*. Zu dieser Zeit ist Brecht auf die Idee zu seinem Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* gekommen. Zu welchem Grade Wuolijoki Brecht beeinflusst hat, und in welchem Maße andere Erfahrungen seines Aufenthaltes in Finnland zum Stück beigetragen haben, sind in Frage stehende Punkte. Sicher ist jedoch, daß Brechts Stück aus einer Zusammenarbeit entstand, die sich als wichtig für die deutsche und auch die finnische Bühne erwies.

L'été le plus heureux de sa vie: Brecht en Finlande

En fuyant des Nazis durant l'été de 1940, Bertolt Brecht a fait une halte en Finlande. Le style de vie libre et décontracté qu'il a connu pendant cette période s'est maintenu durant son séjour parmi les Finlandais. Durant cet été, une de ses pièces les mieux connues s'est inspirée de la campagne finlandaise. Hella Wuolijoki, son hôtesse finlandaise, a narré une pièce intitulée "The Sawdust Princess," qu'elle avait elle-même écrite. C'est à ce moment-là que Brecht a conçu l'idée de sa pièce *Mr. Puntila and his Hired Man, Matti*. A quel point Wuolijoki a influencé Brecht et à quel degré d'autres expériences lors de son séjour en Finlande ont contribué à la pièce sont des questions posées. Cependant, on est certain que la pièce de Brecht s'est développée à partir d'une collaboration qui s'est avérée être importante pour le théâtre allemand et finlandais.

El Verano Más Feliz de Su Vida: Brecht en Finlandia

En el verano de 1940, Bertolt Brecht, huyendo de los Nazis, pasó por Finlandia. El estilo de vida libre y fácil de Brecht durante esta época continuó durante su estancia con los Finlandeses. El verano que pasó en el campo finlandés, dió la inspiración de una de las obras de teatro más conocidas de Brecht. Su huéspeda finlandesa, Hella Wuolijoki, narró una obra que ella había escrito, «The Sawdust Princess». Durante esta época Brecht formó la idea para su propia obra, «Mr. Puntila and his Hired Man, Matti». Cuánto influyó Wuolijoki a Brecht, y cuántas otras experiencias durante su estancia en Finlandia contribuyeron a la obra de teatro son preguntas pendientes. Es cierto sin embargo, que la obra de Brecht salió de una colaboración que resultó importante por el teatro de Alemania y Finlandia.

The Happiest Summer of His Life: Brecht in Finland[1]

Kalevi Haikara

I Company Every Night

According to the hoary old legend, partly reinforced by Brecht's own complaints, he felt incredibly isolated in Finland. Mindful of her lover's need for conversation, Ruth Berlau was a particularly fervent proponent of this myth — "poor lonely Brecht in the Northern wilds" — and expressed pity for Weigel who had to find company for Brecht every single night. According to Berlau, the family came to feel that there was no one in this wasteland with whom Brecht could have a real conversation. When Hella Wuolijoki, the Brecht's hostess, moved to her country house in Marlebäck, Brecht and Weigel stayed in Helsinki. Weigel called "Hagen" (Hagar Olsson, the Finnish-Swedish writer and essayist, who was not particularly attuned to Brecht), and begged her to visit, but — according to Berlau — neither Olsson nor anyone else was willing to do so.[2]

The chairperson of the Finnish refugees' committee, Social Democrat politician and journalist, Sylvi-Kyllikki Kilpi, concurs: "I considered Brecht's arrival in Finland an event worthy of notice in our artistic and cultural circles," she says in her memoirs. "But I soon noticed that he was shunned by both the Writers' Union and the theatre people. This was a reflection of our oppressive political atmosphere at that time."[3]

One person's loneliness may be another's social life. Berlau's memoirs seem to refer to the time when the city of Helsinki emptied out for summer vacations; Kilpi, being a politician, notes the attitude of the right-wingers and "apolitical" unionists. Hella Wuolijoki remembers things rather differently. According to her, the Brechts "infused us oppressed leftists with joie de vivre and courage, attracting a circle of intellectuals and theatre folk."[4] In 1964, Erkki Vala, a left-wing cultural editor, confirmed her view: "In a multitude of ways, Finland's theatrical community showed its kindness to the famous writer whom the waves of war had tossed upon our shores."[5]

For their part, the Brechts had not arrived with great expectations. After they had been in the country for two weeks, Margarete Steffin, Brecht's secretary, aware of his ability to make friends, wrote that Brecht

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

had met a few writers and the director of a theatre, and noted that "he will surely meet the few people there are here, from the theatre and elsewhere, and everybody has been very friendly." A month later, she is already referring to "truly sweet people and good friends."[6]

Nevertheless, thirteen months do add up to almost four hundred days — which was how long Brecht's "brief" sojourn in Finland finally became. It must not have been easy for Weigel to find a German-speaking, dialectically accomplished, intelligent conversation partner for every one of those nights. The Finnish working class was monoglot, and members of the right-wing intelligentsia avoided Brecht.

One of them was the ethnologist Martti Haavio, known as a poet under the nom de plume "P. Mustapää." Even though he was the poet laureate of the right-wing Academic Karelia Society, his snubbing of Brecht amounted to ingratitude — to say the least. His own poetic work had been strongly influenced by Brecht, and he was the translator of *The Threepenny Opera* (as *A Beggars' Opera*) into Finnish for the National Theatre. Nevertheless, political reasons made him decline to meet Brecht. The "liberal" poet and literary scholar Lauri Viljanen also avoided any personal contact. Once, when he had to choose between an invitation to spend an evening with the Finnish poet V. A. Koskenniemi, a Nazi sympathizer, or with Bertolt Brecht, Viljanen went to see Koskenniemi.

Haavio had visited Berlin in 1927, where someone told him about Brecht's *Manual of Piety*. He acquired the book and proceeded to mine it as enthusiastically as Brecht had exploited Kipling. The poet "Mustapää" created Finnish versions of its poems and adapted not only their irony, intellectualism, and ballad form to his own purposes, but also appropriated their technical aspects: tough telegraphese, italicized refrains, lyrical repetitions, parentheses. "Brecht's song-like, relaxed, parodic, balladesque, refrain-laden poems stirred and enchanted my mind," he confessed much later (in the fall of 1968).[7] *The Manual of Piety* left its mark on P. Mustapää. It did not affect others as much. In the 1920s when Haavio introduced the work of his literary mentors, Gottfried Benn and Bertolt Brecht, to the much-loved essayist and writer Olavi Paavolainen, the latter, a self-professed Modernist aesthete, responded with indifference. But Haavio/Mustapää's admiration did not extend beyond page and bookshelf — personal contact was out of the question.

"Bert Brecht" was, however, a name to conjure with in radical circles, especially among members of the literary groups "Kiila" ("The Wedge") and "Tulenkantajat" ("The Fire-Bearers"). Poems of his in Finnish translation had been published and plays reviewed both in Erkki Vala's *Tulenkantajat* and Jarno Pennanen's *Kirjallisuuslehti* (*Literary Review*). These people understood that the visitor was a great writer, and they had received advance notice of his arrival. On the day the Brechts left Stockholm on the boat for Helsinki, the Swedish writer, Henry Peter

Matthis, sent an air mail letter to Elmer Diktonius advising him that Brecht would arrive in Helsinki the following day and then travel on to Hella Wuolijoki's place. "He would like to meet you and our other friends in Finland. If you could call him and help him with things while he is there — in transit, after some time, to America — you would do him a great favour. He has been ill, and is a little worn out by events in the Nordic countries. His family is accompanying him."[8]

Diktonius, a prominent Finnish-Swedish Modernist poet, vice-chairman of Finland's Swedish Writers' Union, and literary and music critic for *Arbetarbladet* (*The Workers' News*) and *Nya Argus* (*New Argus*), immediately contacted Brecht and subsequently got together with him often. In May, Diktonius wrote about refugee writers in Scandinavia in *Arbetarbladet*. He included a brief reference to Brecht:

> At this moment, one of the visitors to our country is Bert Brecht, the world-famous author of *The Threepenny Opera*. A great man and a great artist, he too is a refugee. It is a strange world, a terrible time, that allows this to be the case. In such absurdities there is a touch of suicide, at least on the spiritual level.[9]

At the end of June, Brecht wrote an exceptionally warm description in his *Journals*:

> DIKTONIUS, the finnish horace, drags me off to a beer hall. he is squat and four-square, as if he had been hewn with an axe from the root of an oak, a peripatetic monument to himself. he has no income from the state and lives off newspaper articles. he always brings something when he comes, a cigar or sweets for barbara. he likes laughing, enjoys making malicious but comic little observations, pithy and well formed. all in all he could be a sea captain.[10]

Diktonius made a lasting impression on Brecht; two-and-a-half years later in Hollywood, Brecht described the fat drunkard in the movie *Hangmen Also Die* as a "diktonius-type." Diktonius, for his part, dedicated "To Bert Brecht" his 1947 poem "Beethoven i Hammarby," which relates a brief dream about Beethoven in a style that is a gentle parody of Brecht's poem about writers condemned to exile.

In 1968, the superintendent of the building on Linnankoskenkatu (the Brechts lived at 20 Linnankostenkatu) claimed that he never saw anyone visit them. The front door to the building was kept locked, and visitors would have had to ring his doorbell.[11] Nevertheless, Brecht's friend, the Swedish librarian Arnold Ljungdal, encountered not only the German actor Herman Greid but old Finnish friends in the Brechts' apartment. In addition to Hella Wuolijoki, Elmer Diktonius, Hagar Olsson, the drama critic and bookseller Eric Olsoni, and the composer Simon Parmet, among

others, belonged to Brecht's circle of acquaintances as early as April-May 1940. In letters written during May, Margarete Steffin says they had company ever night, or else were invited out.[12] In *Refugee Conversations* Brecht claims that only a few people in Finland spoke German. Besides Kalle, Ziffel does not know anybody in Helsinki who speaks his language. The claim is misleading. Throughout the 1920s and 30s, Finnish culture had looked to Germany, and German was the intelligentsia's favoured foreign tongue.

If there was any divisiveness among Brecht's acquaintances and friends, it may have existed between the Finnish left-wing politicians and artists to whom Wuolijoki introduced him, and the liberal Finnish-Swedish group brought in by Eric Olsoni and Elmer Diktonius. To a large extent, however, these groups were identical. Brecht knew several of the avant-gardists of both Finnish and Finnish-Swedish modern poetry of the time.

Most of Brecht's acquaintances belonged to the far left. This comes as no surprise: he was a "scary Communist," and his hostess in Finland, Hella Wuolijoki, belonged to the dubious cadre of persons openly well-disposed toward the Soviet Union. Because the Communist Party had been banned in Finland, radical leftists were active in the Social Democrat Party as long as they were allowed to do so. Thus it came about that many of Brecht's friends and helpers, despite his old antagonism toward social democracy, were former or present members of the SDP, and a surprisingly large number were even "genuine" Social Democrats. Altogether, Brecht found himself in relatively favourable circumstances. "brecht is very famous here," Steffin soon wrote to Sweden, "everybody says that the threepenny opera (which already received its second run last winter in both Finnish and Swedish) was the greatest theatrical success for many years."[13]

After the premiere of Hella Wuolijoki's play *The Young Mistress of Niskavuori*, the Brechts came to the cast party at the Wuolijoki's and met National Theatre actors there. Weigel even visited the play's rehearsals. Thus the Brechts had some contact with the theatrical community, superficial as it may have been.

In the spring of their arrival, the Brechts were introduced to a great number of people. A month after their arrival, one day in May, the Brechts' and Steffin's signatures in Elmer Diktonius' visitor's book are surrounded by those of a dozen other guests, including the Swedish Writers' Union's chairman, the literary scholar Olof Enckell, and the poets Gunnar Björling, Ralf Parland, and Eva Wichmann-Parland. Enckell, Diktonius, and other members of the Swedish-language writers' organization invited the Brechts to lunch at The Royal, then known as The Opera Cellar, but conversation turned out to be strained, and Enckell was left with the impression that the "shockingly arrogant" Brecht looked down on all Finns.[14]

The Brechts did not frequent émigré circles to any appreciable extent. Albert Exler, a Sudeten-German journalist, was an occasional visitor. Around this time, Finland's state police received the so-called Olmütz Report on German refugees, in which Exler was characterized as "of Social Democrat persuasion but lacking any solid political view or training." The Brechts were also acquainted with an Austrian refugee couple living in the same building, Hugo and Klara Kerbel, who were given the following acidulous description in the Report: "The Kerbels, a married couple. Extremely active politically. Consider Russia a paradise."[15] The Brechts are not even listed in the report.

II A Monstrous Intellectual

How did the Finns see the great poet and theatre reformer? "His voice is calm and soft," wrote the journalist Martin Söderhjelm in his Brecht interview in *Hufvudstadsbladet* (*The Capital News*):

> quite alien to our hard times, but it is not bitter, nor is it impassioned; only now and again a myopic glance flashes through his glasses, and he gets up and takes a few turns around the room, as if not to reveal everything he longs for, as if not to reveal too many memories from days past.[16]

The writer Erkki Vala has pointed out that there was no way in the world one could have called Brecht handsome or even good-looking, but that he compensated for this by his liveliness. His curiously commodious outfits were tailored in good fabrics, and his English-made shoes were of an impressive size. According to Vala, Brecht couldn't stand tight-fitting clothes — they impeded his breathing — and this was why he had them made to measure. He also expressed dissatisfaction with shoes of Finnish manufacture, saying they did not allow his feet to move naturally.[17]

Vala told Brecht about the quasi-political journal *The Fire Bearers*, which Vala edited after Paavolainen retired. After publishing in it passages from *The Good Soldier Schweyk* that the Finnish courts considered blasphemous, Vala was sentenced to two months in prison in 1935 and had to appeal to the Supreme Court to get the conviction overturned. This incident attracted international attention. The following year, Vala was given another prison sentence on the basis of the so-called Sedition Law, because he had published, again in *The Fire Bearers*, quotes from foreign press reports on his trial. Vala noted that his friend Lauri Viljanen had compared Schweyk to Don Quixote — with the critical reservation that there was no Don in Schweyk, only a Sancho Panza. "But Sancho Panza is the most important character in *Don Quixote*," Brecht responded vehemently. "Without Sancho Panza, Cervantes' book would be utterly pointless."[18]

Eino Salmelainen claimed that Brecht was not a modern man but one who could have fitted into any other era. In other words, Brecht stood outside or beyond fashions of the time, as did his ideas and ways of thinking. Later on, Salmelainen had the opportunity to see the other side of Brecht's personality, on occasions when he became "a mischievous joker, adaptable and delighted by the most insignificant things."[19] Salmelainen, the "discoverer" of the *Niskavuori* play cycle, the main adapter and director of Juhani Tervapää's (alias Hella Wuolijoki's) work, visited Brecht and Weigel in Wuolijoki's home from the very beginning of their stay. He was the only theatre director in Finland courageous and intelligent enough to plan a performance of *Mother Courage* in Helsinki during the "interim peace." For various reasons, the plan did not come to fruition.

Salmelainen was not a particularly political person, and his relationship with Brecht developed accordingly. When he talked to Brecht, Salmelainen claimed, it never even occurred to him that these conversations were about politics. Nevertheless, a strong political viewpoint was the underpinning of everything Brecht said. Since he accepted him as a human being, Salmelainen had to accept Brecht as a politician. And he had no problem with that, since Brecht was a great man, and Salmelainen felt that he was learning things from him every moment.

Brecht's intelligence, as manifested in his conversations, impressed all his friends — one way or another. Brecht's thought patterns were, indeed, always quite exceptional. Over years of conversations with Brecht, Hanns Eisler came to notice that the first hour often passed in flitting hither and thither — "relentlessly," Eisler emphasized — touching upon apparently closely related or very distant subjects; but after an hour and a half, two hours, something would suddenly crystallize. "This stubbornness of his thought process, and its difficulty — its digressions — are particularly important in Brecht's case," Eisler states:

> Those bends and twists had completely surprising, yet often very simple results. Two hours of embittered argument that extended from the Theory of Relativity — or whatever — to the politics of the day, resulted in the simplest sentences. Then we had it: Good morning, dear sir....But during those two hours, Brecht never lost the thread — the actual question — while I approached the verge of collapse. Not just I, but everyone else — Hauptmann, or whoever else happened to be there. It was astonishing. It was intellectual energy the likes of which I have rarely encountered in my life.[20]

Brecht was intellectually demanding. He praised Lenin for thinking in other people's heads, and having others think in his head. This, according to Brecht, was true thought, and it was the process of his own thinking. Reluctantly charmed by it, Eino Salmelainen complained that Brecht was such a tremendously intellectual person that one evening spent following

the progression of his thought was sure to give one a headache. To his friends, Salmelainen was able to admit that he had found Brecht's intelligence frightening. In public, he attributed this resistance to another intellectual, Hagar Olsson.[21]

The writer Hagar Olsson was next to Diktonius the other proponent of Scandinavian Modernism who became Brecht's friend. Olsson was a liberal leftist. Even though she was not quite able to follow Brecht in his Marxism, Brecht became a role model for her, and she always spoke of him with enthusiasm. Her sensitive analytical mind recognized Brecht as a great writer, and Weigel as a great actress. When she showed Brecht a reproduction of Picasso's "Guernica," on Midsummer's Eve 1940, Brecht immediately decided to create something of the same nature.[22]

According to Salmelainen, an enraged Olsson told him, after an evening's conversation with Brecht, that Brecht was "unnatural" in his intellectualism, that he surpassed normal human standards in that respect; however, she felt that his intellectualism killed other traits indispensable to an artist. As an example of the "danger" of Brecht's intellect Salmelainen later told a story according to which Brecht had once demonstrated its power by brainwashing a patient in an adjoining bed to his own point of view.[23]

Atos Wirtanen, the editor of *Arbetarbladet* during those years, considered Brecht the most intelligent person he had ever met. Wirtanen himself was a rather extraordinary man. A Finnish-Swede, born on the island of Åland, he was a typographer, journalist, member of the Finnish Diet, and autodidact philosopher. He met Brecht through Hella Wuolijoki, when Brecht, in Wirtanen's words, "stopped in Finland on his famous around-the-world flight from the Nazis."[24] In the 1930s, Wirtanen was mainly active in Finnish-Swedish circles. When the Diet's extreme Leftists, the so-called "Sextuplets" — among them Brecht's friends Cay Sundström and Kaisu-Mirjami Rydberg — were expelled from the Social Democrat Party and arrested in the fall of 1941, then sent to prison, Wirtanen became the Diet's most important opposition figure representing both Swedish and Finnish-speakers. In Wirtanen's estimation, Brecht combined artistic talent with power of intellect; Diktonius, for instance, was found wanting in the latter respect.[25]

The Swedish-speaking Student's Theatre's director Vivica von Frenckell, who was to make an illustrious theatrical career as Vivica Bandler, knew that it was not considered a good thing to consort with the Brechts — only "terrible leftists" did so. Nevertheless, she met them both at her own home and in Eric Olsoni's bookshop, in whose basement the Student's Theatre's actors were in the habit of congregating after rehearsals. In a fit of patriotic fervour, von Frenckell had served as a member of the Women's Auxiliary in the Winter War, but her own and her relatives' experiences had led her to hate and dread the Nazis. The rebellious young

woman was pleased to meet a great radical figure, in her words, this "intelligent forbidden gentleman."

As a twelve-year-old, Vivica had been impressed by Nicken Rönngren's production of *Tiggaroperan* (*The Threepenny Opera*) at Helsinki's Swedish Theatre. Its director and stage designer had borrowed everything they could from the German production, and by Finnish standards, the result was imposing. In addition to Caspar Neher's sets (his name was misspelled "Nehar" in the program), they had also imported the combined innocence and knowingness of Lotte Lenya's style of singing. Young Vivica found the songs particularly memorable, especially the "Moritat," "The Ballad of Pirate Jenny," and "The Song of the Heavy Cannon." Later on, she believed that even as a child she had sensed that this play's view of the world was special. The twelve-year-old may not have fully comprehended its artistic perspective, but was nevertheless intuitively aware of it.

Vivica Bandler also remembered a walk along Mannerheimintie in Brecht's company. Brecht commented that the House of the Finnish Diet was incredibly ugly and added: "Mark my words, little friend, that Post Office building will prove a better monument than that thing." Vivica had been used to seeing the Diet building as a monumental edifice, whereas the Post Office was just an example of common utilitarian architecture. Brecht's reactions to his surroundings were always authentic, and this fearless grasp of reality impressed Vivica more deeply than any of his theories about the theatre.[26]

Brecht wanted to discuss politics and the world situation; the Finns were more interested in conversing with a world-famous artist about art. He was unable to find anything resembling a common language with Hagar Olsson. "odd how in discussions about art you find what you are trying to do reported as particularly primitive and retrograde," Brecht sighed in his *Journals* concerning these debates on art. "hagar olsson, the critic, noted as a sign of the backwardness of the public here, that in looking at a picture with a house in it they persist in talking about the house. which is precisely what the most advanced art is trying to achieve afresh."[27] It goes without saying that Brecht is thinking about himself. He wanted his plays to be compared with reality, not with other works of art.

Atos Wirtanen owned a no-frills summer house in Kauniainen, a suburb of Helsinki, close to Elmer Diktonius' place. This was where Diktonius and a few other friends argued with Brecht for several hours about agricultural policy. The debate began when Ragni Karlsson, a smallholder agronomist, waxed enthusiastic about the small farm and its suitability to Finnish circumstances. Brecht countered this with a defense of collective or cooperative farming. Wirtanen found Brecht's sarcastic, ironic, speedy mode of debate exceptionally refreshing. When Wirtanen

at some point diverted the discussion to Nietzsche, about whom he would later write a book, Brecht said dismissively: "He is old..."[28]

III Brecht's Clan

Brecht's most important and helpful Finnish contact was Hella Wuolijoki, his official host. Besides being an internationally known playwright, she had business connections in an exceptionally large number of other countries. Among other things, she owned a lumber mill and imported timber from Edvard Gylling in Soviet East Karelia. After Finland's Civil War in 1918, her home became a "place where diplomats and journalists were told the truth, at a time when the truth about conditions and about the White Terror was under the surveillance of the secret police," as she has described it: "...a 'dangerous salon,' attacked with both slander and threats."[29] In the 1930s, a play she had written about the Civil War made her the target of a right-wing boycott which extended to the theatre world, and this was lifted only after the tremendous success of her *Niskavuori* series of plays, presented under the nom de plume, "Juhani Tervapää" ("John Tar-Head"). Wuolijoki's daughter Vappu, the wife of Sakari Tuomioja, a liberal politician, met the Brechts even before their move to the country, but saw more of them when she visited her mother's estate Marlebäck on weekends.

Writing her memoirs in prison during the Continuation War, Hella Wuolijoki rhapsodized about Helene Weigel:

> Helene, you were the Refugee Mother incarnate, the archetype of all of Europe's refugee mothers, those who with their families travel the dusty roads of Europe in a hail of bombs, hiding the last piece of bread in their bosom for their children, the women who rest on their bundles in crowded ships and trains and sell their last piece of jewellery to buy bread for their families.... We visited you and sat on old broken-down chairs you had borrowed for your temporary home. In your kitchen we drank tea and the last of your precious coffee from unmatched cups you had picked up here and there, we sat around a rough-hewn table: Hagar Olsson, Laurin Zilliacus, Martin Söderhjelm, even Paavolainen, and we argued about epic drama and ate the wonderful coffee cake you had baked, and you received us just as you had in Berlin, in your splendid salon, as the same woman and hostess of the great world. We talked about drama and war and society and the future of nations and literature, and we forgot that we were sitting on the old broken couch I had lent you, and that your windows were covered with old velvet curtains you had found in my attic and then borrowed, refusing to accept the new curtains I had offered you.[30]

Vappu Tuomioja was both impressed and perplexed by Brecht's attraction for women. Brecht was short, his ears stuck out, and she was repulsed by his perennial cigar and its ashes on his sleeves. Frankly, she

considered him dirty, and rude to women — and yet they treated him like God.

With the cool gaze of a young person, Tuomioja observed the worshipful female trio that surrounded Brecht and shared his exile. Not encumbered by undue delicacy, she called them a "menagerie," a travelling animal show. In her eyes, Margarete Steffin was insignificant and hardly noticeable, a gentle ugly woman whose eyes were fixed on Brecht with doglike devotion. Steffin always stayed close to Brecht, taking down the master's sayings in shorthand.[31] Another young person, Tove Olsoni, remembers Steffin as very frail, pale, sickly-looking, quiet and discreet.[32]

Steffin's linguistic talents are often mentioned, and it has been claimed that she was even able to acquire a command of Finnish without difficulty. In actual fact, she did not learn any Finnish; there was no need for this, nor was there opportunity, since nothing but German was spoken around Brecht. "we'll never learn finnish," Steffin confessed to her correspondent Santesson, "and everybody says we shouldn't even try, it is too difficult: but it is annoying when one cannot understand even the simplest phrases."[33] No longer jealous of Steffin, Weigel treated her kindly. Tuomioja thought that Brecht's relationship with Steffin had come to an end, which may well have been the case in sexual terms; on a spiritual level, Brecht's love survived even her death.

When the Brechts moved to Finland, Ruth Berlau had stayed in Denmark. Brecht eagerly awaited her arrival in Helsinki, and when she did not show up, he contacted Hella Wuolijoki, expressing his worry that the message Wuolijoki had sent to Copenhagen might have been misunderstood. Brecht was afraid Berlau could be arrested as soon as the Nazis started rounding up enemies in Copenhagen. Apparently this fear proved justified: in her conversations with Hans Bunge, Berlau claimed that while she was working on the stage, Danish Nazis raided her apartment, broke windows, tore doors off their hinges, and destroyed her home.[34]

On 10 May Berlau received her visa to Finland; first granted for a month's visit, it was later extended. She had already obtained a divorce — leaving her husband and his four children — and on 20 May she arrived in Helsinki. How could she not have come? Brecht had asked her to join him in exile. He had written: "Dear Ruth, come soon. Everything is as it was before, good and certain. J.e.d. (Jeg elsker dig, I love you) And that's the way it will stay. No matter how long we're apart. Even if it is ten, even if it is twenty years." He had urged Berlau to "take care of yourself and survive the danger, until our thing starts, the true one, for which we must save ourselves. Dear Ruth e p e p Bertolt."[35] "e p e p" refers to the text Brecht had engraved on a stone he gave Berlau and also used in *Galilei*: it is an abbreviation of the Latin "et prope et procul," "both near and far."

One evening in May, Hella Wuolijoki had invited the Brechts when Berlau called, introduced herself, and asked if she could come, too. She received a negative answer but showed up nevertheless. Her appearance in Finland was a shock for Brecht's other women. For a long time, Steffin did not say a word to her. Vappu Tuomioja thought Berlau was pretty as a picture, had a divine body, and was only too obviously in love with Brecht. Berlau impressed Sylvi-Kyllikki Kilpi as healthy and cheerful, but she also thought that Berlau was sexually and ethically a particular type of woman Kilpi instinctively avoided, because this type obeyed only her own laws, and Kilpi sometimes found her hard to understand. Kilpi noted that Brecht's influence on a certain kind of intelligent woman was unique: such women flocked to him. According to Kilpi's sharp observation, Brecht loved human beings in general, and the human being in women, but there was always something grotesque and tough in his affection.[36]

Berlau relates a memory of those Finland days that in all its extravagance gives a vivid image of the inseparable connection between love and productivity in Brecht's life. After her arrival in Helsinki, Berlau lived on Seurasaarentie in Meilahti, in a boarding house called Pensionat Fridhäll, less than ten minutes away from Brecht's apartment. Coffee was scarce in those days, not to be seen in restaurants or stores, but at this establishment coffee or "something remotely resembling coffee, since it was brown" was served to the guests in the morning. This delicacy Berlau sacrificed to Brecht. With the copper coffee pot wrapped in a newspaper, she hurried every morning at exactly seven o'clock over to Linnankoskenkatu to Brecht who waited for her, dressed in his leather jacket, and opened his window as soon as he saw her coming down the street. Berlau handed him the coffee pot. "Not a word was said, not even good morning or thank you. It was Brecht's golden moment. He poured the liquid quickly into another pot and went immediately to work."[37] The work at that time was *The Good Person of Szechwan*, a play that describes the great difficulty of being good.

The Frankfurt Institute of Social Research had invited Arnold Ljungdal to lecture on Marxism at Columbia University in New York. When a prolonged bout with sciatica forced him to take sick leave, he decided to wait for his visa in the company of the Brechts, and appeared in Helsinki a few days after their arrival. Jarno Pennanen interviewed him, too, for the Social Democrat newspaper, and Ljungdal told him he was putting the finishing touches on a philosophical treatise. Of its contents he was willing to mention only "logic." The Marxist world view was better kept under wraps.[38]

That spring, Ljungdal visited the Brechts often and gained more than a superficial insight into their family life, this "peculiar social organism" as he called "Brecht's clan," being reluctant to refer to it as a harem. Its members were persons of considerable differences of temperament and

interest, and the clan never seemed to function very efficiently. Especially during times of house-cleaning Ljungdal felt that he was visiting a travelling Gypsy camp adrift between continents. Bedclothes were taken outside to be aired and beaten, furniture was stacked somewhere, and Weigel "waded in soapy water, a rag around her head and her skirts tucked in — a perfect preliminary sketch for the Mother Courage of future stage triumphs."

But all, Ljungdal noted, were united in their protectiveness of Brecht's working conditions, and their solidarity against the exterior world was exemplary. In the interior, things could occasionally get more problematic when all three women were clearly competing for his favour. Ljungdal says he could never figure out how Brecht managed to keep the situation from falling apart, and on a couple of occasions he could see that this was not always so easy even for Brecht himself.[39]

Years later, Brecht's American friend Eric Bentley noted how very bourgeois Brecht really was. Visiting Ruth Berlau in East Berlin after the war, Bentley found the clan's life anything but an open-hearted idyll. Brecht imagined that since Marxists despised jealousy, Weigel wasn't jealous. But Weigel was jealous of Berlau, and Berlau of Weigel, and Brecht himself was "the most jealous of men."[40]

Brecht's attitude toward his children was, according to Ljungdal and others, pleasantly unconventional. He wrote short poems for Barbara in which he emphasized the importance of tidiness and similar matters. When he happened to mention his "pornographic sonnets" to Ljungdal in the fifteen-year-old Stefan's presence, the latter immediately expressed a wish to see them. Brecht, momentarily taken aback, straightened up in his chair and said, with a broad grin: "Sure — I'll give you one when you turn twenty-one."[41]

IV The Times Provide Ammunition

Brecht had come to Finland to wait for his United States visa. "In the meantime? I'll be working, of course." When Martin Söderhjelm expressed the hope that the visitor would not find the waiting period too boring, Brecht again "uttered his short laugh": "I like the Nordic countries — so, that's that. And you'd have to be a genius not to like it here, these days."[42] In addition to *The Good Person of Szechwan*, he was putting the finishing touches on a novel, *Mr. Julius Caesar's Business Affairs*, which he said would explain the reasons for the fall of the Roman Empire.

On the boat trip from Stockholm to Turku, Brecht had pondered Hans Tombrock's financial troubles and had written three quatrains for his painter friend, to go with his drawings and to make them easier to market. The poems were supposed to be incorporated in images, and Brecht imitated the technical awkwardness of Tombrock's drawings. In his

covering letter, Brecht told Tombrock to depict himself and his family in pathetic, not comical, terms. "It is certainly hard to do anything these days, but try. Work is good medicine," he added by way of encouragement.[43] Tombrock made a drawing based on Brecht's poem:

> As I look up from my study of world history
> I see that our bill for milk is overdue
> So please, don't spend all your money on guns, buy some
> pictures, too.
> You might as well consider Judgment Day.
>
> (Anno domini 1940)

Tombrock drew a picture of himself, his worn-out wife, and their three children in clothes they had grown out of; on the edge of a desk littered with fat historical tomes stands an almost empty milk bottle, and up on the wall we see Brecht's poem and — slightly smaller — a map of Europe. The drawing is typical Tombrock, amusing in its apparent solemnity.[44]

After his first couple of weeks in Finland Brecht suspected that he wouldn't be able to get to work seriously before New York — where he had many friends, first and foremost the composer Kurt Weill and the actor Fritz Kortner. As it turned out, the energetic work schedule he had started in Denmark did not slacken, and he was working hard both in Helsinki and at Marlebäck. "I'm bringing along new plays, and what's more, a lot of energy for work," he wrote to Erwin Piscator in the U.S., only a month later. When the Berliner Ensemble visited Finland after the war, Helene Weigel said that Brecht had considered his time there ideologically and economically difficult, but "from the point of view of his work as a writer, it was a glorious time."[45]

"I can't exist without work," Brecht told Jarno Pennanen:

> Censorship is not the worst thing that can happen to a writer. The worst thing that can happen to him is that he has nothing to say. The worst time is when everything seems indifferent, not cold, not good, not bad. But now, the times provide us with ammunition to say things. Everything is either or, hot or cold, good or bad. This is a time for writers. This creates literature.[46]

Brecht grew almost enthusiastic. "When this is over, the theatre will experience a tremendous upswing. Good plays will be written. You see, this time is full of plays. All kinds of opposites are made manifest. When this is over, we'll have more material than Shakespeare ever had." "This," Pennanen points out, referred to the war in Europe, the dictatorships, the conquest of small countries, the expulsion of people from homelands into exile. The superintendent of the building, who lived next door, has confirmed the constant use of Brecht's typewriter. Brecht spent all day in

his apartment, and young Barbara told the super that her father was writing plays. Often, Margarete Steffin, pale and thin, could also be seen in the un-curtained window, typing away.[47]

Brecht was interested in making use of Arnold Ljungdal's skills as a dialectician, and at the beginning of the summer he suggested a collaborative enterprise. Brecht's idea was that they would pick a subject every evening and examine some scientific problem from the standpoint of dialectical materialism. He even had a title for the book that would result from these conversations, *Dr. Li Said*. At this time, Brecht was interested in short books of dialogue. He showed Ljungdal his conversations between Confucius and his disciples, but when Ljungdal did not agree to the project, Brecht dropped it. Later, in the fall, he began to compose the thrilling *Refugee Conversations* along similar dialogic lines. One reason for Ljungdal's reluctance was that he found it more pleasing to converse with Brecht without having to consider how this would be turned into literature. He was too conscious of Brecht's "fundamental laxness in matters of intellectual property."[48]

V Symposium on the Banks of the Kymi

Hella Wuolijoki owned a large country estate, Marlebäck, near the town of Kouvola. In the spring of 1940, the estate was already as good as sold, but when the sale fell through, she invited the Brechts there for the summer. She offered them the use of a small summer house surrounded by birch trees which had originally been built for her parents. It was somewhat dilapidated, and even though she had once offered it to Eino Salmelainen, the theatre director, as a vacation home, he had declined the offer. The poet-general Aarne Sihvo, however, later on the commander-in-chief of Finland's armed forces, had spent a few summers there.

To the financially strapped Brechts, the offer of a free or certainly inexpensive dwelling was both welcome and tempting. Unfortunately, Marlebäck was in the boondocks, more than four hours from Helsinki by the means of transportation available at the time. In early May, Steffin wrote to her friend in Sweden that Weigel and Brecht were not able to make up their mind; for the time being, they were all staying in Helsinki. On 26 May, the wiretap placed by the state police recorded a conversation between Hella Wuolijoki and Vappu Tuomioja, in which the former told the latter that the Brechts were renting the small house for the summer. Vappu replied that the Brechts were not going to do that, they were going to America.[49]

It took the Brechts all of two months to make up their minds. They were waiting for their visas and preparing for the trip, and their departure for the countryside was also delayed because Brecht could not leave Helsinki before Berlau's arrival. Once she arrived in May, Brecht found it

equally difficult to leave his lover alone in Helsinki. Finally, on 5 July Brecht's *Journals* record the family's drive to Marlebäck in Wuolijoki's car. "she is letting us have a villa surrounded by lovely birch trees. we discuss the quietness out here. but it isn't quiet; it's just that the noises are so much more natural, the wind in the trees, the rustle of the grass, the twittering and the sound of water."[50]

The summer house stood a few hundred yards from the main building, close to the Kymi river. The work required for its habitation, from the feeding of the stove to the carrying of water, from the preparation of meals to the laundry, was assigned to Helene Weigel. Brecht had no intention of participating in it, even though he expressed his sympathy for Weigel and worried that this kind of housekeeping might prove too hard for her. In spite of the workload, Weigel managed to find time to swim and float in the lake for hours or wander about in the woods gathering mushrooms, a hobby Steffin could not understand. "How we lay on the hill at Marlebäck, our faces buried in the grass...imbibing the scents of the earth...the scents of my earth..." Hella Wuolijoki later reminisced, behind bars.

A year after the Brechts' departure from Finland, Wuolijoki was arrested and sentenced to prison for aiding one Kerttu Nuorteva who had arrived by parachute from a Soviet plane. The staff of Marlebäck was interrogated, and the nursemaid (inaccurate in her dates and even misremembering the name of the estate) was very forthcoming in her testimony:

> Last spring, in April or May, Mrs. Vuolijoki [sic] was visited by a German-born [writer?] Reinhold [handwritten correction: Berthold] Brecht and his family which consisted of his wife, a sixteen-year-old son and nine-year-old daughter; with them came Brecht's mistress, Mrs. Berlau from Denmark, a very pretty woman. They stayed for a couple of months, living on Jokela [should be Marlebäck] estate in a separate summer house. That group met with Mrs. Vuolijoki every day, and they were really good friends, all of them. In their conversations, they ridiculed the Finnish war effort.[51]

In another statement on this visit, the nursemaid referred to Brecht as a Jewish refugee from Austria.

In Helsinki Brecht had complained when the coffee ran out. There was also a shortage of sugar; and cigars, which for him were means of production, became impossible to obtain. At Marlebäck, the everyday beverage was a chicory brew, but on Saturday nights there was real coffee, either bought with ration cards or from the black market. Even though milk, meat, flour, sugar, soap, and gasoline were rationed, no one on the estate ran the risk of starvation. The food reserves in its cold cellars were so impressive that Brecht immortalized them in his poem "Larder on

a Finnish Estate 1940." It is one of his rare praises of culinary delights, and even so, he combined it with the situation of the world at large:

> O shady store! The scent of a dark green firs
> Comes nightly swirling in to blend itself
> With that of sweet milk from enormous churns
> And smoky bacon on its cold stone shelf.
>
> Beer, goats' milk cheese, new bread and berries
> Picked from grey undergrowth heavy with dew...
> To those fighting the war on empty bellies
> Far to the south: I wish it were for you.
>
> (Translated by John Willett)

Brecht explained the techniques of non-Aristotelian theatre to Wuolijoki while feasting on blood pancakes seasoned with thyme and sour cream. Such things were not part of Augsburg cuisine, but Brecht had no complaints. In Berlin and Denmark he had insisted on dishes he was used to from his home town, and if these were unavailable, he had expressed his displeasure with a grunted "We don't eat that kind of stuff in Augsburg." Another phenomenon unheard-of in Augsburg was the sauna. Brecht was positively enchanted by it. The Brechts belonged to those few foreigners who were not frightened out of their wits by the heat of the Finnish sauna but, on the contrary, learned to love both the hot steam and the vihta ritual. With detailed enjoyment, Brecht described in his *Journals* the sauna building, the sauna oven, the benches, the steam, the autoflagellation with fresh-cut birch twigs, and the final dip in the lake. His *Puntila* play would include a "daring" sauna scene and even an ode to the smell of the vihta, that bundle of birch leaves. Weigel, too, became so taken by this form of bathing that she visited a public sauna in Helsinki with Sylvi-Kyllikki Kilpi, and later, at her villa in Buckow in the German Democratic Republic, had a sauna built by the shore of Schermützel lake, with direct access to a pier and into the lake, just as in Marlebäck.

On top of a hill within the boundaries of the estate, fifty to a hundred yards from the main building, was an open-air dance floor. On Saturday evenings, dances were held and plays performed there. The dance floor inspired Brecht to a Marlebäck version of Shelley's "Masque of Anarchy." He gave it the title "Finnish Dance":

> Down by the pond they were dancing tonight
> The refugee had gone there too
> To observe the customs of the land
> That had given him comfort and shelter.

In the poem's grotesque dance of death, the prancing couples consist of consumptive and idiot, blind and lame, master and maid, wealth and justice, patriotism and patience, stupidity and poverty, hunger and labour. The birches watch the goings-on pallid with horror, and after a couple of dozen turns, the moon is so exhausted that he vomits into the pond. "Finnish Dance" is a playfully sarcastic vision of capitalism; when Brecht composed a similar poem, "The Anachronistic Procession or Freedom and Democracy," in 1947, criticizing West Germany, it ended up a tedious piece of doggerel.

In early August, the atmosphere at Marlebäck changed dramatically when Ruth Berlau asked to be invited there as a paying guest and Wuolijoki innocently agreed. Steffin lived in the summer house with the Brechts. Berlau stayed and took her meals with her host in the main building — but, as Vappu Tuomioja noted, "Her love for Brecht was so visible that even the estate staff found it embarrassing." One day Weigel came to see Wuolijoki to tell her she could not take it any more, and only then did Berlau's and Brecht's relationship dawn on Wuolijoki. Then the precocious "Vappuli" informed her mother that everyone on the estate knew about it. The lovers had been found *in flagrante delicto* in a hay barn, and on the swimming beach their love burned with a bright and public flame.[52]

Hella Wuolijoki was not, by nature, the perfect patron for Bertolt Brecht; she could not stand obscenities, and men who treated women callously received her unequivocal condemnation. Nevertheless, she did not confront Brecht, but simply expelled Berlau from her house. Undaunted, Berlau erected a white cub tent among the birch trees of Marlebäck and stayed there. In her memoirs, Berlau describes the episode with elegant economy: "Now and again Hella and I had disagreements. I left her and put up a tent in the birch grove. It was just a hop and a skip from Brecht's place." Brecht, however, got worried. Berlau's visa stated that she had come to Finland to work with Wuolijoki, and Brecht had to make sure that his lover would not be deported. He wrote a note to Wuolijoki in which he emphasized his obligations to Berlau who had been his collaborator in Copenhagen. He listed *Señora Carrar's Rifles*, *Saint Joan of the Stockyards*, *The Seven Deadly Sins*, and the editing of *The Svendborg Poems*, a sequence that contained "nasty things about the Nazis." He said that Berlau could not under any circumstances return to Denmark before the war was over.[53] After this, Wuolijoki obviously found it impossible to do anything that could have delivered Berlau into the hands of the Nazis.

Both Wuolijoki and Brecht worked hard at Marlebäck, so that when there was a free evening — mostly on Saturdays, after sauna — Brecht was in his most engaging mood. Widely quoted as the various ecstatic

descriptions of these evenings have been, there is no way of getting around them even in this context. With some degree of exaggeration, Berlau gives the prize to the lady of the manor: "Almost every night...Hella served up coffee she received from our great neighbour, and told stories about Finland. She was indefatigable and went on talking late into the night. It was so fascinating that even Brecht kept his mouth shut."[54]

Wuolijoki gathered her own impressions while incarcerated in Helsinki County Prison 1943, serving a life sentence for treason. In her book of memoirs, *And I Was Not a Prisoner,* she luxuriates in sights, tastes, scents as anyone would who hasn't set eyes on a blade of grass for two years:

> In the summer of 1940, when there was peace in the land and the oats were growing mightily on the marshes of Marlebäck, when the clover was as fragrant on the haystacks as the lavender and other mints by the roadside, and the evening sky arched over the silky blue Kymi river like a gigantic mussel shell, while the evening breeze kissed us with pastel- coloured sighs, all of us gathered in my room, into which the river breathed through the open veranda door and window.[55]

Thus began the "nightly symposium on the banks of the Kymi." Brecht sat in an armchair on the veranda, smoking his perennial cigar. Weigel was in charge of the Viennese silver coffee service. Brecht had to have his after-dinner cup of coffee, and so everyone else received one too. Berlau sat below a reproduction of a Titian, "pretty as a flower, smiling her mysterious Mona Lisa smile, projecting it at Brecht's feet." Hiding behind the roses, Margarete Steffin took down Brecht's and his hostess's words in shorthand, unknown to Wuolijoki at the time. Wuolijoki reclined in a corner of the couch, Brecht talked about Erwin Piscator who "made theatre on the assembly-line model" (a reference to Piscator's phrase "Dramaturgie am laufenden Band") and about the great crazy days of the German theatre of the 1920s. After that, Wuolijoki came up with a wild story about the Finnish actress Emmi Jurkka's rage in Juurakon Hulda and the ghosts of Lyöttilä village, only to learn a day later that Brecht and Steffin were collecting her tales and intended to publish them under the title Tales of Hella Wuolijoki. Once again, a larceny was under way, although Steffin seems to have been the instigator of this one. The few pages in the Brecht Archive that contain some of these stories bear the heading: "Tales by Hella Wuolijoki. Retold by Margarete Steffin. Introduction by Bertolt Brecht."[56]

In the 1960s, Varpu Tuomioja grew tired of the fact that Wuolijoki's and Brecht's collaborative play *Mr. Puntila and His Hired Man, Matti,* was always attributed only to Brecht. At best, programme notes would mention Wuolijoki's stories and "draft for a play." This gave Tuomioja the impetus

to publish her own memories of the matter. At first, Tuomioja had seen Brecht as a "rather short, quiet, almost morose man, habitually unshaven, who accepted, rather insolently, all the adulation people gave him as a matter of course." However, two or three sauna evenings sufficed to change her mind:

> After the sauna, the whole company, usually including a few guests, would gather on the veranda of the main building to recuperate and enjoy the beautiful summer night....Someone happened to say something to rouse Brecht's interest. He started talking. At first, in a quiet voice, he would discuss his views on drama, and then go on to anecdotes about Kortner, Piscator, Feuchtwanger. But then it seemed as if he became intoxicated by his own words. His eyes lit up. Suddenly he was Jannings himself, or a deeply offended Tilly Losch. He climbed on the table and made a speech, he crawled on his belly on the floor and uttered falsetto screams to show us how UFA's movie divas behaved. In the end we were all laughing so hard that we had tears rolling down our cheeks.
>
> He was able to perform this kind of one-man-theatre for hours on end, and we never grew tired of it....
>
> Some other Saturday night he would read his own poems, in a very dry and matter-of-fact style. Sometimes Helli Brecht sang Brecht songs composed by Dessau [should be Eisler — K. H.] and Weill. Brecht sang, too, but his voice left much to be desired even by a sympathetic audience. It was, however, quite expressive....The morning sun had risen high into the sky before these symposia came to an end.[57]

In terms of politics and art, fame and neglect, Brecht's life was a succession of ups and downs; in Finland, that life was also blessed by a phenomenon one might call happiness. While he was relatively free of anxiety even as he arrived in the country, many things conspired to make his time in Finland exceptional.

Although Brecht was always a master in his ability to conceal indices and testimonies, it seems clear that it was in this phase of his life that he managed to make a definitive choice between East and West, and between Stalinism and "genuine" Marxism. It had taken him years to reach that point; the most active period of this quest probably extended from *Galilei* to *Puntila*. The choice must have been liberating — in Finland, he was able to create Arturo Ui, a Chaplinesque caricature of Hitler. *Puntila* and *Refugee Conversations* show that he was beginning to be able to see the duality of his own inner life in a humorous light. He also gained the certainty that Hitler had not been able to destroy him as a writer. Despite his exile, he had been able to complete a sufficient number of durable works, and he counted them over and over again while he was in Finland. Besides, his affair with Berlau was still burning bright; altogether, his love life was once again in a state of fertile chaos.

His impressions of natural surroundings were also stronger in Finland than they had been in the other Scandinavian countries. His poem "Swedish Landscape" revolves around dismantled buildings in a pine forest and the question whether these had been a trading post run by priests, or a church run by merchants. His Finnish landscape breathes with fragrances — it is one of his finest sonnets, and he dedicated it to Hella Wuolijoki:

Those fish-stocked waters! Such splendid trees as well!
Scent of berries and the birches there!
Concord of winds that gently lull an air
So milky those clanking iron churns
That trundle from the white farmhouse might be open!
Bemused by sight and sound and sense and smell
The refugee beneath the alders turns
Once more to his laborious task: hoping.

He counts the corn stooks, sees which cows have strayed
Down to the lake, hears moos from their strong lungs
But also knows who's short of milk and corn.
Faced with the barge that takes logs to be sawn
He asks: is that how wooden legs are made?
And meets a people silent in two tongues.

(Translated by John Willett)

Allowing his eyes to open up to his natural surroundings, Brecht rediscovered his way of combining social aspects with an admiration of nature, a technique he had used in the children's poems of *Lieder Gedichte Chöre*. "But also knows who's short of milk and corn" refers to those who cannot share this splendour, to the poor and oppressed, and Brecht did not see the logs on the boat only as raw material for wooden legs, but also as a more profound social element. They represented two of the causes of war: the Finnish wood products industry, which the nation had energetically defended against the Soviet Union, and the forests of Karelia, now coveted and missed by the Finns. It is indicative of Hanns Eisler's almost preternatural artistic sensitivity that he (later) composed music only for the first eight lines of the sonnet and left the political wooden leg to its own devices: he knew that Brecht's cabaret instincts could lead him astray.

From Marlebäck, Brecht wrote a pleasant letter to Hagar Olsson, saying that "since the radio news have been quite merciful for a week" and "the vulture didn't seem to want any more liver," all of them were able to enjoy nature as frivolously as they wanted. It is no exaggeration to say that the Finnish summer enchanted Brecht beyond making him feel

Promethean. In the *Journals* entries for his first day at Marlebäck, he described the sounds of nature, the trees and the grass, the white Empire-style main building, whose rooms were "would not disgrace a museum," the stone barn for eighty cows, the frost-damaged cherry trees, and the refugee fishermen living on the state. Weigel had once said that the only landscape that pleased Brecht was the countryside around Augsburg, and he had long regarded nature worship as a big mistake: "What time is this, when / to speak of trees is almost a crime...." But he felt good at Marlebäck: "the smell of the birches is intoxicating, as so is the smell of wood. between the birches is a mass of wild strawberries...." Finland and its summer would become part of his fondest memories. "these light nights are very beautiful," he wrote in his *Journals* after the first night spent at Marlebäck. "I got up at three o'clock, because of the flies, and went out. cocks were crowing, but it had not been dark. I like to relieve myself in the open air." It was a soothing atmosphere. "funnily enough I never think about work at such a time. these are not working hours"[58] During the days that followed, he recorded in his *Journals* exalted paeans to the waterways, forests, scents of nature, to dayless winter and nightless summer, and to the ceaseless music of the winds "filling this radiant sky."

It was true that Brecht felt affection for all the Scandinavian countries, but previously he had been able to express his feelings only after his departure. From Stockholm he had written to Danish friends: "Please let me hear from you, because I am a supporter of the Scandinavian union, I still consider us compatriots."[59] After leaving Sweden, he told H. Peter Matthis: "On the boat I felt as if I had left my homeland."[60] But Brecht's view of Finland's nature surprises even a Finn: "this country really is something special," he confessed to Hagar Olsson in that first and only letter addressed to her from Marlebäck. "when you go from denmark to sweden, you go north, and everything becomes more austere, monotonous, even a little gloomier, but when you go on from sweden to finland, you return to the south."

On 21 August, Stalin's assassin murdered Trotsky in Mexico. Finnish newspapers covered that story briefly but prominently. Unless all references to Trotsky have been edited out of the *Journals*, Brecht did not even register the event, being too distracted by bucolic ecstasies — or quarrels with Weigel, since they, too, were part of the agenda of those days.

Even after his arrival in the United States, Brecht in his poem "Shared Memory" connected the Finnish summer dawn idyll with the Nyborg ferry and the red flag of Copenhagen's Worker's Theatre: "Tent on the hill among birch trees / At dawn, in Marlebäck."

VI A Classic Finnish Folk Comedy

Ljungdal had warned Wuolijoki of Brecht's literary kleptomania. She was, however, too generous to let fear of theft affect her joy in storytelling. And this was fortunate, because those evenings of talk and entertainment at Marlebäck gave rise to one of the century's most controversial collaborations, one that resulted in an effective and successful play.

One evening in August, Wuolijoki started telling the assembled company about a sawmill owner, the subject of a play she had written. Regrettably, no Finnish theatre had accepted it, and she wanted to write a new version. The performance of her own plays, often still works in progress, was one of Wuolijoki's bravura pieces. Sylvi-Kyllikki Kilpi tells us that when Wuolijoki acted out her works, she was able to identify with her characters so strongly that even her reedy and slightly shrill voice could change and assume pathos and authority.[61] At Marlebäck, Wuolijoki cast sidelong glances at Brecht, who was delighted to hear his hostess recite the play from memory — the whole play, in German, an amazing performance! Ruth Berlau later described that evening in a way that undoubtedly reflects some lingering resentment. Even though years had passed, not all was forgiven, and her words are definitely barbed: "Of course, Hella was a wonderful storyteller, but she had no dramatic talent," Berlau states in faux-naïve fashion. "She did not know how to write plays. Brecht noticed that immediately when Hella told the fable."[62]

Wuolijoki had put her play through several drafts. It was called *The Sawdust Princess*, and it was based on the Prohibition-era escapades and alcohol-fuelled philanderings of one Roope Juntula, "Finland's Bacchus," who was a cousin of Sulo Wuolijoki, Hella's ex-husband. The play was not one of her solid naturalistic renditions of country life, but from its very beginning a rather superficial social comedy. By the end of its civilized witticisms, social differences were eradicated, if they had really existed at all. The chauffeur revealed himself to be a Ph.D. ("as in, God help us, every other Finnish comedy," Wuolijoki sighed) and got the heiress he had been wooing.[63] The dipsomaniac landowner Puntila (apparently "Anttila" in the original version of *The Sawdust Princess*), marries his housekeeper, takes the pledge, goes on tippling, and everything turns out just fine.

After the play was rejected, Wuolijoki had turned it into a movie script. Suomi-Filmi had bought the rights, but no movie had been made. The play had generated no enthusiasm whatsoever. On one occasion, Wuolijoki had invited Salmelainen, Viljanen, Paavolainen, and the mildly left-wing writer-journalist, Matti Kurjensaari, to attend her reading of it, and the normally mild-mannered Viljanen had panned the play so vitriolically that the others present were embarrassed.[64]

But now a new incentive had appeared. In 1939, Finland's Ministry of Education and the Finnish Playwrights' Union had established a playwriting contest. Originally, the deadline for submissions had been the last day of that year, but two days after Brecht's arrival in Finland the contest deadline had been extended and was now 31 October, two months from that evening.

The summer was warm, Berlau gorgeous and madly in love. There was a hot beach, there were fragrant lawns and inviting haylofts. When Eino Salmelainen announced his hopes of being able to stage *Mother Courage* in a Finnish theatre, this, too, created a favourable atmosphere for the Brecht/Wuolijoki collaboration. Helene Weigel wanted to return to Helsinki fairly soon, but Brecht had no desire whatsoever to abandon the joys of his pastoral idyll; this could be the perfect pretext for staying on at Marlebäck, which is one reason why the play, begun under these circumstances, would end up containing amazingly intense odes to summer in the Finnish landscape, and to its sensual seductions.

Brecht's initial reaction to the concept of *The Sawdust Princess* was rather lukewarm: "adventures of a finnish landowner and his chauffeur. He is only human when he is drunk, since that is when he forgets his own interests." Brecht was mainly amused by the idea of a conversation comedy whose main character is a common drunk, and merely a hung-over drunk when he is sober; and by the notion that the chauffeur, after seeing a photograph of his daughter, immediately applies for the job. The movie script version did have some epic elements, and Brecht decided to "bring out the underlying farce, dismantle the psychological discussion so as to make place for tales from Finnish popular life or statements of opinion, find a theatrical form for the master/man contradiction, and give the theme back its poetic and comic aspects."

Conventional dramatic technique prevented Wuolijoki, in Brecht's opinion, from achieving the same effect in her plays that she achieved in her talk. Brecht was completely enchanted by the latter: "what a gripping epic storyteller she is, sitting on her wooden stool and making coffee! it all comes out biblically simple, and biblically complex."[65] Brecht recognized the chance to develop Puntila's character in a social direction, to make room for considerations of good and evil, and to take on, once again, the problems raised by divided lives. Thus it is more likely that he agreed to, rather than "offered to" (as Wuolijoki claimed), collaborate in an adaptation of the old comedy to a new form.[66] This was a task he was familiar with, and it fit in well with a phase in which the Szechwan play did not seem any closer to completion than any of his other dramatic projects. Once he got going, he found the work sheer rest and recreation. He recorded 27 August as the date on which he began writing, and 19 September as the date of completion — the familiar three-week period.

To begin with, he created speech models, each twenty lines long, for Puntila, his chauffeur, and the character of the Judge. Finally he wrote it all out on thin paper with lots of space between the lines, twenty lines per page. This method, and his underlinings of the characters' names, made it easier to give their speeches the required weight. This was the genesis of the "fat little calf," in which Brecht found, to his surprise, there was more landscape than in any other of his plays, except, perhaps, in *Baal*. The speech tones of the play came from *Schweyk*, and each scene was kept exactly to the planned length. Only the hiring market scene became a little longer.

There are numerous undated versions of Wuolijoki/Brecht's Tavastland play. Its history is difficult to unravel even on the basis of scholarly dating charts. In any case, work began by Wuolijoki dictating to Steffin, in German, both *The Sawdust Princess* and some separate stories. The ghosts at Kolkkala, about which the chauffeur tells his master at the end of a week-long binge, were the subject of a short story Wuolijoki published in 1937, and later on she turned that story into a play. Brecht examined the material and picked out what he wanted, shaped the lightweight three-act comedy into a significant epic drama in ten scenes, and told Erkki Vala in all modesty that this was Wuolijoki's play which he and Margarete Steffin had helped knock into shape.[67] In fact, Brecht modernized the play's structure ruthlessly in order to deal with the theme in a more poetic and comical vein. He preyed on all of Wuolijoki's psychologizing passages like a hawk and preferred to animate even the most finely nuanced transitions between sobriety and intoxication by concentrating on the social aspect.

In the resulting version, after a long alcoholic binge, Puntila goes to obtain some spirits, "legal booze," from the pharmacy, and on the way there promises marriage to three lower-class women. Puntila's daughter Eva has been betrothed to a diplomatic attaché, but her drunken father dissolves the engagement in the middle of the engagement party and announces that she will marry his chauffeur instead. The latter sees that he and Eva, despite a few attempts at making love, are not really compatible, and subjects her to a test: when he slaps her buttocks in an overly familiar fashion, it becomes apparent that this marriage won't work.

Puntila decides to sober up, but when he proceeds to destroy the liquor supplies in the house, he ends up drinking them. In the resulting state he asks his chauffeur to build him "Mount Hatelma," and the chauffeur complies by constructing it out of the mansion's antique furniture. Puntila praises their region, Tavastland, and the chauffeur joins in, albeit ironically, since all either one of them sees is Puntila's cattle, Puntila's forests, and Puntila's wealth. After wrecking the mansion's library by his mountain-building effort, the chauffeur decides it would be wise to leave without waiting for the final paycheck. He does, however, promise



11. Uncle Roope, on whom the character of Mr. Puntila was based
[Photograph reproduced with permission of the Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv 7/171]

Eva that he'll return in a year's time to see how she has turned out. This potential "happy end" was retained for a long time, and Brecht did not abandon it until the play's Berlin performance in 1949, when he had the chauffeur take his leave from Eva, never to return.[68] This was, of course, the true happy ending.

Berlau says that Brecht based the play on *The Sawdust Princess* and Hella's tales but also on his own experiences. Thus, the scene in which Puntila orders his workers about from the mansion's balcony was one Brecht saw at Marlebäck. Wuolijoki stood on the balcony and yelled at her people when a bull had been allowed to mount a heifer that was too young to breed. But the playful slap of the "marriage test," Berlau says, was her own idea.[69]

Early in the fall, an annual hiring market for farm labourers was held in Lahti, less than forty miles from the Wuolijoki estate. Everybody went there: landowners, foremen, and big farmers looking for labourers, agricultural labourers looking for new employers, and even those who fully intended to stay on with their old ones. Wuolijoki took Brecht there, and after he had wandered around the market in the company of the Marlebäck party, perhaps remembering the Augsburg market, Brecht added a hiring scene to the play. On the same trip he saw the barracks at Hennala where after the Civil War thousands of Reds had been imprisoned and starved. Bootleg Emma's tale in the play is about the Hennala concentration camp.

The play's poetic praise of Tavastland was also based on fact. "it is understandable that people here love their landscape. it is so very rich and varied" Brecht wrote in his *Journals* on the fourth day at Marlebäck.[70] Furthermore, Wuolijoki managed to drag Brecht (as she always did with her guests) across a narrow inlet to see the scenic view from nearby Hiidenvuori. It made a strong impression.

The Sawdust Princess already had Puntila weeping and praising the beauty of Tavastland, but in the new play it is clearly Brecht himself who rhapsodizes about "Mount Hatelma" and the landscape of lakes and glittering rivers. After scrambling up a stony trail to the flat top of Hiidenvuori, climbing from one boulder to the next, feeling the warm solidity of rock under both hands and feet, seeing fir trees grow out of bare rock and the view opening up for miles, Brecht has endowed the scene with both the pains and joys of climbing and the dizzying feelings called forth by wide vistas: "Build me a mountain, Matti," Puntila tells his chauffeur. "Spare no effort, leave no stone unturned, take the biggest boulders, or it won't be Mount Hatelma and we won't have a view."[71] ...And now I need a trail up the mountain, and don't make it too steep for my 240 pounds." And neither Puntila nor Brecht can resist describing the views from Hiidenvuori in detail:

> First the fields and meadows, then the woods. Those pines that grow in rock, with nothing to feed them. It's a miracle how they can thrive in such poverty....Up we go, Matti. The works of man are left behind, we're moving into the very heart of nature. The naked purity of it, more naked at every step. Leave all your petty cares behind you, Matti, abandon yourself to this overpowering impression.

Quite astonishing, this fervent delight in both Puntila and Brecht: the word "Eindruck," "impression," in a line of a Brecht play, is difficult to believe!

Puntila then enquires if his man is a true Tavastlander, and goes on to further heights of enthusiasm:

> Then I ask you. Where is there such a sky as in Tavastland? I've heard that it's bluer in other places, but the clouds are lighter here, the Finnish winds are gentler, and I wouldn't want a different blue even if I could have it.... Don't let them tell you about other places, Matti, you'll be disappointed, stick to Tavastland, it's good advice I'm giving you.

With a landowner's precision, Brecht then lets Puntila catalogue the lakes, forests, fields, timber rafts, fish, berries, and cattle; even the morning haze and the smell of sauna bundles are incorporated in the landscape. "Where else do you get such smells? Or a view like this?" Puntila sternly asks, and Matti confirms his opinion: "Nowhere, Mr. Puntila."

Brecht has enriched the narrative with other experiences of nature at Marlebäck, such as memories of lover's strolls through the woods and other tender messages addressed to Berlau, tokens of love he liked to fit into his plays during these years. On closer examination, Helene Weigel's activities — carrying water, doing laundry, mending socks, playing solitaire, preparing salt herring — can also be found in the play, and her love of mushrooms occurs a couple of times and is given some significance. Altogether, the play's events are so fleshed out and concretized by that summer's lives and times that one can justify calling it Brecht's "Marlebäck play."

Such was the genesis of *Puntila and Matti, His Hired Man*. In it, alcohol was revolutionary, philanthropic factor. After a drink or two, Puntila is in a good mood, but when he suffers from attacks of sobriety, which occur a few times a year with some regularity, he becomes an inhumane master. Drunk, he offers work to labourers at the hiring market, but refuses to employ them when he is sober. In his sober state, he also chases all the women he has promised to marry out of his yard. His chauffeur adjusts his attitude accordingly, egging the master on in the drunk scenes and stoically enduring the abuse and curses heaped on him by Puntila sober.

The play's theme has connections both to *The Good Person of Szechwan* and to Brecht's own divided nature. It goes without saying that

Puntila's split between drunken kindness and exploitive sober mentality reflects the socially conditioned split personality of the bourgeoisie or "the alienated bourgeois person's way of life in the late phase of capitalism," as the German critic Richard Semrau has put it.[72] Nevertheless, it also contains its authors' particular personal dividedness: enough bourgeois toughness and Socialist "friendliness" existed side by side in both Brecht and Wuolijoki. Brecht's split social personality received its final comic treatment in Puntila, and the series of paired personalities which began with the Annas in Paris of 1933 came to an end with Puntila in Finland, in 1940.

It seems that Hella Wuolijoki never quite understood the social edge of Brecht's Puntila. The social core of the man consists of the hungover capitalist, and his drunken kindness is only a momentary and passing instance of his humane side. For Wuolijoki, on the other hand, the story was (all the way to the subtitle of her own final Iso-Heikkilä version) a "comic tale of Tavastland drunkenness," and liquor as a truth serum turned Iso-Heikkilä into his more genuine self, opened up in him "all the sources of goodness."[73]

Thus it was only natural that Wuolijoki was appalled when she saw how Brecht had politicized the play and removed suspense and sentiment from it. Brecht had to work hard to prove to his collaborator that the play was better in his version. In his *Journals*, he recorded Wuolijoki's reprimands with a quiet chuckle:

> it is undramatic, unfunny, etc. all the characters speak alike, not differently as they do in life and in h.w's plays. passages like the conversation between the judge and the lawyer in the kitchen are boring (something the finns are not unused to) and do nothing to further the plot. kalle is not a finnish chauffeur. the landowner's daughter cannot attempt to borrow money from the chauffeur (but can presumably want to marry him, as in h. w.'s play), it's all too epic to be dramatic.[74]

Nevertheless, Brecht took care not to frighten Wuolijoki so much that she would have abandoned the plan to submit the play to the contest. In long evening conversations he managed to calm her down, even though he could not convince her that (as he noted in his *Journals*) the progression and disposition of the scenes followed Puntila's progression and disposition precisely in their aimlessness, their intrigues, repetitions and inappropriateness. But if it was already so difficult to convince the collaborator of the play's merits, how was it possible to expect a prize committee to recognize it as a masterpiece?

Wuolijoki regained her equilibrium while she was translating the play and noticing its exuberance and the fact that Puntila had become a remarkable national character. She gave up the last of her objections when

Olavi Paavolainen expressed his opinion. Paavolainen, a man of letters and cultural critic, was admired by Wuolijoki who considered him a close friend, had for a long time been the Finnish nation's favourite aesthete. He first emerged as the Expressionist "Fire Bearer" generation's leading figure — in the 1920s, he was the editor of their journal *Tulenkantajat* — but later turned against the group. He had been equally enthused by the Nazi Party convention at Nuremberg in 1936 and by the Great Sports Festival in Moscow's Red Square in 1939; for this and other reasons, the Finnish state police had him under surveillance and tapped his telephone. After meeting Brecht several times, Paavolainen no longer shrugged him off, as he had when Martti Haavio first tried to interest him in Brecht's work.

According to Brecht, Paavolainen told Wuolijoki that *Puntila* was a classic Finnish folk comedy, adding that he knew of no other work that expressed so much about Finland in such concentrated form. Brecht was so amused by Paavolainen's praise that he entered a malicious remark in his *Journals*, couching his reaction in Old Testament terms: "so now I know that the EDDA was written by a Jew, and ISAIAH by a babylonian."[75]

According to Friedrich Ege, a German émigré writer and friend of Wuolijoki's, however, Brecht misinterpreted Paavolainen's comment: this, Ege claimed, referred to Wuolijoki's first Niskavuori play and not to Brecht's work on *Puntila*.[76] Be that as it may, that comment survived all the way to Brecht's *Theaterarbeit*, published by the Berliner Ensemble. In that volume Brecht published the notes he had written in Finland on the subject of the folk play and said that an actor would find it easier to play the part of Puntila if he understood that he had to "create a national figure, and for this he needs all his knowledge of human nature, courage, and sensitivity."

The poet Elvi Sinervo-Ryömä, Sylvi-Kyllikki Kilpi's sister, worked as Wuolijoki's secretary in the final stages of the play's preparation for entry in the playwriting contest. According to Kilpi, her sister (later on the translator of many of Brecht's songs and plays) sat at the author's feet like Mary listening to his teachings.[77] Not long before her death, Sinervo responded to that story with a husky chuckle and told me that she really had not met Brecht more than a few times.[78] But in 1950, in her newspaper report on writers at the Warsaw Peace Congress, Sinervo mentioned another memory. At this congress, Sinervo delivered a public greeting from Finland's writers to Anna Seghers. Seghers then told her what she knew about Finland and asked her about Hella Wuolijoki. At that moment, a small woman seated on Sinervo's other side entered the conversation and said: "I do remember you." Sinervo did not believe her eyes:

> This was Mrs. Brecht, Bert Brecht's wife, a great actress. I, too, remembered her, but with mixed feelings. I had last seen her at Hella Wuolijoki's place in the fall of 1940, and then the world had looked very dark to me, and I must have been a miserable, tragic creature. Back then, when the Brechts talked about a time when Helen Brecht would once again play Mother Courage in Berlin, such a time had seemed hopelessly distant, almost impossible.[79]

Sinervo's depression was caused by the fact that her husband, the ex-MP Mauri Ryömä, after spending the spring of 1940 in prison, had been rearrested in July and was in preventive detention during the entire period of the Brechts' stay in Finland.

Wuolijoki was reluctant to name the new play's main character "Puntila." This could have been taken as an insult by the influential Puntila family and even by members of her own, since Roope Juntula's mother had indeed married a Puntila. She asked Sinervo what she should call the character. Sinervo said she had always liked the long Tavastland names, such as Ylä-Korpela and Iso-Heikkilä. Wuolijoki took her advice, and from then on (and in the submission to the contest) the Finnish-language version was called *The Master of Iso-Heikkilä and Kalle, His Hired Man*. Brecht first called the German version *Mr. Puntila and Kalle, His Hired Man*, but while he was still in Finland changed the chauffeur's name to Matti, which also was his name in *The Sawdust Princess*.

The winners of the playwriting contest were announced on 26 January 1941. *Iso-Heikkilä*, written specifically for the contest, did not even receive an honourable mention. In typical male fashion, Brecht blamed his collaborator: in his view, the play did not get the prize because Wuolijoki had not used her connections. "as if it weren't the best things that most need publicity, intrigue and manipulation..."

The prize committee consisted of its chair Arvo Salminen, a junior ministerial secretary; Huugo Jalkanen, M.A.; the writer Lauri Viljanen; the theatre director Vilho Ilmari; and Dr. Eino Cederberg. It awarded the first prize for full-length plays, 50,000 Finnmarks, to Maria Jotuni (one of Finland's finest writers and playwrights), for her historical tragedy *Klaus, Master of Louhikko*.

The prize winners were interviewed. Jotuni said that the "promise of our young talents" led her to believe that Finland's literature was one of the most vital in Europe. According to the playwright Reino Rauanheimo, author of *The Heavy Road* which received third prize, the plot of his play dealt with conflicts based on social class divisions which are then rendered immaterial by the stern demands of war.[80]

The text Wuolijoki submitted to the contest had been toned down from Brecht's initial version. The "Red" Surkkala family had been replaced by an unmarried couple as a cause for scandal, and almost all of the women's tales had been deleted. Mount Hatelma was not built out of

priceless pieces of furniture, but Iso-Heikkilä and Kalle drove, in the final scene, to the actual site "in a small cardboard automobile, Kalle in front, Iso-Heikkilä in the back." While translating the play into Finnish, Wuolijoki had also reinstated some of her mellow psychology. But it was still a dialectical play with indelible class conflicts, and as such it was radically out of step with the political tenor of the time. It did, in fact, strive to detach itself from all the intentions the prize-winning plays represented. The social vectors and effects of the play operated in an entirely different direction from that of Rauanheimo's work, for example, where the humour of "the fast-paced and suspenseful play" consisted of "working men keeping up their spirits with good-natured repartee" and a female character "who spreads gossip and hoards foodstuffs."[81]

The dramaturge and journalist Outi Valle, in a dissertation on *Puntila*, suspects that the preliminary and most influential reader of the plays was Huugo Jalkanen, a right-wing critic, but that the other judges did also read all of the plays.[82] It is a pity that it is no longer possible to discover Lauri Viljanen's part in the decision. He had previously panned *The Sawdust Princess* and may have mistaken *Iso-Heikkilä* for the same play. It seems unlikely that he did not recognize the pseudonym "Ursus" as Hella Wuolijoki's. Discussing the contest in a later newspaper article, Viljanen mentioned almost twenty of the 132 entries by name, but *Iso-Heikkilä* was not one of them. Generally, he criticized the "failed" plays for "senseless and crass exaggeration," for the superficiality of their "forced jollity" or sometimes "piercing earnestness," for smelling of the candle, and for neglecting to provide sufficient motivation for their characters.[83] He may have perceived such "flaws" in *Iso-Heikkilä*, as well.

Compared to the present *Puntila* play, Wuolijoki's and Brecht's contest entry was more conventional, less epic, and less political. It is, nevertheless, notable that the only world-class work entered into this competition failed to receive a prize. The irony of vengeful history even drove Huugo Jalkanen to praise the committee's judgments by pointing out that Jotuni's first prize proved that true talent had by no means gone unnoticed but emerged victorious. "In a pseudonymous, comparative group viewing, the result depends, in human terms, on pure, incorruptible consideration," Jalkanen pontificated, omitting to mention backwardness, political pressures, and stupidity.[84]

Eino Salmelainen felt that Brecht and Wuolijoki were ultimately incapable of final collaboration on *Puntila/Iso-Heikkilä*. Salmelainen received an offer to direct the play at the Finnish National Theatre, but he refused, and gave many and various reasons for the refusal.[85] "*Iso-Heikkilä* contained good material from both writers, but Wuolijoki and Brecht were such different worlds that it seemed impossible to combine them within the framework of the same play," he reminisced in his book, *I Was Going to Be a Man of the Cloth*, in which he discusses the play at greater length

— although the discussion is somewhat flawed. After an intense study of the play, he was ultimately afraid to deal with it. The main character's alcohol abuse was a problem. As he wrote to Hella Wuolijoki while she was the Director-General of the Finnish Broadcasting Corporation:

> Someone else may well be able to find a happy way of presenting Iso-Heikkilä's drunkenness as "Dionysiac, divine intoxication," but in my mind it is transformed into the psychology of intoxication, and even though the scenes, taken separately, are rich in humour, Iso-Heikkilä would in my hands become merely a run-of-the-mill alcoholic, unsympathetic despite his humorous details, which of course is not your intention, and which in practice would mean a fiasco for the play...I was very tempted to do the play, and given a free hand, I might have tried to meld together the disparate elements of Wuolijoki and Brecht.[86]

Salmelainen was still defending himself in *Suomen Kuvalehti* (*Finnish Illustrated*) in 1965. He added, somewhat disingenuously, that he might have managed to get along with Brecht, "but Hella, in those days, still had extremely firm notions of what she wanted."[87]

In 1950 Wuolijoki wrote in the Communist newspaper, *Vapaa Sana* (*Free Word*) that Salmelainen had refused because he "couldn't get a grip on the piece and didn't know how to deal with it." But her article also hinted at other causes: "The other reason, which he gave to the Tampere press, was that his Workers' Theatre did not want to perform the play because it was no good. This was a surprising slap in the face, probably due to certain exterior political pressures." Wuolijoki admitted that she herself had not known how the play should be presented. "Brecht was the one who knew that it had to be produced as a grotesque, and he gave me...hints for this, but I did not dare go so far and was not able to explain it to Salmelainen."[88] Only in the last years of his life was Salmelainen able to gather up enough courage to direct Iso-Heikkilä for the Workers' Theatre in Tampere.

One may perceive an alternating Don Quixote/Sancho Panza dynamic in Puntila/Iso-Heikkilä. On one hand, the chauffeur is a solemn Don Quixote and the master a comical Sancho Panza. But whenever the master's flights of fancy gain too much altitude, the underling's sense of reality cuts them down in a cold and malicious fashion. This may well be why Brecht did not elect the chauffeur to be the mouthpiece of the people, but introduced the women of Kurkela to fulfil that role. The "undramatic" tales entered the play due to his structural principles of epic drama, although *Puntila*'s structure could have accommodated at least part of them as related by Matti. However, Matti was, next to Philanthropic Puntila and Exploiter Puntila, the third self-portrait Brecht painted in the play, and he now wanted to let the people, not himself, be the final authority.



12. Brecht with Hella Wuolijoki — Berlin, Autumn 1949
[Photograph reproduced with permission of the Stiftung der Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv 9/45]

After returning to Europe from the United States after the war, Brecht directed *Puntila* at the Schauspielhaus in Zurich. However, he found himself unable to present his characters in a sufficiently negative light. Puntila's character elicited too much sympathy everywhere, and this was why he reinstated, in the subsequent Berliner Ensemble version, the Red character Surkkala as a solid naturalistic proletarian. The "Puntila Song" was another addition to the Ensemble production, introducing "downstairs" views into the play.

Internationally, Puntila has often been seen as influenced by Charlie Chaplin. While it is possible that traces of *City Lights* can be found in it, they must have come via Wuolijoki; the division between gentle intoxication and cruel sobriety is part of the concept of *The Sawdust Princess*, not a Brechtian invention. Puntila has also been regarded as outdated. In that respect, Fritz Kortner had a sensible suggestion: make Puntila a Texan and Matti an African-American, and you will see how timely the play's political message still is.[89]

On the day before Brecht's departure from Finland, he and Wuolijoki signed a contract on the play (at this stage called *Mr. Puntila and Matti, His Hired Hand*) according to which it should be presented either under a pseudonym or, if possible, under both authors' names. Proceeds would be divided equally between the authors. All contractual rights and rights to make changes were assigned to Wuolijoki for Scandinavia and Finland, and Brecht received those rights for the rest of the world.[90]

Brecht broke that contract several times. On a visit to Switzerland in the spring of 1949, Vappu Tuomioja was surprised to hear that *Puntila* was ascribed solely to Brecht. When she told her mother about this, Wuolijoki was taken aback. Still an admirer of Brecht, she felt embarrassed for his sake and refused to take any action. Friedrich Ege is of the opinion that Wuolijoki had not even been informed of the play's world premiere. However, Ruth Berlau did write to Finland only four days after that premiere, referring to some workers' theatre performances. Before Tuomioja's trip, Brecht himself sent a New Year's message to Wuolijoki in which he told her about *Puntila*'s success in Hamburg. Weigel, too, informed Wuolijoki of the play's German performances, which in her opinion had been mostly successful — often due to a misunderstanding of the work. "You should have seen the Zurich performance, it was really funny," Weigel wrote, then asked: "What are the chances of a performance in Helsinki? I would love to come and see you there again, under those circumstances."

In the 1948 program pamphlet for the world premiere, Brecht did indeed "forget" Hella as co-author and referred only to her tales. That same year, he wrote an unexpectedly disingenuous explanation of the matter for the New York German-language newspaper *Aufbau*. According to this, Wuolijoki, when she had been telling stories about Puntila's real-

life model (who was then still alive) had only been planning a play and a movie about him, so that "when I nevertheless wanted to deal with the material independently, for which she gave me permission, I did not adhere to her drafts, but to her tales. That is why the Zurich program notes read 'After the tales by Hella Wuolijoki.'"[91]

At the end of 1949, Wuolijoki herself visited Berlin on a long tour of Eastern Europe. In the travelogue she wrote for *Vapaa Sana* she treats *Puntila* as if it had been her own *Iso-Heikkilä*. She was once again completely enchanted by Brecht. She had talked with him all night, they had agreed on everything, and from then on she was to receive part of the royalties. In her report, she also mentioned Brecht's latest explanation. According to him, Finns and friends of Finland residing in Switzerland had started a campaign against the play, claiming that it slandered the Finnish people. Brecht had been frightened by this response for Wuolijoki's sake, and to protect her, he had publicly downplayed her part in the play and claimed that it had only been based on her stories. This, however, caused further problems, because "Finns who knew the piece that had been published here began to start rumours that were immediately taken up by Brecht's numerous enemies in Germany."[92] Both Brecht and Wuolijoki accepted this smooth explanation, but the fact is that even the Berliner Ensemble program of 1949 bore the note: "Bertolt Brecht's folk play after the tales by Hella Wuolijoki." The transmission of royalties to Wuolijoki's Finnish account did not proceed without interruptions. In May 1950 Brecht apologized for this, blamed everything on his publisher, and announced that 2,000 Deutschmarks were waiting for Wuolijoki in Hamburg. The play was first published in book form in 1948. In December 1952 Wuolijoki saw it at Friedrich Ege's apartment, opened it, and once again had to complain that it was not right for the German book to mention only "Hella Wuolijoki's tales," even though she was receiving author's royalties for the German performances of *Puntila*.[93]

Hella Wuolijoki died in early February 1954. Soon thereafter Brecht wrote a letter to ask if Vappu Tuomioja had a copy of the contract on *Puntila*, since he himself did not have one. Tuomioja obliged gladly by sending him a copy. Friedrich Ege, who campaigned energetically for Wuolijoki's literary reputation and (inaccurately) called *Puntila*'s parallel version, *Iso-Heikkilä*, the "Proto-Puntila," also claimed that Wuolijoki had never seen *Puntila* on stage since it was not in the Ensemble's repertory during her visit.[94] Ege was mistaken. Leonard Steckel, who played the main role, remembers how excited Wuolijoki was when she came backstage after a performance to praise his interpretation.[95] Wuolijoki's travelogue also reflects firsthand experience:

> Only after the first tableau did it begin to dawn on me what had happened to the piece. In his staging of the play, Brecht had turned it into a universal

grotesque in which there is as little or as much Finnish as there is Chinese in *Chalk Circle* [*sic*] or English in *The Threepenny Opera*.

In recent years, the Finnish public has been intrigued by the question: whose, and what people's, play is *Puntila* really? In my opinion, the question lacks substance. Without Hella Wuolijoki, *Puntila* would never have been written, and without Brecht, *The Sawdust Princess* would be gathering dust in a file folder of the Finnish National Archives, a quiet memento of Wuolijoki's Aristotelian notions of theatre as entertainment. Elvi Sinervo, the play's Finnish translator, stated simply: "Brecht gave *Puntila* its form, Hella provided the characters."[96] *Iso-Heikkilä* and *Puntila* are discrete versions of a play created in collaboration. Both need the other one for exegesis, both belong to both Finnish and German history of drama and literature. Further squabbles seem pointless.

Translated by Anselm Hollo

NOTES

[1] Excerpted from *The Life, Times, and Work of Bertolt Brecht* by Kalevi Haikara (Helsinki: Art House, 1992), Chapter 26 (335-47), and Chapter 27 (347-65). This translation from the Finnish by Anselm Hollo, © 1996 Anselm Hollo. The translator reports that the original work of 625 pages was intended to draw a well-rounded portrait of Brecht "for Finns in the Nineties," but that its scope is wide enough to merit an audience beyond the borders of its country. Not an interpretive "literary" biography in the conventional sense, the book is an attempt to draw a graph of Brecht's mind moving through the various phases of his life. It does not indulge in psychological interpretation, but aspires to the form of an "intellectual biography."

[2] *Living for Brecht: the Memoirs of Ruth Berlau*, ed. Hans Bunge, tr. Geoffrey Skelton (New York: Fromm International Publishing Corporation, 1987), 88-89.

[3] Sylvi-Killikki Kilpi, "PM. Bert Brechtin ja hänen vaimosa ja lastensa oleskelusta Suomessa." (About the Life of Bert Brecht and His Wife and Children in Finland.) Written for B. A. Salla Hirvinen in summer, 1963. Unprinted.

[4] Hella Wuolijoki, "Käynti Puolassa ja Itä-Saksassa. 4. Brechtit ja Deutsches Theater," ("Visit to Poland and East Germany. 4. The Brecht and the Deutsches Theater"), *Vapaa Sana* (Helsinki) 15 March 1950.

[5] Erkki Vala, "Brecht i Finland" ("Brecht in Finland"), *Hufvudstadsbladet* (Helsinki) 27 March 1964.

[6] Letter 2 May 1940, and another, undated (May-June 1940).

[7] In Ritva Raino, *Miten kirjani ovat syntyneet* (*How my Books Were Born*), (Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1968), 18.

[8] Matthis to Brecht, 17 April 1940.

[9] Elmer Diktonius (pseudonym "Polypen"), "Den litterära fronten" ("The Literary Front") *Arbetarbladet* (Helsinki) 10 May 1940.

[10] Bertolt Brecht, *Journals 1934-1955*, tr. Hugh Rorrison, ed. John Willett (London: Methuen, 1993), 73, 30 June 1940.

[11] Lars Hamberg, "Brecht i Finland," *Vasabladet* (Vaasa) 24 Oct. 1968.

[12] Steffin to Santeson, 9 May 1940.

[13] Steffin to Santesson, 2 May 1940.

[14] Tapani Ritikämi, "Enckell pratar Diktonius" ("Enckell Talks About Diktonius"), *Folktidningen Ny Tid* (Helsinki) 18 June 1987.

[15] Dossier "EK-VALPO I XV A.2" ("State Security Police I XV A.2"), Kansallisarkisto (State Archives), Helsinki.

[16] Martin Söderhjelm, "Tiggaroperans författare i Helsingfors. Två påbörjade manuskript i kofferten" ("The Writer of *The Beggar's Opera* in Helsinki. Two Draft Manuscripts in a Suitcase"), *Hufvudstadsbladet* (Helsinki) 21 April 1940.

[17] Erkki Vala, in his radio speech on Brecht (1965).

[18] Erkki Vala, "Brecht i Finland," *Hufvudstadsbladet* (Helsinki) 27 March 1964.

[19] Eino Salmelainen, "Mulstelen erästä maanpakolaista. Pientä tarinaa Bertolt Brechtistä" (Remembering a Refugee. A Short Discussion of Bertolt Brecht"), *Teatteri*, 6 (Helsinki, 1955): 17.

[20] *Gespräche mit Hans Bunge: Fragen sie mehr über Brecht* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975), 137.

[21] Salmelainen, *Teattri*, 6:17.

[22] Brecht, *Journals*, 70; 24 June 1940.

[23] As told to Halevi Haikara by the writer Jaako Syrjä, friend and assistant of Salmelainen. Interview, summer 1990.

[24] Archives of Artos Wirtanen, Dossier 20. Kansan Arkisto (Helsinki).

[25] Atos Wirtanen, Interview on TV programme "Brecht Suomessa" ("Brecht in Finland"), DDR-Fernsehen & Oy Mainos TV — Reclam TV Ab, a co-production by Erwin Burkert, Matti-Juhani Karilla, and Veikko Kerttula (1975).

[26] Interview with the author, 30 June 1988.

[27] Brecht, *Journals*, 111, 10 November 1940.

[28] TV interview, *Brecht Suomessa*.

[29] Hella Wuolijoki, *Lyhyt elämäkerta* (*A Short Biography*), Wuolijoki Archives, Dossier 11, Kansallisisarkisto (State Archives), Helsinki.

[30] Hella Wuolijoki, "Enkä ollut vanki" ("And I Was Not a Prisoner"), in Wuolijoki, *Minusta tuli suomalainen* (*I Became a Finn*), (Espoo: Weilin+Göös, 1987), 388-89.

[31] Vappu Tuomioja, "Ettei totuus unohtuisi" ("Not to Forget the Truth"), *Suomen Kuvalehti* (Helsinki, 1965), 15-16.

[32] Tove Nilsson-Olsoni, daughter of the bookseller Eric Olsoni, in an interview with the author, 29 Nov. 1989.

[33] Steffin to Santesson, letter 9 May 1940.

[34] *Living for Brecht*, 89. But see also Hans Christian Nørregaard's note about the lack of danger for Danish Communists in "A Brechtbuster Goes Bust: Scholarly Mistakes, Misquotes, and Malpractices in John Fuegi's *Brecht and Company*," *Brecht Then and Now / Brecht damals und heute*, *The Brecht Yearbook 20*, ed. Marc Silberman et al. (Madison: International Brecht Society, 1994), 328.

[35] *Living for Brecht*, 92.

[36] Sylvi-Kyllikki Kilpi, "PM. Bert Brechtin ja hänen vaimosa ja lastensa oleskelusta Suomessa."

[37] *Living for Brecht*, 93.

[38] Jarno Pennanen (pseudonym "Sar"), "Ruotsi taistelee yhtenä miehenä, jos sen riippumattomuutta loukataan. Kirjailija Arnold Ljungdal täällä" ("Sweden Will Fight Jointly if Its Independence Is Violated. Writer Arnold Ljungdal Here"), *Suomen Sosialidemokraatti* (Helsinki) 10 May 1940.

[39] Arnold Ljungdal , "'Pä flykten undan mina lansmän har jag kommit till Finland.'" "'Fleeing from My Fellow-Countrymen, I Have Now Reached Finland.'"

[40] Eric Bentley, "The Brecht Memoir," *Theatre* 14.2 (Spring 1983): 18.

[41] Ljungdal, "'Fleeing from My Fellow-Countrymen.'"

[42] Martin Söderhjelm, "Tiggaroprans föfattare i Helsingfors."

[43] Brecht letter to Tombrock, May 1940.

[44] Tombrock picture in the possession of the author.

[45] Lars Hamberg, "Brecht i Finland — en annan version" ("Brecht in Finland — Another Version"), *Hufvudstadsbladet* (Helsinki) 31 March 1964.

[46] Jarno Pennanen (pseudonym SAR), "Näytelmän ylösnousemoukseen — ja ihmiskunnen myös — uskoo 'Kerjäläisooperan' tekijä Bert Brecht. Saksalainen kirjailija matkustaa perheineen Amerikkaan — Suomen kautta" ("Bert Brecht, Author of 'The Beggar's Opera,' Believes in the Revival of the Theatre — and of Humankind as Well. The German Writer Is Travelling with His Family to America via Finland"), *Suomen Socialdemokraati* (Helsinki) 26 April 1940.

[47] Lars Hamberg, "Brecht i Finland," *Vasabladet* (Vaasa) 24 Oct. 1968.

[48] Arnold Ljungdal, "Pä flykten undan mina landsmän har jag kommit til Finland."

[49] Valpo HM (Personal Dossier) 31, Hella Wuolijoki.

[50] Brecht, *Journals*, 77.

[51] EK-VALPO I HM (Personal Dossier) of Hella Wuolijoki.

[52] Interview with Vappu Tuomioja, 17 March 1988; Kalevi Haikara had heard stories about Brecht and Berlau found *in flagrante* in a hay barn, and Tuomioja confirmed the fact.

[53] Brecht, *Letters 1913-1956*, tr. Ralph Manheim, ed. John Willett (London: Methuen, 1990), 329, no. 419 (undated — around 1940/1941).

[54] *Living for Brecht*, 94.

[55] Hella Wuolijoki, "Enkä ollut vanki" ("And I Was Not a Prisoner"), *Minusta tuli suomalainen*, 385.

[56] Bertolt Brecht, *Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses* 4, hrsg. Herta Ramthun (Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1969-1973), 149.

[57] Vappu Tuomioja, "Ettei totuus unohtuisi" ("Not to Forget the Truth").

[58] Brecht, *Journals*, 78, 6 July 1940.

[59] Brecht, *Briefe*, hrsg. Günter Glaeser (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981, no. 391 to Fredrik Martner, May 1939, 397-98.

[60] Brecht, *Letters* , 410, no. 404, to Matthis, April/May 1940,

[61] Sylvi-Killikki Kilpi, "Hella Wuolijoen näytelmien elinvoima" ("The Vitality of the Plays of Hella Wuolijoki"), *Tilanne* (Helsinki, 1963), 1.

[62] *Living for Brecht*, 95.

[63] Hella Wuolijoki-Bertolt Brecht, *Iso-Heikkelän isäntä ja hänen renkinsä Kalle. Komediakertomus hämäläishumalasta. Ydeksän kuvaelmaa*, Introduction (Helsinki: Tammi, 1946), 8.

[64] Eino Salmelainen, "Muistelen erästä maanpakolaista" ("Remembering an Exile"), *Teatteri* (1955), 6.

[65] Brecht, *Journals*, 95, 2 September 1940.

[66] Hella Wuolijoki-Bertolt Brecht, *Iso-Heikkilän*, Introduction, 6.

[67] Erkki Vala, "Brecht i Finland," *Hufvudstadsbladet* (Helsinki) 27 March 1964.

[68] For the end of the first version, see Wuolijoki-Brecht (pseudonym "Ursus"), *Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle. Komediakertomus Hämeen humalasta. 10 kuvaelmaa*. (Helsinki, 1940), unprinted.

[69] *Living for Brecht*, 95.

[70] Brecht, *Journals*, 79, 8 July 1940.

[71] Ralph Manheim translation.

[72] Richard Semrau, *Die Komik des Puntila, Brecht Studien 7*, Brecht-Zentrum der DDR (Berlin, 1981), 91.

[73] Hella Wuolijoki and Bertolt Brecht, *Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renskinsä Kalle* (Introduction), 12.

[74] Brecht, *Journals*, 101, 24 September 1940.

[75] Brecht, *Journals*, 110, 28 October 1940.

[76] Friedrich Ege, "Zur Ur-Fassung von *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Brechts Zuusammenarbeit mit der Dramatikerin Hella Wuolijoki," *Theater Mosaik* 2.6 (Berlin, 6 Juni 1964).

[77] Kilpi to Ritva Sarkio, letter dated 30 April 1967.

[78] Telephone interview with the author, in late summer 1986.

[79] Elvi Sinervo, "Kirjailijakasvoja Varsovan rauhankongressissa" ("Writers Faces in the Warsaw Peace Congress"), *Vapaa Sana* (Helsinki) 10 Dec. 1950.

[80] "Nuorille kirjailijoille tuntuvia apurahoja ja eläkkeitä toivoo suuren näytelmäkilpailun voittaja Maria Jotuni" ("The Winner of the Play Competition, Maria Jotuni, Wishes Young Writers Considerable Grants and Subsidies"), *Naamio* (Helsinki, 1941), 2.

[81] Ibid.

[82] *Outi Valle, Das Herr-Knecht-Verhältnis in Brecht*. Herr Puntila und sein Knecht Matti *als theatrales und soziales Problem. Unter besonderen Berücksichtigung der Stückvorlage von Hella Wuolijoki*. Inaugural-Dissertation. Freie Universität (Berlin, 1977), 13.

[83] Lauri Viljanen, "Runotar puhui aseiden keskellä. Suuren näytelmäkilpailun tulosten katselmus. *Helsingin Sanomille* Lauri Viljanen" ("The Muse Spoke in the Midst of Battle. Survey of the Big Play Competition. For *Helsingin Sanomat* by Lauri Viljanen"), 27 Jan. 1941.

[84] Huugo Jalkanen, "Näytelmäkilpailun merkitys" ("The Importance of the Play Competition"), *Naamio* (1941), 2.

[85] Hella Wuolijoki, "Käynti Puolassa ja Itä-Saksassa. 5."

[86] Eino Salmelainen, *Aioin papiksi, jouduin teatteriin. Muistelmia ja miettetä* (*I Was Going to Be a Man of the Cloth, but Landed in the Theatre: Memoirs and Reflections* , 2nd ed. (Helsinki: Tammi, 1954). Letter, undated, Salmelainen to Wuolijoki.

[87] Eino Salmelainen, "Erään näytelmän syntyvaiheet" ("The Thick and the Thin of the Birth of a Play"), *Suomen Kuvalehti* (Helsinki, 1965), 30.

[88] Hella Wuolijoki, "Käynti Puolassa ja Itä-Saksassa. 5. 'Iso-Heikkilän isäntä' Berliniinissä Brechtin ohjaamana" ("Visit to Poland and East Germany, 5, 'The Master of Iso-Heikilä' in Berlin, Directed by Brecht"), *Vapaa Sana* (Helsinki) 18 March 1950.

[89] Klaus Völker, *Bertolt Brecht. Eine Biographie* (München: Hanser Verlag, 1959), 309.

[90] *Abmachung* signed Hella Wuolijoki, bertolt brecht, Helsinki, 15 May 1941.

[91] According to Friedrich Ege, "Zur Ur-Fassung von *Herr Puntila und sein Knecht Matti*," 6. But see the letter to Jacob Geis in Feldmeilen, Switzerland, 28 August 1948 (*Briefe*, no. 564), 570. In the *Anmerkungen*, 1077, we find that Geis rewrote Brecht's letter and that it was in fact he who sent it to *Aufbau*.

[92] Hella Wuolijoki, "Visit to Poland and East Germany," *Vapaa Sana* (Helsinki) 18 March 1950.

[93] Brecht to Hella Wuolijoki, 3 May 1950. Re Wuolijoki's complaint: Friedrich Ege, "Zur Ur-Fassung von *Herr Puntila un sein Knecht Matti*," 5-6.

[94] Friedrich Ege, "Vem skrev Herr Puntila?" *Hufvudstadbladet* (Helsinki) 14 April 1966.

[95] Hans Peter Neureuter, "Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti*," *suhrkamp taschenbuch materielen*, hrsg. Hans Peter Neureuter (Frankfurt/M., 1987), 111. For Neureuter's sources: *B[erliner] Z[eitung] am Abend* 9 Dec. 1949; and a slightly different version in *Neues Österreich* (Vienna) 8 July 1966.

[96] Interview, late summer 1986. Elvi Sinervo, trans., *Puntilan isäntä ja hänen renkinsä Matti* (Helsinki, 1975), unprinted.

A Conversation with Angelika Hurwicz

The actress Angelika Hurwicz describes her encounter with Brecht at the Deutsches Theater in Berlin immediately after the war and recalls the particular circumstances for theatre in those postwar times. She characterizes Brecht as a shy, very polite, friendly and hardworking person, full of sensibility and tenderness towards the actors he worked with — surprisingly contrary to her expectations. According to her, Brecht as a director always tried to get in close contact with actors, assisting with personal advice and even asking them about their own opinions concerning acting techniques or characters, something which had until then been unusual for her. Hurwicz concludes that there is no such thing as a particular Brechtian style, but there is a Brechtian approach to plays, which she calls "Brechtian dramaturgy."

Angelika Hurwicz en entretien

L'actrice Angelika Hurwicz décrit sa rencontre avec Brecht au Deutsches Theater à Berlin juste après la guerre et elle se rappelle les circonstances particulières du théâtre durant l'après-guerre. Elle ajoute que Brecht était timide, très poli, amical, travailleur et débordait de sensibilité et de tendresse envers les acteurs avec qui il œuvrait. Selon elle, en tant que metteur en scène, Brecht essayait toujours d'être en contact permanent avec les acteurs, en leur donnant des conseils ou même en leur demandant leur avis sur des techniques d'interprétation ou sur des personnages, chose qui avait été jusqu'alors inhabituel pour elle. Horwicz a conclu qu'un style brechtien particulier n'existe pas, mais qu'on trouve une approche brechtienne aux pièces: une approche qu'elle surnomme "la dramaturgie brechtienne."

Angelika Hurwicz en Conversación

La actriz Angelika Hurwicz describe su encuentro con Brecht en el Deutsches Theater en Berlin inmediatamente después de la guerra y recuerda las circunstancias particulares del teatro en esa época de la posguerra. Ella caracteriza a Brecht como una persona tímida, muy cortés, simpático y trabajador, lleno de prudencia y cariño hacia los actores. Según ella, Brecht como director siempre trató de estar cerca de ellos, ayudandoles con consejos personales, hasta les preguntaba sus opiniones con respeto a técnicas de actuación o personajes, algo que hasta entonces era muy raro. Hurwicz concluye que no existe un estilo «Brechtiano», pero hay un enfoque Brechtiano a las obras de teatro, que ella llama «Dramaturgia Brechtiana».

Angelika Hurwicz im Gespräch

Nahezu vierzig Jahre nach ihrem ersten Auftreten als stumme Kattrin in Brechts Mutter Courage und ihre Kinder *am Berliner Ensemble war Angelika Hurwicz bereit, ein weiteres Mal in diesem Stück mitzuspielen, diesmal die Bäuerin im Schlußbild der Inszenierung von Christoph Schroth am Burgtheater Wien. Die Rollen der Kinder, Eilif, Schweizerkas, die stumme Kattrin und die der Soldaten waren mit Studenten oder Absolventen des Wiener Reinhardt-Seminars besetzt, die bisher kaum in Stücken Brechts gespielt hatten. Sie kannten Vermutungen über Brecht, Gerüchte über einen Brecht-Stil und einige Theorien — aber sie waren außerordentlich interessiert an dieser neuen Aufgabe. Es lag nahe, daß man die Anwesenheit von Angelika Hurwicz nutzen wollte, über ihre Arbeitserfahrung mit Brecht zu sprechen.*

Das folgende Tonbandprotokoll ist der von der Dramaturgin Bärbel Jaksch leicht gekürzte und bearbeitete Mitschnitt des Gesprächs vom 4. April 1986.

* * *

Ich will erzählen, wie ich Brecht kennengelernt habe und schlage vor, dann Fragen zu stellen. Brecht hat mich am Deutschen Theater in kleineren Rollen gesehen und zum Gespräch bestellt. Er war Gastregisseur, und ich wollte zuerst nicht unbedingt, daß er mit mir arbeitet. Ich hatte furchtbare Angst vor ihm, weil ihm vorausging, daß da eine merkwürdige, bisher unbekannte Methode des Theaters angewendet würde. Allerdings gefielen mir seine Gedichte, die allmählich in den Tageszeitungen abgedruckt wurden, z.B. "Schuhe des Empedokles," auch eine Szene aus *Furcht und Elend*. Ich habe mich gewundert, wie das möglich ist, daß er irgendwo in Amerika weiß, welche Art Dialoge wir hier geführt haben. Es war irgendwie hautnah. Bezeichnenderweise weiß ich nicht mehr, welche Szene es war.

Ich ging nun 'rauf in das kleine Büro, das man Brecht eingerichtet hatte im Deutschen Theater, da waren er und die Weigel, und er hat zu mir gesagt: "Wissen Sie, ich habe Sie gesehen, und ich muß ja die Schauspieler mühselig zusammenkratzen, ich kenne ja niemanden mehr."

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

Paar alte Bekannte von ihm waren natürlich da, die haben dann auch mitgespielt. Euch werden die Namen nicht mehr so viel sagen, Paul Bildt z.B., das war jemand, der in *Mann ist Mann* gespielt hat bei der Erstaufführung am Staatstheater in Berlin. Naja, er sagte: "Ich hab' sie gesehen, ich möchte Sie gern in meinem Stück haben, ich weiß noch nicht genau in welche Rolle, aber naja." Und ich sah einen ganz zarten — man stellt sich so einen Menschen dann auch immer irgendwie körperlich sehr kräftig vor — Mann vor mir, und der war ungeheuer schüchtern, das fühlte ich sofort. Also wahrscheinlich: zwei Schüchterne standen sich gegenüber. Das war ganz eigenartig, und er hatte die Angewohnheit, wenn er dachte, daß er etwas sagte, was vielleicht nicht so genehm war — ich komme gleich auf die stumme Kattrin — dann hatte er die Angewohnheit, einem auf die Schulter zu gucken. Die Weigel sagte zu mir: "Ja, Sie tragen eine Brille, das ist doch schade, Sie haben ein so hübsches Gesichtchen, warum tragen Sie denn eine Brille?" Darauf sagte ich: "Ich habe auch ein Monokel." Was ich wirklich hatte. Und die Weigel sagte: "Monokel, das ist doch also geradezu affig." Die hatte nun im Gegensatz zu ihm diese schöne österreichische Art, gleich so liebenswürdig zu plaudern und nicht so formell zu sein: "Ach was, ein Monokel kann man doch nicht tragen," worauf der Brecht wieder sagte: "Wieso, wenn es ein Arbeitswerkzeug ist, da sie ja schlecht sehen kann, dann ist es gut; wenn es ein Merkmal der herrschenden Klasse ist, dann ist es schlecht." Das war mein erstes Gespräch mit Brecht. Das fand ich nun — also hochinteressant, eigentlich haben sich die beiden Menschen mir sofort so präsentiert, wie sie eigentlich auch später...die Weigel als die Praktische, nicht wahr, gleich mich sozusagen eingestuft als Schauspielerin. Brille tragen, das ist ganz unmöglich, die macht nie Karriere. Denn damals war das mit Brillen ja noch ganz anders, ich habe sie auch oft weggeschummelt — meine Brille, vor allen Dingen in der allerersten Zeit.

Ich wurde ein zweites Mal bestellt, und der Brecht sagte: "Ja, ich habe" — wieder der Blick auf die Schulter — "ich möchte gerne, daß Sie die stumme Kattrin spielen," jetzt kommt was Ungeheures, also für ihn als Theoretiker, "die hat nämlich eine sehr dramatische Szene auf'm Dach." Das habe ich ja alles erst später verstanden. Er hatte Angst vor der Dummheit der Schauspieler, die sagen: "Eine stumme Rolle? Ich denke nicht dran!" Er hatte Angst, er wollte mir das schmackhaft machen. "...Sehr dramatische Szene auf dem Dach." Das Stück hatte ich aber inzwischen auch gelesen, und ich sagte: "Ja, ich find' das sehr schön, ich möchte das gerne machen." Also gut.

Und dann gingen die Proben los, und zwar war das so. Eigentlich war es eine Zweierregie, Erich Engel und er. Erich Engel hatte eigentlich Regie geführt, so wie wir das alle kennen, und Brecht hat immer nur eingegriffen, wenn er etwas vorspielen wollte. Also, das war nachher nicht immer

so, das war bei dieser ersten Bekanntschaft und bei dieser ersten Inszenierung so. Von der theoretischen Vorarbeit hab' ich natürlich nicht viel mitgekriegt. Er hat auch oft was gesagt zum Arrangement. Und für mich war aber diese ganze Arbeit...

Aber, ihr werdet das, also gerade die Jungen unter euch, ihr werdet das alles nicht mehr kennen. Ich hab' ja am Theater angefangen, als der Regisseur noch die absolute Autorität war. Da war nicht möglich, daß ich hinging und sagte: "Entschuldigen Sie, ich versteh' das nicht, wie das zusammenhängt." Das war nicht möglich. Es war einfach nicht möglich. Und plötzlich stand da ein Mann, der immer fragte, der manchmal auf die Bühne kam und zu mir sagte z.B.: "Sagen Sie, wenn die jetzt diese Wunde hat, wenn die zurückkommt," das ist glaube ich, das 6. Bild, "wenn die diese Wunde hat, wieso ist die eigentlich so entsetzt, sie sieht sich ja selbst gar nicht." Von da ab beginnt doch eigentlich der Zusammenbruch von Kattrin, also das Älterwerden, und die kriegt keinen Mann mehr usw. Ich habe dann später im Verlauf der Arbeit immer wieder gemerkt, das waren keine rhetorischen Fragen, etwa, weil er wissen wollte, wie denkt die über ihre Rolle nach. Das war echt, er sagte immer: "Wie machen wir denn das, wie machen wir denn das?" Worauf ich sagte: "Naja, vielleicht könnte die einen Spiegel nehmen!" "Ach nein, nein — wo soll denn jetzt ein Spiegel herkommen," — obwohl da natürlich die Waren von der Courage herumlagen. "Ja, was machen wir bloß." Dem Erich Engel fiel auch nichts ein. Da saßen die beiden stundenlang und starrten auf die Bühne und wir standen also auch 'rum. Und da ist es, glaube ich, entstanden, das muß später eingefügt worden sein als Regieanweisung, daß die Courage der Kattrin die roten Stiefel bringt, die ihr vorher verboten waren, und die Kattrin macht so [Geste]. Also, sie weiß selber, das ist jetzt nicht mehr relevant, interessiert mich nicht mehr, ich fühle, daß da irgendwie eine Veränderung in meinem Leben stattgefunden hat oder stattfinden wird.

Das ging nun immer so weiter und ich war entzückt, darum habe ich das erzählt von den autoritären Regisseuren, denn es war eine Atmosphäre eben von diesem mir als so bösartig angekündigten Brecht von einer geradezu fraulichen Zartheit in der Behandlung der Schauspieler. Das war also mein großes Erlebnis, ich war fassungslos. Ich war fassungslos von seinem Zartgefühl, wenn einer was nicht konnte, z.B. später, dann hab' ich ihn ja besser kennengelernt, dann hat er gesagt: "Das interessiert mich eigentlich, das ist doch ein belesener Mensch, und das ist doch ein gebildeter Mensch, warum kann der das nicht spielen, warum schafft der das nicht." Das ist interessant, das hat ihn so beschäftigt, er war der Meinung, daß doch vieles über den Kopf gehen müßte.

Einmal kam ein Regieassistent — ich spring ein bißchen, das gehört aber zur Freundlichkeit, das war in den späteren Jahren — der hatte selbst so eine kleine Inszenierung gemacht. Die Schauspieler kommen zum

ersten Mal in Kostüm, es war eine Art Kostümschau, und dieser Regieassistent sitzt so da und sagt zu irgendeinem Schauspieler: "Na, lassen Sie sich mal ansehen." So in dem Ton, wie man das so sagt. Naja, die Kostümschau. Brecht war dabei, Kostümschau war vorbei, und der Brecht fährt den an: "Wie können Sie sich erlauben, so mit einem Schauspieler zu sprechen." Bitte, das als Beispiel. Also, er war von einer erlesenen Höflichkeit, wirklich erlesen, beinah' schon übertrieben. Es hat ihn auch manches geärgert, und dann hat der mehr so ins Blaue geschrien, z.B. "Musik." Da hat er gesagt: "Die Musik ist schlecht." Er meinte nicht die Komposition. Und dann ging das los...Plötzlich ging das los, aber so ins Blaue, also keinen Einzelnen. Einfach ins Allgemeine.

Jetzt mal weiter von der *Courage*: Also, ich schwamm im siebenten Himmel, es war eine herrliche Arbeit, und plötzlich kommen wir an das 11. Bild, und Brecht sagt: "Nee, nee — so geht das nicht. Also bitte, sagen Sie bitte jetzt vor jedem Satz: '...und da sagte die Bäuerin, Ach Herr Offizier wir sind unschuldig, wir können nichts dafür — die hat sich raufgeschlichen.' Und Sie müssen auch [zum Schauspieler, der den Bauern gespielt hat] sagen: 'Und da sagte der Bauer, daß das ...'" — und ich saß bereits oben auf dem Dach, das sind ja die Texte — ich seh' mich noch auf dem Dach zusammenbrechen, innerlich natürlich und denk': "So, es ist also alles wahr, er ist verrückt." Und meine ganzen Träume von herrlicher Normalität, oder wie ich das nennen soll, also es ist natürlich mehr, die waren also zerronnen. Ich habe eben so wenig von seiner Arbeitsmethode gewußt, daß ich dachte, das bleibt jetzt so, abends auch.

Hat er irgendetwas erklärt dazu?

Er wollte, daß die zeigen, daß der Krieg zu der Zeit schon beinah' 30 Jahre dauert, über 20. Er wollte damit sagen, daß diese Art Überfälle häufiger passieren und daß die Leute total abgestumpft sind. Total ist von mir ein bißchen übertrieben, aber das wollte er damit erreichen, nicht daß die Schauspieler so — ihr kennt doch den Ausdruck — "falscher Atem," ja! So wurde das gespielt. Wir haben damals auch alle noch ganz anders Theater gespielt, als ihr heute schon spielt. Das ist bereits der Einfluß Brechts auf das europäische Theater. Wir haben ganz anders Theater gespielt. Das kann man sich heute gar nicht mehr vorstellen. Alles viel zu dick, viel zu viel. Und da war auch eine berühmte Schauspielerin [Gerda Müller], die die Bäuerin gespielt hat, und die mochte mich irgendwie — man war ja als Anfängerin doch immer sehr befangen — sodaß ich überhaupt gewagt habe, zu der was zu sagen. Ich sage: "Finden Sie das nicht irgendwie merkwürdig mit 'sagte die Bäuerin?...'" Sie: "Naja, das bleibt doch nicht so." Da war ich dann wieder erlöst.

Wie Sie ja vielleicht wissen, war *Courage* ein riesiger Erfolg, weil das war halt das richtige Stück zum richtigen Zeitpunkt. Es kam im Januar

1949 raus, man kann immer noch sagen, eigentlich drei Jahre nach dem Krieg. Und was ihr euch alle nicht vorstellen könnt ist ja, wir haben probiert in dieser noch völlig zerstörten Stadt. Ich ging durch Trümmer, straßenlang durch Trümmer ins Theater. Es verkehrte, nein, da verkehrten die Verkehrsmittel schon. Wir hatten in der allerersten Zeit — ich war gleich 45 dort engagiert am Deutschen Theater — in der ersten Zeit fuhr ja nur ein Spezialbus, der an irgendeiner Haltestelle, wo sich alle treffen mußten, die Schauspieler aufsammelte, und zur Probe fuhr und dann auch zur Vorstellung und zurück. Von der Probe zurück mußten wir immer irgendwie alleine.

Auch z.B. sowas: Man hat ja immer noch einmal ein kleines Pröbchen nötig, vor allen Dingen als Anfängerin. Da wurde ich dann immer ins Hotel "Adlon" bestellt, da wohnte Brecht. Nun müßt ihr euch das vorstellen, das Hotel "Adlon" war sehr nahe der Reichskanzlei, der ehemaligen. Und außerdem war das das Hotel, wo auch immer der deutsche Generalstab, also die, die in Berlin zu tun hatten, sein Essen einnahm, es war ein stinkvornehmes Hotel gewesen. Und plötzlich stand da nur noch der Mittelbau, und links Trümmerhaufen, rechts auch. Aber irgendwas war stehengeblieben. Das könnt ihr euch nicht vorstellen. Wenn Brecht mich bestellt hat ins Hotelzimmer, sozusagen, dann ging ich also eine halbe Stunde oder eine Stunde durch Trümmer, bis ich endlich angelangt war, und dann saß man da mit dem Buch, wo man normal spricht: "Sieh mal, das hast du nicht richtig gemacht, und hier müßte ein bißchen mehr so und so..." Übrigens, Berlin war eine offene Stadt damals, es kamen ungeheuer viel amerikanische, englische, französische Offiziere ins Theater. Ihr könnt euch das Bild im Publikum, das kann man sich überhaupt nicht vorstellen — also international. Dann kam aber 49 die Währungsreform, und eigentlich hat sie die Stadt so sehr gespalten, weil halt plötzlich zweierlei Geld da war. Die Mauer kam erst viel später, davon rede ich nicht, aber in dem Moment trat die Spaltung ein, in dem Moment wurde auch der Plan reif, die DDR zu gründen, und mit der Gründung der DDR war es möglich, bestimmte Finanzen und alles, was dazugehört, verwaltungstechnisch freizumachen, um Brecht ein eigenes Ensemble zu ermöglichen.

Wir hatten kein eigenes Haus zunächst mal, weil, er hätte gerne das Schiffbauerdammtheater gehabt, das kriegte er damals nicht, das war besetzt durch eine Art Widerstandskämpfer. Ich sage eine Art, weil der Fall sehr kompliziert war. Es war Fritz Wisten, als Jude mit einer sogenannten Arierin verheiratet, der auf Grund dessen, daß die ein bißchen geschützt waren, sehr viel Leute in seinem Hause versteckte, also darum sage ich eine Art Widerstandskämpfer. Der war Intendant dort, und da konnte man nicht sagen — "Sie gehen mal raus, hier kommt Brecht her." Es war der Plan, die Volksbühne, die völlig zerstört war, wieder aufzubauen, und das ging ja nun nicht so schnell, die wurde nun nicht so

schnell fertig. Die versprach man ihm, die wollte Brecht gar nicht haben, die war ihm zu groß. Er wollte nicht in ein Theater mit -zig Rängen. Und da hat sich Wolfgang Langhoff, der damalige Intendant des Deutschen Theaters, fabelhaft benommen, ganz selbstverständlich alles zur Verfügung gestellt, Proberäume, die Bühne und alle Büros, damit der Brecht dort ein Theater im Theater hatte. Wir waren auch finanziell eine völlig unabhängige Gemeinschaft. Unsere Büros waren im Haus der "Möwe" in einer anderen Straße, und nur die Arbeit, die Arbeitsplätze, waren im Deutschen Theater.

Dann sehr bald wurde ihm eine Probebühne zugestanden — das ist historisch so interessant — in einem Haus, das ich in hassenswerter Erinnerung habe. Aber wie heißt das Gedicht bei Brecht: "Das Rad, das dreht sich immer weiter." Das war das Fremdenamt der Deutschen Fremdenpolizei, und mein Vater war staatenlos. Da waren nach deutschem Gesetz also Frau und Kind auch staatenlos. Wir mußten jedes Jahr hinpilgern und um eine Aufenthaltsgenehmigung ersuchen, obwohl mein Vater seit 1905 in Deutschland lebte. Und dieses Scheißfremdenamt, wo ich wirklich gesehen hab', wie die Beamten sich da benommen haben, — nicht gerade uns gegenüber, aber im allgemeinen — wurde die Probebühne von Bertolt Brecht in der Max-Reinhardt-Straße, damals hieß sie Karlstraße, wurde dann in Max-Reinhardt-Straße umgetauft. Es muß noch ein Foto geben, wie wir da alle stehen und zuschauen. Ja, und dann ging es los, dann begann er seine eigentliche Arbeit, frei von Terminzwängen; wie er das mit Wolfgang Langhoff und dem zuständigen Ministerium hingekriegt hat, ist mir bis heute schleierhaft, kann ich euch nicht beantworten.

Ich weiß auch nicht mehr, wieso wir so wenig Stücke herausgebracht haben. Ich habe jeden Abend gespielt und nichts gesehen, ich bin auch nicht rübergekommen nach Westberlin, wo auch interessante Aufführungen waren, ich bin also total, was das betrifft, Analphabet dieser interessanten Zeit. Ich hab' auch im Deutschen Theater wenig gesehen — in anderen Theatern nichts. Brecht war aber durchaus dafür, daß man dokumentiert. Es war ihm ungeheuer wichtig. Und einmal, tut mir heute noch leid, da war er schon sehr krank, und da habe ich zu ihm gesagt.... Ich mußte immer antreten, als ich meine erste Inszenierung machte, obwohl er sehr krank bereits war. Jeden Morgen um 8.00 Uhr mußte ich mit dem Buch unter dem Arm bei ihm in der Wohnung erscheinen, und die Szene, oder der Akt, den ich dann probierte, wurde auf seinen dramaturgischen Stellenwert durchgesprochen, und dann durfte ich zur Probe gehen. Ja, aber es ist eben eine gute Schule. Und da in dieser Phase, wo er so krank war, darum sag' ich, tut es mir heute leid, habe ich zu ihm gesagt: "Aber, Herr Brecht, es ist doch so, Vorstellungen zerfallen doch wieder. Was nützen z.B. die ganzen Modellbücher usw.? Schon hier jetzt bei uns — man muß immer wieder diese sogenannten Ausputzproben

machen — es zerfällt doch wieder, es ist doch wie ein lebendiger Prozeß. Was soll man dagegen machen, wie soll man dem entgegenwirken?" Kam die Antwort: "Durch *Terror!*"

Da ich Ihnen ihn ja vorher so geschildert habe, wie er wirklich war, kann ich das erzählen. Solche Sachen kamen eben auch manchmal raus: "Durch Terror." Wahrscheinlich hing das auch mit seiner Krankheit zusammen, denn wenn man sich schwächer und schwächer werden fühlt...ich glaube, irgendwie ist's ja immer zu beobachten.

Zu Paul Bildt, wollten Sie...

Zur Illustration der Zeit, in der wir damals lebten. Also Paul Bildt spielte den Feldprediger. Und, wie das so am Theater ist, immer war irgendein Requisit nicht da. Die trinken doch am Wagen, da ist doch dieses politische Gespräch über den Einfall in Polen. Da fehlten immer die richtigen Becher. Der Requisiteur brachte nie die Becher und plötzlich - ich habe zwar gesagt — Brecht war immer sehr freundlich, aber hauptsächlich nur zu den Schauspielern — dieser Requisiteur regte ihn auf. Er hatte nämlich einen — kennen Sie den Ausdruck noch — "Stiftekopp." Die Haare waren so kurz gebürstet geschnitten nach oben. Der war schon ein älterer Mann mit weißem Bürstenschnitt. Der regte ihn wahrscheinlich durch sein preußisch militärisches Aussehen wahnsinnig auf, so stell ich mir das vor. Nun muß ich dazusagen, es war eben Preußen, alles wie beim alten Fritz. Also, ungeheuer. Dieser Requisiteur mit dem militärischen Gehabe regte den Brecht irgendwie auf, und er schrie plötzlich: "Warum sind die Becher bis heute nicht da. Sie sind faul und uninteressiert, faul sind Sie." Er hat sich wirklich wahnsinnig aufgeregt, worauf der Bildt nach vorne ging an die Rampe und in einem ungeheuren Pathos schrie: "Nein, das ist *Deutschland. Unsere* Situation. Wir *haben* diese Becher nicht." Also, das gehört ja bißchen zu der gesamten Umgebung, und z.B. wenn in der *Courage* gegessen werden mußte, nachher auch bei den Vorstellungen, war grauenhaft, was wir als Requisitenessen bekamen. Mir wird heute noch schlecht. Es war nichts da. Bestimmt ein bis zwei Jahre war es noch so, wir haben ja die *Courage* endlos gespielt. Aber die ersten 2 Jahre war all sowas zu merken. Ja, wir hatten nichts.

Die Weigel hat nach Amerika geschrieben, daß man mir ein Kleiderpaket schicken soll, da hatte sie irgendwelche Bekannte, die da noch waren. Ich war schon immer also nicht gerade schlank, und da hat sie mich ausgeschimpft, weil mir nichts gepaßt hat. Das alles so'n bißchen zu dieser Zeit; wie der Alltag sich abgespielt hat. So, aber jetzt, bitte, müßten Sie eigentlich fragen, denn jetzt fällt mir im Moment nichts mehr ein.

Ich kenne jemanden, der hat gesagt, also nie wieder will ich ein Brecht-Stück machen, das war meine schrecklichste Probenerfahrung, also das war irgendwo in der Provinz, im Brecht-Stil...

Gerade darum kann ich auch so schwer etwas sagen, ich habe den lebendigen Brecht erlebt, der eine so reiche Persönlichkeit hatte, daß man das alles gar nicht in Schubfächer ordnen kann. Er hat nicht dauernd von der epischen Methode geredet, was wahrscheinlich die Epigonen dann tun und womit sie die Schauspieler verschrecken, es wurde ja kein theoretisches Wort gesprochen. Er war zunächst mal also ein völlig normaler Regisseur, der ganz normal — wie soll ich das nennen — mit großer schauspielerischer Begabung sogar auch Szenen auf der Bühne vorspielte und, vom Fach her gesehen, sehr witzige und pointenreiche Vorschläge machte, wie man etwas darzustellen habe, das sich dann langsam entkleidete sozusagen oder zum Vorschein kam, daß es ja darauf ankam, bestimmte, sogenannte Drehpunkte, die einer ganz bestimmten Aussage dienen sollten, herauszustellen. Ja das war, das entschleierte sich eben nach und nach. Z.B. dieses, was kolportiert wird: "Der Schauspieler soll neben der Rolle stehn." Das heißt doch nicht, daß der Schauspieler alles mit einem trockenen, kalten Ton sprechen soll. Das "neben der Rolle stehn" heißt einfach: Betrachte doch bitte deine Rolle im Zusammenhang mit dem ganzen Stück. Welchen Stellenwert hat die innerhalb des ganzen Geschehens, das das Stück abbildet? Was für gesellschaftskritische Momente muß man dabei beachten? Das ist mit dem "neben der Rolle stehn" gemeint.

Ich kann euch eben ein kurzes Beispiel erzählen. In diesen ersten Jahren hat der Fritz Kortner in Berlin *Der Vater* von Strindberg inszeniert und gespielt, und der Brecht hat sich das angesehen. Wir haben über diese Aufführung gesprochen, und da hat er gesagt: "Ja, ich finde es schrecklich, daß der Kortner das so inszeniert und gespielt hat, daß der also verfolgt ist von diesen Frauen. Es geht doch in dem Stück auch um ökonomische Verhältnisse." Das ist übrigens wahr, es wird viel vom Geld geredet. Er fand, man müßte solche Dinge beachten. Man kann nicht nur seine eigene Rolle sehen, sondern man muß z.B. sehen, so einen Vater im Zusammenleben mit dieser Familie.

Es gibt keinen besonderen Brecht-Stil, es gibt nur eine besondere Brecht-Dramaturgie, möchte ich mal sagen, eine Art, an die Stücke 'ranzugehen. Aber nicht irgendsowas Äußerliches, daß man irgendwie in abgezirkelten Bewegungen nochmal eine Kälte, ein Danebenstehen ausdrücken soll. Ich weiß ja nicht, ich hab' überhaupt keine Brecht-Inszenierungen gesehen von anderen Regisseuren. Das hat sich halt so ergeben. Wie soll man das noch besser beschreiben. Ich weiß, glaube ich, warum es so schwer ist, das zu beschreiben. Das hängt auch mit dem Einfluß Brechts auf das europäische Theater zusammen, daß es heute

schon eine Selbstverständlichkeit geworden ist, daß man an die Stücke gesellschaftskritischer 'rangeht. Selbst bei Leuten, bei denen man nun wirklich nicht denken könnte, das sind irgendwelche ungeheuer gebildete Marxisten, oder politisch irgendwo da fixierte Leute, ist es eine Selbstverständlichkeit, daß die Stücke halt in der Weise, wie soll ich das nennen, historisch-materialistischen Weise, betrachtet werden; daß man nicht mehr nur auf Gefühlswerte, daß die nur recht schön herauskommen, achtet, sondern auf mehr.

Wir haben bei uns auch *Die Mutter* nach dem Roman von Gorki, eine Dramatisierung von Brecht, gespielt, hat Brecht selber inszeniert, und wir hatten einen Schauspieler, der auch frisch engagiert war, irgendwo aus Dresden. Kurt hieß der, Otto Kurt, und ich hätte den Namen gar nicht nennen sollen, denn jetzt will ich erzählen, der hat seinem Affen Zucker gegeben, das könnt ihr euch nicht vorstellen. Der mußte einen Lehrer spielen, der natürlich eine komische Figur war, weil er gegen das Treiben in seinem Hause, die druckten da illegale Flugblätter usw., war, also sehr dagegen. Aber irgendwie wurde er dann doch hineingezogen, es gab also komische Situationen, und der hat gespielt, ihr könnt euch nicht vorstellen, der spielte also so: "Ich habe ein Institut zur Hebung gefallener Mädchen" [jeweils Geste nach oben und unten]. So spielte er die ganze Rolle und sprach auch so. Er hatte sich auch einen komischen Komikerton zugelegt, sprach alles durch die Nase, hatte aber gar keine Polypen. Und Brecht hat sich amüsiert, also beinah' Tränen gelacht, naja, er liebte Komödianten und Komödiantentum, er fand das herrlich. Und die Assistenten, die ja inzwischen nun bißchen 'was von ihm gelernt hatten, die kamen dann kurz vor der Premiere und sagten, als es beinah' zu spät war: "Brecht, das geht nicht — das ist unmöglich, das ist unter dem Strich, das kann man so nicht lassen." Und da wurde der Kurt dann umbesetzt. Ich weiß gar nicht mehr, wer den dann gespielt hat. Jeder Witz wurde also dankbar begrüßt.

Etwas ist noch theatergeschichtlich hoch interessant. Eisler hat doch die Kompositionen gemacht für diese Dramatisierung von dem Gorki-Roman *Die Mutter*. Wunderschön, eine wunderschöne Musik. Und ich war natürlich bei den Proben immer dabei, und sie haben wohl beide, Brecht und Eisler, den Aussagewert dieser Musik sehr betonen wollen oder sehr ausnützen wollen und haben sich ausgedacht — das war ein Probenprozeß — daß der Chor in die Unterbühne gehen und von da ertönen mußte, praktisch als eine Art, ja, Ideologie, die hinter dem Ganzen steckt. Und warum ich das theatergeschichtlich so interessant finde, ist, daß man von extrem verschiedenen Standpunkten aus oft auf dieselben Ideen kommt, denn das hat Richard Wagner gemacht in manchen seiner Opern. Das ist ja die berühmte Geschichte, das Orchester ist doch in Bayreuth verdeckt, auch aus dem Grunde, um den geistigen

Gehalt der Musik noch einmal stärker hervortreten zu lassen... Sie haben das dann wieder verworfen, also das waren so Probenprozesse.

Etwas ähnliches war — wer kennt *Puntila* — da kommen doch die vier Bräute des Puntila vor. Das sind ja im Grunde vier Frauen, die der ärmeren Schicht angehören. Und Brecht wollte, obwohl das ganze Stück ja sehr komisch ist und die Szenen der Bräute ja durchaus in sehr komödienhafte Situationen gestellt sind, wollte Brecht plötzlich: "Können wir nicht den Bräuten etwas Goldstaub auf die Wangen geben, damit sie ausschauen wie Heiligenbilder." Also er wollte die, die die Unterdrückten und Ausgenützten verkörpern, irgendwie anheben. Das ist so, wie man es manchmal bei Heiligenbildern sieht, wo die Märtyrer dargestellt werden. Das waren alles Versuche, die er selbst wieder verwarf. Nur es ist eben interessant, auf welche Gedanken dieser Mann kam und wie er auch oft die vorhandene Ästhetik benutzt hat. Er hat auch selbstverständlich viel bei den alten Meistern, also bei den Malern geforscht, in großen Malereien, sei es Porträtmalerei, seien es Darstellungen der Massenszenen auf alten Ölgemälden und hat danach arrangiert.

Es war plötzlich der große Einwand gegen die *Courage*, der tauchte aber erst so nach einem oder anderthalb Jahren auf, wissen Sie, bloß das kam alles so über Umwege an mein Ohr, daß man wünschte, daß die *Courage* nicht so oft gespielt werden solle, weil sie ja die Leute nichts lehre. Also sie würden daraus nichts lernen, war die Meinung bestimmter Kulturfunktionäre. Es wäre ein pessimistisches Stück, es würde nur gezeigt die Ausweglosigkeit, die Menschen bleiben vernagelt, und so wie diese Frau denkt, daß sie immer weiter ihre Geschäfte machen kann, das sei doch eben aus erzieherischen Gründen nicht gut. Die Diskussion ist ja alt: Muß nicht das Erzieherische das Primat haben? Das ist eine alte Kulturdiskussion innerhalb der marxistischen Linken. Das hat sich aber gelegt. Also die *Courage* blieb natürlich weiter auf dem Spielplan.

Warum wurde es letzten Endes so lange gespielt?

Weil's immer voll war [lacht]. Ganz einfach. Sie war ausverkauft immer, und außerdem, Brecht hat da mal was Herrliches gesagt, als ich, das war in den späteren Jahren, einen Urlaub machen wollte, länger, so'n Karenzurlaub — wie man hier sagt — ich wollte mal ganz raus aus dem Theater. Da hat der gesagt: "Sie haben doch so viel Arbeit investiert in diese Inszenierung, die müssen Sie nun ausnutzen, das müssen Sie nun weiterspielen." Und das war natürlich auch sein Standpunkt, wenn man soviel Arbeit investiert hat in eine Inszenierung, dann soll sie auch weiter gespielt werden. Und er hatte eben die Möglichkeit, ich weiß nicht, warum das möglich war. Ich habe mich damals für diese Dinge nicht interessiert.

Wie sind Sie denn dazu gekommen, Regie an diesem Theater zu führen?

Darf ich das noch erzählen? Das hängt auch damit zusammen, wo ich mal sagte, ich kann mir heute überhaupt keinen Reim darauf machen, wie der Brecht das fertig gebracht hat — und die Weigel natürlich als Leiterin des Berliner Ensembles, die hatte ja all diese geschäftlichen Dinge zu tun und die Verbindung zum Kulturministerium. Daß so wenig produziert wurde; es kamen zwei Inszenierungen per Jahr raus.... Aber es kamen natürlich doch Vorwürfe vom Kulturministerium; es müßte nun mal ein bißchen mehr geschehen. Und das wurde auch ganz offen im Ensemble diskutiert, und ich hatte einen kleinen Vorschlag. Man war immer stolz, wenn man irgendwas entdeckt hatte. Ich hatte mir im Aufbauverlag, also einem dortigen Verlag, Ostrowski *Alle Stücke* besorgt und da eine Synopsis geschrieben. Brecht hat gesagt, ich sollte das dann inszenieren und hat mich sogar rumgeschickt überall. Ich mußte zu der Höflich. Lucie Höflich war eine sehr berühmte Schauspielerin, damals aber schon im Pensionsalter und hat fast gar nicht mehr gespielt. Zu der mußte ich gehen und sie fragen, ob sie die Rolle nicht spielen wollte. Zu Hilde Hildebrandt mußte ich auch gehen, ob die das nicht spielen wollte. Also er wollte da irgendwas Schickes machen sozusagen. Und dann traf es der Zufall, daß eine mexikanische Schauspielerin — die hieß Rosaura Revueltas, und hatte einen wunderbaren sozialkritischen Film gedreht, der hieß *Das Salz der Erde*, in dem es um einen Bergarbeiterstreik in Mexiko geht. Die kam, wie man heute sagen würde, nach Berlin, um den Film zu promovieren. Die war eingeladen und mußte sich überall vorstellen und siehe da, sie kam auch ins Ensemble und die sprach Deutsch. Warum? Die war seit 'zig Jahren mit einem Deutschen verheiratet in Mexiko und war auch dort als kleines Mädchen auf eine deutsche Schule gegangen. Die kommt ins Ensemble und der Brecht lernt sie kennen und sagte: "Die, die, die müßte die junge Rolle spielen." Da ist so'n armes Mädchen, was dann auch im Teich endet, also was sich ertränkt. Und der wurde also diese Rolle angetragen und die fiel auch aus allen Wolken und hat es also gemacht. Das war meine erste Inszenierung. So war das.

Wie hat der Brecht Ihnen seine Ideen vorgesetzt? Hat er irgendwas erklärt, wo es hingehen könnte?

Er hat gesagt: "Ihr habt alle viel zuviel Dampf." Das war die ganze Erklärung, ihr habt zu viel Dampf drauf. Ich will nur ein kleines Beispiel geben. Manchmal haben ihn seine Assistenten und auch seine Schauspieler durch Fragen, die sie aus seinen dann schon im Druck erschienen Theorien herausgefischt hatten, in die Enge getrieben, worauf dann die Antwort kam, wenn er manchmal etwas nicht erklären konnte: "Ich will es so haben!" Wirklich, das glaubt einem heute ja kein Mensch. Es gibt eben auch bei einem Brecht, weil es sich ja um Kunst handelt, es gibt eine Grenze, die man nicht mehr hinterfragen kann. Es gibt nämlich die Grenze von Geschmack und Kunstverstand. Etwas sehr Interessantes war,

daß er manchmal eben anstatt zu theoretisieren, von irgendeinem Arrangement sagte: "Das muß so bleiben, das ist ein poetisches Bild." Das ist mir unvergeßlich: "Das ist ein poetisches Bild." Ja, was soll man da noch mit Analysen jeglicher Art anfangen. Es gibt halt wirklich eine Grenze.

Was spielt ihr, warum spielt ihr denn so, für wen spielt ihr es. Sind diese Sachen auch bei der Arbeit besprochen worden?

Nie, nie. Vielleicht an den Nachmittagen, wo ich nicht da war, aber auf der Probe nie.

Wie hat er gelebt, wie hat er seinen Tag eingeteilt?

Er war ungeheuer fleißig, stand frühmorgens um 6.30 Uhr auf, jeden Morgen, und schrieb. Er hat nur sehr wenig noch geschrieben, dann, als er das Theater geleitet hat. Da war einfach keine Zeit und Kraft da. Und er hat, soviel ich weiß, sehr viel telefoniert, hatte also notwendige Telefonate oder hielt Kontakte mit Freunden. Die wurden sogar in der Früh angerufen und er hat also die armen Freunde...das war direkt ein Ritual, die wurden früh morgens angerufen. Er ließ sich auch sehr gerne anrufen, er war also gar nicht telefonscheu. Er ließ sich gerne anrufen, aber das mußte eben dann bis 9.30 Uhr erledigt sein. Dann ging er also auf die Probe, dann nach Hause. Er aß meistens zu Hause, die Weigel hat dann manchmal gekocht, hat sich ein klein bißchen hingelegt und hat dann wieder ununterbrochen Leute getroffen. Er war ja ein Mensch, der wirklich ans Kollektiv glaubte und das Kollektiv brauchte zum Arbeiten. Also er hatte gerne, wenn dann ungeheuer viel Leute kamen, mit denen er — abgesehen von den Assistenten — Gespräche führen konnte über Themen, die ihn interessiert haben. Ich weiß z.B., er hat mit einem Domprediger der evangelischen Kirche aus Mecklenburg, Kleinschmidt, geredet. Ja — und wir haben also ein tiefes Gespräch geführt über Unsterblichkeit oder nicht Unsterblichkeit. Er hatte gerne viel Leute um sich.

Hat er seine Schauspieler auch geliebt?

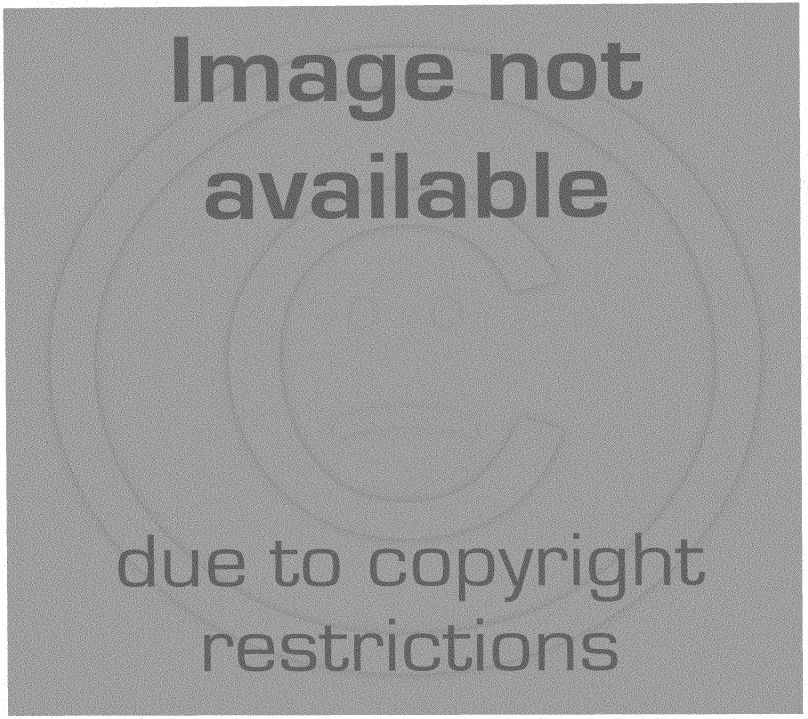
Ja.

Und ist er denen auch nachgestiegen?

Das auch!

Und Schauspielerinnen?

...innen, nicht den Schauspielern!



13. Angelika Hurwicz, Helene Weigel, Ernst Kahler, in *Mutter Courage*
[Leihgabe Stiftung der Akademie der Künste, Berlin]
Foto: Ruth Berlau

"Wie mag er zum Tod gehn?" Ein Bericht für Brecht über den Tod seines Lehrers, dem "großen, freundlichen" Tretjakow

Dieser Artikel beschäftigt sich mit dem Tod Sergei Tretjakows, Brechts erstem russischen Übersetzer. Im November 1994 wurde der Tochter Tretjakows, Tatiana Gomolotskaja, Zugang zu den Akten ihrer Eltern im KGB-Archiv gewährt. Sie fand heraus, daß Tretjakow als japanischer Spion angeklagt und festgenommen wurde. Die Verfahrensunterlagen zeigen, daß Tretjakow während der verschiedenen Stufen des "experimentellen Verfahrens" nach und nach entkräftet und geängstigt wurde. Nach mehreren Tagen strenger Verhöre gestand er alles, was der KGB von ihm verlangte. Daraufhin wurde er zum Tode verurteilt und seine Frau ins Exil verbannt. Noch fünf Jahre vor Tretjakows Ermordung berichtete ihm Brecht von seinem Plan, die interessantesten Gerichtsverfahren der Welt auf die Bühne zu bringen, und die russischen als Gegenbeispiele, da sie die gerechtesten der Welt seien...

"Comment ira-t-il à sa mort?" Une réponse à la question de Brecht au sujet de la mort de son professeur, le "grand et gentil" Tretiakov

Cet article traite de la mort du premier traducteur russe de Brecht: Sergei Tretiakov. On a donné la permission à Tatiana Gomolotskaia, fille de Tretiakov, d'avoir accès aux dossiers du KGB sur ses parents en novembre 1994. Elle a découvert que son père avait été accusé d'être un espion japonais et qu'il avait été arrêté en 1937. Les actes du procès démontrent que Tretiakov a été paralysé de façon progressive au cours des différentes étapes de "l'enquête expérimentale." Suite à des jours d'interrogation intensive, période durant laquelle il a été torturé, il a tout avoué ce que le KGB a voulu qu'il leur dise. Il a ensuite été condamné sommairement à mort et sa femme a été condamnée à l'exil. A peine cinq ans avant le meurtre de Tretiakov, Brecht lui a fait part de son plan de mettre en scène les procès les plus intéressants à travers les siècles et, par contraste, le procès soviétique, "le plus juste au monde..."

« ¿Como Irá a su Muerte? » Una Respuesta a la Pregunta de Brecht de la Muerte de Su Profesor "Alto y Amable" Tretiakov

Este artículo se trata del final del primer traductor ruso de Brecht, Sergei Tretiakov. La hija de Tretiakov, Tatiana Gomolotskaia, tuvo permiso de revisar los archivos del KGB en noviembre de 1994. Descubrió que acusaron a su padre de ser un espía japonés y le detuvieron en julio de 1937. La documentación del juicio demuestra que Tretiakov progresivamente fue paralizado de miedo durante las diferentes etapas de la «investigación experimental». Después de muchos días de interrogación intensiva, durante la cual fue torturado, él confesó a todo lo que quería oir el KGB. Entonces, le condenaron a pena de muerte y su mujer al exilio. Solamente cinco años antes de la muerte de Tretiakov, Brecht le informó sobre su plan de escenificar los juicios más interesantes a través de los siglos, e irónicamente, el proceso soviético, «el más justo del mundo....»

"How Will He Go To His Death?" An Answer to Brecht's Question about the Death of His Teacher the "Tall and Kindly" Tretiakov

Vladimir Kolyazin

In November 1994 the daughter of the writer Sergei Tretiakov, Tatiana Sergeevna Tretiakova Gomolitskaia, and the author, were permitted access to the files of her parents who had been repressed in 1937-38, in the archives of FSK (the Federal Service of Counter-Intelligence, that is, the KGB).

In the spring of 1937 while making plans for his Diderot Society in order to create "an anti-metaphysical and social art" together with other European thinkers, Brecht wrote to Piscator about his intention to invite his Soviet friends Eisenstein, Okhlopkov and Tretiakov to become members of this circle. The latter was the author of books and articles that were also known in Germany, and the translator of Brecht's plays. In the autumn of that year the officials Yezhov and Vishinski, without asking Tretiakov, linked him to a different society in the torture chambers of the Butyrka prison, which are not particularly conducive to free philosophizing.

During the time of his emigration Brecht was investigating the eternal conflict of moral and immoral reasoning, and in his creative work tried to construct principles for a new ethics that would balance the contradictions between the morals of a concrete society and the individual, with the help of a universal dialectics. In reality a painful period began for him where he had to choose the correct tactics for reacting against Stalinist repressions without expressing his protest publicly and straightforwardly. Rumours reached him that Ernst Ottwald, his co-author of the film *Kuhle Wampe,* had been arrested in Moscow for "Fascist agitation." Ottwald had accompanied him during his trip to Moscow in the Spring of 1935. In July of 1937 the actress Carola Neher was convicted to ten years' imprisonment and as a result did not play his *St. Joan of the Stockyards* in Russia. Brecht asked Lion Feuchtwanger in vain to do something for Neher, who was of course not at all someone in "danger to the survival of the Soviet

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

Union. Maybe some sort of love trouble."[1] In a letter to Korsch in November Brecht wrote about the disturbing loss of all contact with friends from the Soviet Union: "Since Tretiakov, was arrested (as a Japanese spy, I believe), my literary contacts with the Soviet Union have been very meagre."[2] The last thread broke off at the beginning of 1939 with the arrest of Koltsov. The chronicler summarized sadly in a *Journal* entry: "nobody knows anything about Tretiakov...nobody knows anything about Neher...Meyerhold has lost his theatre...literature and art are up the creek, political theory has gone to the dogs, what is left is a thin, bloodless, proletarian humanism propagated by officialdom."[3]

In that year he worked intensively on trying to understand the sources and mechanisms of Fascist dictatorship — dictatorship generally as a means of totalitarian action and of thinking. He considered the syndrome of schizophrenic fear the fundamental starting point of the Fascist social psychological atmosphere. That syndrome changes man into a blind victim of circumstance. For him there still existed another utopian pole in the form of the Soviet system, but exactly at that time Tretiakov became the guinea pig of the Bolshevik inquisition. That tragic knowledge would have shaken his faith in the purity of Stalinism. 1937 was, in general, a special year in the cycle of demonstrations by Satan of his principles. As a result of some satanic logic, on the very day that Brecht finished the central fragment of his *Fear and Misery of the Third Reich* entitled "Spy" on 18 August 1937, Tretiakov wrote his declaration for Yezhov: an essay on the given theme "I am a Spy," in which, behind the current of fantastic gossip against himself, one can read a desperate fear for his life and the impossibility of his being able to endure the torments any longer. Brecht noted precisely all the possible variants of what could have happened to his first Russian translator. In a poetic requiem,"Is the People Infallible?" a despairing Brecht tried to find at least one exception to the Stalinist principle of the impossibility of there being an innocent enemy of the people: "Of 50 condemned / One may be guiltless. / Suppose he is innocent?" The poem gives us an insight into Brecht's emotional upheaval and inner turmoil when trying to understand what the real Soviet Union was like. Here we find "The world's most heroic institutions" and "enemies" who have settled "In the most useful laboratories" and the quiet supplication-invocation of a pastor "Suppose he is innocent?" And the humble question of a friend who at that very moment can perhaps only turn to God: "How will he go to his death? / Wie mag er zum Tode gehen?"[4]

The archives of the FSK, the storage facilities of the Stalinist hell, having partially opened their doors, makes it possible for us to reconstruct Tretiakov's road to Golgotha that lasted forty-six days. The faded files have a foul metaphysical smell as if they had been steeped in an inquisitorial soup. The further one follows the steps of the concisely, bureaucratically

documented acts of violence, the more the person himself subjected to it disappears into the background and soon only the trace of a monstrous machine remains. Dissolution into nothingness. Forty-six sheets of Case R 4530.

Tretiakov was arrested on 26 July 1937 in a ward of the Kremlin hospital where he was recovering. The previous night a search was carried out in his apartment and in his cottage, that is, in the cottage of the special correspondent of *Pravda* and the adjunct chairman of the foreign committee of the Union of Writers. The order to arrest him was signed on the 26th. The form of imprisonment, signed in Tretiakov's calligraphic handwriting is dated 25 July. It states that in 1917-18 he joined the SR (that is the Socialist Revolutionaries) and in 1919 in Vladivostok served "as youngest scribe in the mobilization of Kolchak."

During the search by the employees of the NKVD, Chaikovsky, Sozhin and Dorbes, twelve folders with correspondence, twenty-eight notebooks, foreign money — six dollars, and thirty-six Czech kroner — an alphabetical notebook, one typewriter (Remington) N51444, one Leika camera N50167, two viewfinders, and different manuscripts, some of which were typed on the machine, two copies of his new book *A Country at the Crossroads*, were "taken to be delivered to the main department at headquarters."

Researching in 1994, we were still under the illusion that we might find some very valuable documents that were confiscated at the time of the search. Fritz Mirau published thirteen letters of Tretiakov to Brecht.[5] We know of only three responses; hitherto the remainder has not been found. In general the anonymous courier would select from the confiscated materials important literary and artistic documents, put them into a big parcel and take them to the department of Yezhov and Beria to be kept permanently. There is no description of this collection, and the present location of it is unknown even to the employees of FSK, who responded: "perhaps they are in the archives of the President?"

Incidental reminiscences, by the daughter of the writer, Tatiana Tretiakova-Gomolitskaya: "I remember that during the search one of them trampled on a photograph of Tretiakov and said: 'Here a man worked and now nobody needs that any more.' Some women were talking to each other: 'Where is the gold, where is the fur coat?' Another employee phoned someone by telephone: 'There is a photo of a miserable little old man. Should I take it or not?'"[6]

Within fifteen days the "tall and kindly" teacher wrote two lines on a separate piece of paper about his duty to provide testimony, in his neat, delicate hand, the letters shaky with tension: "I Tretiakov feel obliged to tell

the whole truth about my espionage activities." Three days later, on 14 August, he was informed about the decision that measures would be taken to cut the trial short. "It has been sufficiently proven that he was recruited by foreign intelligence and according to its directives was engaged in spy activities for the benefit of Japan." And there is added: "He carried on his espionage activities independently," having "no connection to the conspirators in the case N12064." On 18 August, completely broken down, the writer put together the "prisoner's declaration" of repentance for Yezhov's People's Committee of Interior Affairs with a six-page abstract of his crimes.

When one handles files detailing the torture of innocent victims, there is no question about the falsehood that there had been only one author of such documents. The soul-destroyingly pedantic co-author of the NKVD was always close by. The testimony was obtained under a hail of alternative interrogations and "treatments." This is very clear to people who knew Tretiakov's style and manner of writing, whose melodious epithets the poet Arsenii Nesmelov compared to the passage of a comet. In the current of self-accusations it is very difficult to hear a parallel personal truth. But the hemorrhagic fantasy of the victim, who longs for justice and prays for salvation, does utter a mute cry: in a fantasy that has to be understood and accepted. Thus Brecht, trying to get under the skin of his friends who had become victims of the hangman, was also painfully aware of the injustice and his own helplessness:

> To ask for papers proving guilt in black and white
> Is senseless, for there need be no such papers.
> The criminals have proofs of their innocence to hand.
> The innocent often have no proof.
> Is it best to keep silent then?
> Suppose he is innocent?

Tretiakov's rich fantasy when drawing a version of *I Am a Spy* becomes more and more evident as he was progressively paralyzed by fear during the different stages of the "experimental inquiry." The teacher was, for such a large man, extremely soft, sensitive and thin-skinned. He had a very musical ear, and before broadcasts from Red Square would not infrequently lose his voice because of nervous tension. He thus experienced the most profound shock and was from the first unable to offer any resistance. The child (and Tretiakov was in many ways a big child), was no angel under torture. In the very recent past he had made his living telling stories about Soviet life that were broadcast over the radio for the entire world to hear, during the first-of-May celebrations, for example, "against a background of cheering people, of singing, and the sound of orchestras playing." Now he was forced by the physical acts of Yezhov's assistants to create a different

life for himself, an anti-biography. During the worst interrogation on 21 August, versions of previous details "were several times repeated mechanically and word-for-word, while the operators succeeded in obtaining from Tretiakov a number of names...of agents of the Japanese intelligence, among them well known ones:" Pilniak, Lilia Brik, and Vivralski.

In his declaration to Yezhov, Tretiakov "deeply repented of unimaginably evil deeds against his Soviet Fatherland" confessed his espionage activities, which consisted of tasks set by Japanese intelligence, that lasted for thirteen years, up to the time of his arrest. When she learned about this from the procurator who was in the process of rehabilitating her husband, Olga Tretiakova whispered: "How could he do that?" The procurator answered: "He was beaten and that is the reason he could do it."

In the hands of the recruiter, Mori, was apparently found a long list given by Tretiakov to a certain creditor during an unsuccessful card game in Vladivostok in the restaurant "The Golden Horn." According to another version, this list was found in the apartment of the theatre director Patushinski. Tretiakov was supposed to have given in to the extortioner's arguments because he was afraid of a scandal in Chinese circles. There follows a further long list of tasks, carried out by "an agent by the nickname of Yaska." To start with, he stole the protocols of a meeting of a communist cell in 1924 from the Soviet Consul's office, and thereafter took photographs of copies of the accounts given by pilots about their flight from Moscow to Peking. And during his trip through Mongolia he followed the movement of military provisions. In the 1930s he made photographs of the construction of the Tonkin highway — in total, twenty-one photographs. Of the Molotov car factory in Gorky, three photos, and the Dnepr works, five photos. In addition he provided information about the principles of kolkhoz construction, about the five-year plan, based on bulletins of the State's plan, about a "dispute between literary groups," about an aerial sleigh run that was going to take place in 1929, about the increase of Fascism and the moods in the Communist party, based on the data from his German trip in 1931. The facts of Tretiakov's life, a reporter of the successful building of socialism, are here put topsy-turvily together and re-touched with black. The geographic names and location of the spy routes are added to the places where documents were handed over during a journey, because that had been stipulated: the hotel "Red Star"in Irkutsk, a Lama monastery, and secret places in Moscow on Tverskaya Street at the former Phillipov cafe, the "Savoy"....A table at the first window to the left from the entrance on Mondays, not less than once a month from 4:00 to 6:00...in front of me is a glass of tea. Other beverages indicate that a meeting is impossible, the password is 'life is good.' Reply 'and so it is necessary.'"

To quote further from the document:

> In the summer of 1925 when I went to Moscow I gave the telephone number of Meyerhold's Theatre to Narkano in order to contact him....In 1932, from the restaurant Savoy, they telephone: "the lady requests your presence." An unknown Chinese, fashionably dressed, gives me a task from Mori — to take pictures of the Gorky car factory...the photographs are not satisfactory. I informed them about the difficulties of this structure....1933. After a telephone call from Kuroda I meet him at the steps of the Bolshoi Theatre. My task is to go to the Kuban to get materials about kulak sabotage. The handing over of these materials does not take place. I am sick with tropical malaria.
>
> 1934. In addition to photographs of the Dnepr works I hand over a piece of our new aluminium. ...1935. Mori is irritated by the peaceful character of the work and asks for military materials. I categorically refuse. And he threatens me with punishment. Our good-bye is cool and this encounter is the last one. I enter a period of depression that is the result of my fear that I will be found out or punished. This period lasts until the day of my arrest.[7]

The typical delirium resulting from the trivial spy subjects initiated by the NKVD is alternated with a feverish search for a convincingly objective tone which — as in all likelihood the prisoner hoped — would commute his fate. Is this Tretiakov as the creator of the espionage thriller genre long before the Soviet masterpieces of the 70s? No. This is not a matter of genre. The writer battles with the satanic shadow with all his weak strength. It was very necessary that they should believe; at times he very much wanted to touch them with his sincerity. For that reason during one of the interrogations he openly and honourably confessed that the seizure of power by the proletarians in October 1917 was considered by him as "usurpation, that is, as the destruction of all democratic principles." During another interrogation session he professed sympathy for Trotsky, the great innovator, who was able "to lead the country out of stagnation."

The NKVD organs did not provide any proof of the described criminal acts. They soon made Tretiakov understand that he would not have any defence. The later interrogations are simple variants of the main version. During the process of the rehabilitation of Tretiakov in 1954, the poet Nikolai Aseyev, a brother-in-arms at the literary circle in Vladivostok, testified that he had never seen him playing cards. Leafing through the reports of VOKS concerning the Japanese, one is again horrified by the same sense of schizophrenic absurdity that must have seized Tretiakov. The office of the rehabilitating military procurator whose task it was to check on the group of Japanese agents that figured in the case as nameless masks, did not discover anything linking the writer to them. Apart from the fact that several Japanese with the name Mori, Kuroda, and Nakado, worked in Moscow (there were four Moris alone: Sioso, Kaso, Ivao, Ten-ichi), the majority of agents turned out to be authors of friendly books about the Soviet Union and people who valued its arts. Brecht already suspected this new law, as is clear from the "Spy" scene in *Fear and Misery of the Third*

Reich: "Everybody is under suspicion. After all it is sufficient to suspect a person to make him suspicious." But he could still not believe that the mechanism of the Stalinist purges was an exact mirror image of the Nazi mechanism.

The inquiry's tactics were Jesuistic. The interrogations were performances of scenes from a previously plotted scenario. Initially Tretiakov was made to languish for a month. Then there was an intermission between the first and second general examination. Then they started to kill him off with five days of intensive interrogation. Then still more — three interrogations, right up to 1 September. On 9 September he was handed a copy of the bill of indictment, which stated that he was brought to trial on the basis of espionage and terrorist activities on behalf of Japan. The case was heard on 10 September, during a closed session of the Military College, without a formal accusation and without summoning witnesses. The session started at 2:25 P.M. and was finished at 2:45 P.M., with an announcement of the verdict, that read: Being sentenced "to the highest form of criminal punishment, execution by shooting...." The verdict was final, and on the basis of the order of the Central Committee of the USSR dated 1 December 1934, was carried out immediately."[8]

This fact is confirmed by a death certificate dated 10 September (right up to the present the date of 9 August 1939 was given to the writer's daughter). The victim's voice comes to us one more time in the last protocol. To the question of the chairman about whether he was a spy, the defendant answers: "that is correct."

A reminiscence by his daughter: "Mama was visited by the son of a man with rightist sympathies, Tomsky, who had landed in the same cell as Tretiakov, when he was sixteen, and he was almost blind when he returned from there. And he recounted that Sergei Mikhailovich organized lectures on literature there in the cell. He behaved properly and didn't name anybody."

Tretiakov's wife, who was arrested two months later and sentenced to exile, was told that her husband had been convicted to ten years confinement in a special camp without the right to correspond. According to their daughter: "My parents lived in the same courtyard on Malaia Bronnaia as the Briks. When Lilia heard about what had happened she told me: 'Don't cry, I'll finance your trip to that place,' and she stuffed me with food, she rented a cottage on Sokola Mountain and tried, as did S. Eisenstein, to make me forget everything."

It is hard to find a reasonable explanation for the question why Tretiakov was chosen by Yezhov for the specific role of Japanese spy. After all, he was dangerous, not as a spy of this or that state, but as a very talented writer whose "operational aesthetics," criticism and orthodoxy

might in time change after an exposure to the actual nature of the regime's ideas. They demanded from Tretiakov the names of the people with whom he had been in contact in Germany. He mentioned only members of the Communist party of Germany: Puts, Ludwig Renn, and John Heartfield. He hoped that he had mentioned only safe names. He was not asked about anybody else. They preferred to leave the German matter to Olga Tretiakova, secretary-typist for *International Literature* and "collaborator in the anti-Soviet activities of her husband." The NKVD decided to use her specifically for the further investigation of German espionage in the USSR — in concrete terms, in order to get compromising evidence against the German men of letters and emigrants, Ottwald and Gunther, who had already been incarcerated in the Lubianka for a year under the pretext of Fascist agitation.

The documents of Olga Tretiakova's interrogations testify what kind of dangerous clouds were gathering in Moscow above the heads of the men of letters belonging to Brecht's circle; and above the head of Meyerhold, whose theatre functioned as a gathering place for suspicious elements. But these documents also testify to the highly personal honour of a family woman who succeeded in atoning for the involuntary guilt of her husband — the guilt of a weak heart. His death was hidden from her for decades. According to the NKVD version the Tretiakovs made the acquaintance of Ottwald in 1931 in Berlin in the publishing house of "Malik Verlag" and agreed to "secret collaboration". During a five-year period Olga supposedly gave espionage information about the political and economic situation in the USSR to Gunther and Ottwald. Having written the compulsory declaration for Yezhov, after only a week Olga Viktorovna definitively distanced herself from her testimony, declaring that she gave it "under the pressure of the investigation, in a state of complete confusion and lack of understanding what was asked from me," having spent almost three days without interruption with the interrogator.

One excerpt from the protocol of the interrogation of 20 December 1938 of this woman of great courage, for which she had to pay with two terms in remote camps:

> — Your links with foreign countries?...
>
> — In Denmark I was acquainted with the writer Karin Michaelis, in Germany I was acquainted with the writers Bert Brecht and Friedrich Wolfe, John Heartfield and in Japan I have no acquaintances. Ottwald and Gunther, German writers, came to the Union in 1932 and worked for the journal *International Literature*. My husband worked as an editor for this journal and they came several times to our apartment in connection with matters concerning the journal...
>
> — On what basis were you recruited by Ottwald for spy activities?

— I was not recruited. We had a conversation on literary themes.

— You are not telling the truth. We know that you were recruited by Ottwald.

— No, I knew him as an anti-Fascist writer and we did not have any conversation concerning spy themes.[9]

Five years before Tretiakov's murder without trial or investigation, Brecht had told him about his project for organizing a theatrical panopticum in Berlin where the most interesting trials through the ages could be staged, and along with them, as contrast, the Soviet process, the most just in the world. In the words of Tretiakov this project defined the playwright Brecht: "old litigious fellow, skilled and resourceful casuist...invincible in his dramas and trials for the sake of truth...irreplacable where he starts a trial with bourgeois logic under the condition that the trial will take place based on the correct principles of bourgeois legal proceedings, pushes the scum of society into the corner, into a deadlock; he shoves their noses into the system's filth."[10] Having opposed all laws, both bourgeois and human, Stalin, it seemed, outdid everybody in the plays of his own theatrical panopticum, but he was nonetheless not capable of taking possession of the realm of the soul which is capable of feeling until the last sigh.

The material of *The Business Affairs of Mr. Julius Caesar* perhaps drew Brecht's attention as a way of analysing the European plague of the 20th century, because it makes it possible to investigate the mechanism of dictatorship and the interrelationship of the principle of a dictator and his enemy as elements of one coherent system. But it seemed impossible to both Tretiakov and Brecht in 1937 to fathom the evil of the Stalinist Caesarism through reasoning. It is not incidental that Brecht continued to differentiate sharply between Stalin and Hitler, and explained the pact between them as as result of the "internal Russian situation" and not to the supremacy of a triumphant dictatorship. He could not have known about Tretiakov's torture, nor about the degree of danger that was hanging over his own head. There were already conjectures going around in the emigration that he was a "fascist, trotskyist, or buddhist." In May 1941 Brecht successfully travelled to America on the trans-Siberian express, the route of his Russian "teacher."

According to Tretiakov's daughter: "When she was in Moscow with the Berliner Ensemble, Helli Weigel invited Mama and me to have dinner with her and then I had to tell what had happened. Helli said: 'Ach, Olga, if I had known all of this — how little one person can do for another. Even if I had known then, I would not have been able to do anything.'"

No voice has been raised for him.
Suppose he is innocent?...
Suppose he is innocent?
How will he go to his death?

In the lying documents of the Stalinist inquisition concerning the physical destruction of the writer and poet, one word — "Yaska" — stands out as a lonely secret mediator. Tretiakov cited this as a cover name for an agent. Only the people closest to him could know that this word was an anagram of a term of endearment for his wife, whom he adored, and to whom in 1922, he dedicated a collection of poems "Yasnosh" (playing on the words "the clear-eyed / the clairvoyant"):

> I brought pure clarities
> to the clearest one...

V. Toporov wrote about the complicated function of the anagram, whose creator was "the author of the basic myth, and simultaneously its hero-victim and hero-victor, sacrificing and being sacrificed, sharing the guilt and its atonement" ("An Investigation of Anagrammatical Structures"). "Yaska" is thus the last mythological poetic act of Tretiakov, the only one — like an avant-guardist's sign of the cross — that could save him amidst the falsehood that was closing in on him.

Translated from the Russian by Alexander Zweers

NOTES

[1] Bertolt Brecht, *Letters 1913-1956*, tr. Ralph Manheim, ed. John Willett (London: Methuen, 1990), 255, letter 327.

[2] *Letters 1913-1956*, 272, letter 347.

[3] *Journals*, tr. Hugh Rorrison, ed. John Willett (London: Methuen, 1993), 20 Jan. 1939.

[4] *Bertolt Brecht, Poems 1913-1956*, ed. John Willett and Ralph Manheim (London: Methuen, 1976), 331.

[5] Sergei Tretjakow, *Gesichter der Avantgarde*, hrsg. Fritz Mierau (Berlin, 1985).

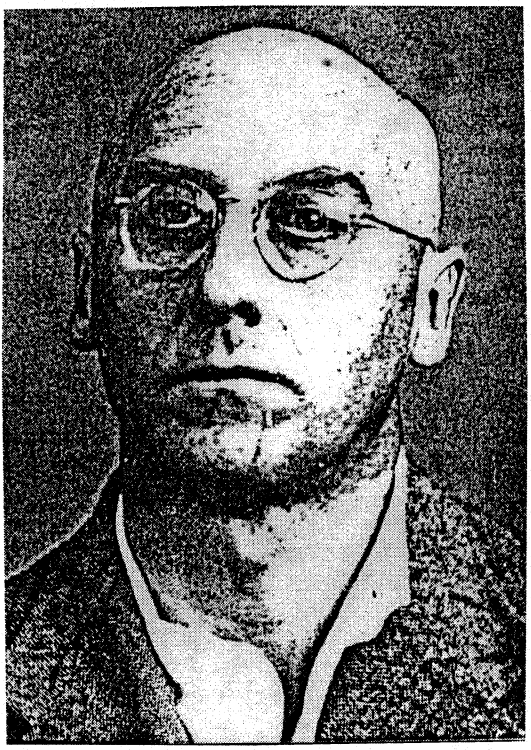
[6] Conversation of V. Koliazin with Tatiana Tretiakova-Gomolitskaya, Moskva, 6 Nov. 1994.

[7] Archive of FSK, S. Tretiakov's Case, NP 4530, 1937.

[8] Archive of FSK, S. Tretiakov's Case NP 4530, 1937.

[9] S. Tretiakov's Case NP 18438/1938/; N 1826/1951.

[10] S. Tretiakov, "Bert Brecht," in his book *A Country at the Crossroads* (Moskva, 1991).



14. Sergei Tretiakov under arrest, 26 July 1937

Enemy Alien. The Surveillance of the Composer Hanns Eisler by the FBI, HUAC and INS

Almost all German authors and many noted composers were kept under surveillance by the US secret services and the government during their American exile in the forties. Hanns Eisler got into the files of the FBI, of the immigration office (INS), and of the House Un-American Activities Committee, which questioned him in Washington in 1947, mainly as a result of his connection to Brecht, the activities of his brother Gerhart, and his own history as a "Karl Marx of music." More than 600 sheets of the FBI and INS files and the HUAC-protocol concern themselves with the songs which Eisler wrote for the Labour Movement, his collaboration with Brecht, contacts with Franklin D. Roosevelt and his wife, as well as a deportation proceeding. J. Edgar Hoover's special agents provided themselves with the relevant material directly from Eisler's study, through housebreaking or with the help of a confidant. Or, as in the case with Brecht and other exiles, they obtained the information through phone tapping and mail tampering with the help of informants and through so-called "physical surveillance."

L'ennemi étranger. Le compositeur Hanns Eisler est surveillé par le FBI, le HUAC et le INS.

Durant les années 40, le service secret des États-Unis gardait sous surveillance presque tous les auteurs allemands ainsi que plusieurs compositeurs célèbres de ce même pays qui étaient en exil américain. Hanns Eisler a fait une apparition dans les dossiers du FBI, du bureau d'immigration (INS) et de la commission des activités anti-américaines (HUAC), qui l'ont questionné à Washington en 1947, surtout à cause de sa relation avec Brecht, des agissements de son frère Gerhart, et de sa propre renommée en tant que le "Karl Marx de la musique." Plus de 600 feuilles des dossiers du FBI, du INS et du protocole du HUAC traitent les chansons que Eisler a composées pour le mouvement travailliste, sa collaboration avec Brecht, les contacts avec Franklin D. Roosevelt et son épouse, en plus d'une procédure d'expulsion. Les agents secrets de J. Edgar Hoover se sont emparés de documentation pertinente directement du cabinet de travail de Eisler, par le biais d'un cambriolage par effraction ou de l'aide d'un confident. Ou encore, comme dans le cas de Brecht et d'autres exilés, ils auraient obtenu l'information par mise sur écoute et par le trafic de la poste, avec l'aide d'informateurs et par le biais de leur "surveillance physique."

El Enemigo Extranjero: La Vigilancia del Compositor Hanns Eisler por el FBI, HUAC y INS

El servicio secreto y el gobierno estadounidense vigilaron a casi todos los autores alemanes y muchos compositores notables durante su exilio americano en los años cuarenta. Hans Eisler estuvo en los archivos del FBI, en los de la oficina de imigración (INS), y en los de la Comisión de Actividades Anti-americanas (HUAC) los cuales le interrogaron en Washington en 1947, principalmente debido a su conexión a Brecht, las actividades de su hermano Gerhart, y su historia personal de ser el «Karl Marx de la música». Más de 600 páginas de archivos del FBI y INS y del HUAC se tratan de las canciones que escribió Eisler para el Movimiento Laboral, su colaboración con Brecht, contactos con Franklin D. Roosevelt y su mujer, y también medidas de deportación. Los agentes especiales de J. Edgar Hoover obtuvieron material relacionado directamente de la oficina de Eisler, robando su casa o con la ayuda de algun confidente, o como en el caso de Brecht y otros exilados, obtuvieron la información interceptando llamadas telefónicas y el correo con la ayuda de informantes y supuesta «vigilancia física».

Enemy Alien. Die Überwachung des exilierten Komponisten Hanns Eisler durch FBI, HUAC und INS

Alexander Stephan

Auf den ersten Blick sind die Akten von Geheimdiensten und Polizeibehörden eine schrecklich langweilige Lektüre. Das war früher, als Exilanten wie Bertolt Brecht, die Familie Mann und der Komponist Hanns Eisler auf der Flucht vor den Nazis in ihren Asylorten Los Angeles und New York von us-amerikanischen Behörden wie dem FBI und der CIA-Vorläuferorganisation OSS überwacht wurden, nicht anders als heute. Und es ist in den USA so wie in anderen Ländern auch.

Auf immer gleichen Formularen werden da immer dieselben Informationen zur äußeren Erscheinung und zu den Lebensdaten eines Menschen aufgelistet — Hanns Eisler, "race: white, weight: 169, height: 5.4."[1] Angaben zum Wohnsitz stehen bei Emigranten und Exilanten neben den Daten von Ein- und Ausreisen. Kräftig gebaute und gut ausgebildete Special Agents sitzen mitten im Zweiten Weltkrieg stundenlang in schwarzen Limousinen vor irgendwelchen Wohnungen und notieren die Nummernschilder parkender Autos (physical surveillance) oder hören in angemieteten Motelzimmern belanglose Telephongespräche mit (technical surveillance). Gelangweilte Sekretärinnen müssen mit fünf, sechs Durchschlägen seitenlange Berichte tippen, in denen steht was ein anonymer Denunziant Mr. Hoover brieflich wissen läßt, wer was über wen auf einer Cocktailparty in Hollywood gesagt hat (spot cover) und wie es um den Hausmüll von Kulturgrößen wie Brecht und Berthold Viertel steht (trash cover). Und selbst wenn das FBI, die Einwanderungsbehörde INS, das Department of State, das Office of Strategic Services oder die militärischen Geheimdienste der Armee, G-2, und der Marine, ONI, einmal einem vermeintlichen oder echten Kommunisten auf die Spur kommen, dann oft nur deshalb, weil der Name der entsprechenden Zielperson in irgendeiner Anthologie oder auf dem Programm einer wahrscheinlich schlecht besuchten Kulturveranstaltung der Exilanten neben dem Namen einer anderen Zielperson steht, der man ebenfalls subversive Gedanken nachsagt (guilt by association).

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

Aber Geheimdienstakten können bisweilen auch interessant, ja nachgerade spannend sein. Nämlich immer dann, wenn es gelingt, hinter der glatten, standardisierten Oberfläche eines Dossiers Aspekte ausfindig zu machen, die einen spezifischen Fall aus der Aktenflut — im Fall der schreibenden Exilanten aus Deutschland und Österreich bislang mehr als 50 Dossiers mit gut über 14.000 Blättern[2] — heraushebt. Oder anders, konkreter gesagt: Selbst FBI-Dossiers haben so etwas wie einen spezifischen Charakter, der mal etwas über das Leben der "subject" genannten Untersuchungsgegenstände, mal etwas über die Arbeitsweise der Behörde, über die politische Großwetterlage oder über das Verhältnis zwischen Macht und Geist aussagt.

Im Fall des exilierten Komponisten Hanns Eisler — "heavy, prominent stomach... bald"[3] — sind es vor allem zwei Dinge, die sein Dossier von denen anderer in die USA exilierter Hitlerflüchtlinge unterscheidet: ein hoher Grad an Öffentlichkeit und ein ungewöhnliches Interesse der Geheimdienste und Behörden an kulturellen Dingen.

Eröffnet wird die mit gut über 600 Blättern relativ umfangreiche Eisler-Akte denn auch nicht wie viele andere Dossiers durch eine anonyme Denunziation, eine Mitteilung des Immigration and Naturalization Service oder eine Meldung in einer linken Zeitung.[4] Ausgangspunkt des Falls Hanns Eisler ist vielmehr eine Aussage des "professional Red-baiter"[5] Walter Steele aus dem Jahre 1938 vor dem sogenannten Dies Committee zu einer Reihe von Schallplatten der Timely Recording Company, auf denen Steele Lieder wie "Rise Up," "United Front," "Solidarity" und "Soup Song" entdeckt hatte, "produced under the supervision of the...alien revolutionary composer...Hans Eisler." Dieser Eisler, so Steele weiter:

> who went to Moscow for several months' inspiration...upon...his return on a visitor's permit was widely lauded in the radical press of the United States of America, but there have been many protests to the Labor Department by non-radicals because of his acquired permission from Secretary of Labor Perkins to reenter this country.

Und schließlich belegt der Fall Eisler noch etwas für Steele: Nämlich "music and dancing are by no means neglected by the radicals and their allies for the purpose of subversive propaganda."[6]

Der Vorläufer des Dies Committee, vor dem Walter Steele seine Aussage machte, war 1934 zur Untersuchung von Nazi-Aktivitäten in den USA eingerichtet worden, dann aber schon bald mit Hilfe einer fragwürdigen Totalitarismustheorie zu einer anfangs noch stumpf bleibenden Waffe der Antikommunisten umgeschmiedet worden. Viel Staub aufzuwirbeln vermochten Steele und Dies, dem unter anderem auch Erika Mann und Erwin Piscator ins Visier gerieten, 1938 denn auch nicht.

Vier Jahre später, als sich das FBI an Steeles Aussage erinnert, liegen die Dinge dann schon erheblich anders: Franklin D. Roosevelt hat jetzt

den Höhepunkt seiner Macht überschritten und ist angesichts der Kriegsanstrengungen der USA nicht nur gezwungen, seine Reformprogramme zurückzufahren, sondern auch mächtige Bürokratien wie das Office of Strategic Services und das Office of Censorship ins Leben zu rufen, die sich intensiv um die Aktivitäten der deutschen und österreichischen Exilanten kümmern. Das FBI bläht sich während der Kriegsjahre von 300 auf über 5000 Special Agents auf, die alle beschäftigt werden wollen — u. a. mit der Observierung von Hitlerflüchtlingen wie Hanns Eisler. Und in der Politik der USA, so wie — leicht zeitversetzt — in der öffentlichen Meinung Amerikas, setzt der Umschwung von einem anti-Nazi- auf einen anti-Kommunismuskurs ein.

Noch einmal fünf Jahre darauf — aus dem heißen Krieg gegen Hitler ist inzwischen der kalte Krieg zwischen Ost und West geworden — wird Eisler dann selbst vor das jetzt kurz HUAC für House Un-American Activities Committee genannte und von J. Parnell Thomas geleitete Komitee zitiert, u. a. wegen eben jener Lieder, an denen sich schon Steele gestoßen hatte, hochnotpeinlich und in aller Öffentlichkeit verhört und mit Haft und Deportation bedroht.

Vorbereitet und möglich gemacht wurden das Verhör und ein "WARRANT OF DEPORTATION... WHICH WILL PERMIT HIM TO DEPART VOLUNTARILY" durch die geduldige Klein- und Geheimarbeit von J. Edgar Hoovers G-Men. Wie bei fast allen anderen Exilanten auch lesen, übersetzen und analysieren Angestellte des FBI regelmäßig die Post des Komponisten, darunter "very voluminous correspondence between the above captioned individual"[7] und seiner Frau Lou Eisler, Stöße von Weihnachtskarten und die für die interne Sicherheit der USA kaum relevante Nachricht, daß Verwandte von Eisler in das KZ Theresienstadt deportiert wurden.[8] Anfang August 1944 empfiehlt Hoover auf einem mehrfach "Personal and Confidential" gestempelten Memorandum zum erstenmal "technical surveillance on the residence of Hanns Eisler in Santa Monica, California... in connection with the Comintern Apparatus" und, man höre und staune, "espionage."[9] Abhöranlagen bei Berthold Viertel und anderen Exilanten in Hollywood bringen u. a. die subversive Tatsache ans Licht, daß Salka Viertel sich mit Eisler und Charlie Chaplin zum Essen traf.[10] "Source T-1...had met Eisler at a function at the home of [ausgeschwärzt]"[11] — und plauderte aus was er oder sie dort so alles aufgeschnappt hatte. Ein Informant aus Exilantenkreisen läßt das FBI "from my former activities in a great German Publishing House" wissen, "that Eisler is a Communist"[12] — was der Quelle nicht nur ein Dankschreiben von Hoover ("I appreciate the courtesy which prompted you to write as you did...")[13], sondern auch eine Untersuchung seines eigenen Hintergrunds einbringt ("files were checked on the correspondent with negative results").[14] Andere Insider oder Abhörgeräte führen zu Aktennotizen wie der folgenden im Brecht-Dossier: "Informant [ausgeschwärzt] also

advised,... that on October 7, 1943, Bert Brecht visited with Hanns Eisler. At that time Eisler inquired of Brecht as to whether he had heard anything from Sylvia Sidney, and Brecht replied that while he had heard nothing from her himself, he knew that she was coming to Los Angeles."[15] Gut bezahlte Special Agents stehen in der politisch und wirtschaftlich schwierigen Zeit unmittelbar nach Kriegende auf dem Bahnhof von Los Angeles herum und notieren, "that...on August 9, 1945...Mrs. Lou Eisler departed from Los Angeles on the Southern Pacific Owl, which was enroute to San Francisco."[16] Fast 50 Nummernschilder werden im November 1947 bei einer Solidaritätsveranstaltung für Eisler in Beverly Hills von G-Men überprüft — ein Rekord für alle mir bekannten Dossiers.[17] Eine möglicherweise fingierte Meldung von Pistolenschüssen in Eislers Wohngegend wird vom FBI zum Anlaß genommen, sich im Haus des verdächtigen "subjects" umzusehen.[18] Angestellte der Fluglinie TWA und der Bank of America im kalifornischen Westwood werden von den Geheimdienstagenten angehalten, Eislers Aktivitäten sofort zu melden ("STOPS PLACED WITH TWA, EISLER'S BANK, AND WESTERN UNION FOR EISLER'S DEPARTURE").[19] Ungenannten Quellen entnimmt das FBI, "that on July 6, 1944, Czechoslovakian Consul Benes of San Francisco, California, conferred with Hanns Eisler and Bert Brecht at which time the possibility of issuing Czechoslovakian passports to Eisler and Brecht was discussed by Consul Benes."[20] Zufrieden vermerkt ein Special Agent, daß man Eisler in einem New Yorker Hotel wegen seiner politischen Überzeugungen das Leben so schwer gemacht hat, daß er sich eine andere Unterkunft suchen mußte.[21] Mit geschickt in ein Verhör der Einwanderungsbehörde eingeflochtenen Fangfragen versucht man, dem todkranken Lion Feuchtwanger Informationen über die Eisler-Brüder abzulocken.[22] Eine "highly confidential source"[23] sitzt der Falschmeldung auf, daß Eisler die Musik für die Verfilmung von Anna Seghers' Bestseller *The Seventh Cross* schreibe — und nimmt dabei unfreiwillig einen Brief vorweg, in dem Gerhart Eisler seinen Bruder wissen läßt, daß er von der Filmmusik von Roy Webb "disgusted"[24] sei und keine Zweifel habe, daß Hanns es besser gemacht hätte. Das New York Field Office des FBI bestätigt im Umfeld der New Yorker Inszenierung von Brechts *Leben des Galilei* unter der Character of Case Klassifizierung "Internal Security-R," wobei "R" für "Russian" steht, die Vermutung, daß der Künstler kein Abstinenzler war: "Subject...has been spending a good deal of time in the cocktail lounge of the Algonquin Hotel with Charles Laughton."[25] Und als "Mrs. Eisler" im Mai 1945 ausgerechnet bei Helene Weigel nach der Telephonnummer von Ruth Berlau in New York fragt, um ihren Mann wegen eines Filmgeschäfts zu erreichen, wird aktenkundig, was die Weigel von der Beziehung zwischen Brecht und Ruth Berlau hält: "Mrs. Brecht stated that the number is in the phone book under the name of Ruth Berlau."[26]

Zentral für die Akte Eisler und für die Untersuchungen von HUAC und Einwanderungsbehörde gegen den ungeliebten Exilanten waren jedoch nicht die Ergebnisse von "spot surveillance" oder die Aussagen von Spitzeln, sondern Unterlagen und Fakten, die sich das FBI auf jenen mehr oder weniger illegalen Wegen besorgte, die man auch aus den Akten von Brecht, Ruth Berlau, Anna Seghers, Ludwig Renn und anderen kennt: nämlich durch einen Einbruch in die Wohnung der Zielperson bzw., wie im vorliegenden Fall, über eine Person aus dem Umfeld von "subject Eisler." "Personal effects of Hanns Eisler, made available by confidential informant, reviewed herein," beginnt die im üblichen Dienstjargon gehaltene "Synopsis of Facts" eines einschlägigen, streng geheimgehaltenen Berichts des Los Angeles Field Office des FBI:

> Same included documents concerning personal histories...and works of Hanns Eisler in this country and abroad. Scrap book clippings from Russian newspapers...reflect his pro-Soviet and revolutionary attitude.... Correspondence reviewed and contents of address books set out."[27]

Es folgt auf fast 100 eng getippten Blättern eine Zusammenfassung nebst Inhaltsverzeichnis der wichtigsten Beutestücke: Zu ihnen gehört eine so große Zahl von Briefen an und von Bertolt Brecht, Charlie Chaplin und anderen, daß das FBI vorerst nur einen Teil der Kopien zu übersetzen und auszuwerten vermag. Dokumente über ein Stipendium, das Eisler von der Rockefeller Stiftung erhielt, belegen nicht nur, daß Eisler an Brecht $250 für eine Beratertätigkeit zahlte, sie bringen gleich auch den angesehenen Geldgebern eine eigene Untersuchung ins Haus.[28] Zwei Adress- und ein Telephonbuch liefern eine Fülle von Daten der Art wie sie Geheimdienstler lieben. Und selbst Unterlagen zu künstlerischen Projekten wie *The Private Life of the Master Race* interessieren die Nachrichtenprofis.

Doch der Fall Eisler — "Tendency backs Communist & Russian"[29] — war, wie gesagt, von Anfang an nicht nur eine Angelegenheit für die geheimen Informationssammler des FBI. Er stand im Gegensatz zu den zur gleichen Zeit laufenden Untersuchungen gegen Heinrich und Klaus Mann, Lion Feuchtwanger, Anna Seghers und andere Exilanten immer auch im Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit. So erregt sich schon bei Eislers zweitem USA-Besuch im Herbst 1935 ausgerechnet der Secretary of the Arizona Peace Officers Association in einem Schreiben an den Arbeitsminister darüber, daß einem subversiven Element dieser Art die Einreise in die USA gestattet werde. Eislers Schwester Ruth Fischer profiliert sich vor und nach Ende des Krieges gegen Hitler in der Presse, vor Kongressausschüssen, bei FBI und OSS zu jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit als glühende Antikommunistin, indem sie ihren Bruder zu fingierten Treffs mit KGB-Agenten einlädt[30] oder wegen "constant relations with the Russian consulate"[31] als "dangerous...Communist" [32] anschwärzt

— bis selbst die Geheimdienstler des OSS mißtrauisch werden und von Ruth Fischers "obsession"[33] sprechen. Hanns Eisler selbst meint, daß er nur deshalb Gegenstand von Untersuchungen und Befragungen war, weil er einen Bruder hat, von dem er sich nicht distanzieren will, nämlich Gerhart Eisler, der — letztendlich ohne Ergebnis, wenn wohl auch nicht ganz ohne Grund — seit Kriegsende als KP-Funktionär verschiedene amerikanische Gerichte und Gefängnisse kennenlernt.[34] Als Verfasser erfolgreicher Filmmusik wird Hanns Eisler mit den öffentlich durchgeführten Untersuchungen gegen Hollywood in Verbindung gebracht und mit einer Vorladung zum Verhör der Hollywood-10 bedroht. In Kalifornien setzen sich der lokale Kommunistenjäger Jack B. Tenney und sein Senate Fact-Finding Committee on Un-American Activities den Unterzeichnern von Petitionen gegen die Abschiebung von Eisler auf die Spur.[35] Die Journalistin Dorothy Thompson erklärte öffentlich, daß Eisler — "whom I once fell for but who is tightly connected with Communist cirles now" — "should be... investigated."[36] Zögernd, aber am Ende doch willig, läßt der ansonsten zugeknöpfte Chef der amerikanischen Bundespolizei verschiedenen Behörden Daten aus der Eisler-Akte zukommen — als Zusammenfassungen und in wenigstens einem Fall, was Hoover sonst fast nie zuließ, in Form von sogenannten "raw files," also unzensierten und unbearbeiteten Akten. Wie bei Brecht füttert das FBI die Mitglieder des House Un-American Activities Committee mit Daten und Zeitungsausschnitten, freilich ohne die Gesetzgeber wissen zu lassen, daß man sich die Unterlagen auf mehr oder weniger illegale Weise direkt aus Eislers Arbeitszimmer geholt hatte.[37] Und schließlich zeugt das persönliche und intensive Interesse von FBI-Boss Hoover an der Akte Eisler davon, wie brisant und publikumswirksam der Fall des linken Komponisten in der Frühphase der McCarthy-Ära war. Irritiert kritzelt Amerikas oberster Polizist mehrfach Bemerkungen auf Memoranda seiner Untergebenen, in denen er mit Ausdrücken wie "travesty on justice"[38] seinem Unmut darüber Ausdruck verleiht, daß Eisler die Ausreise aus den USA erlaubt wird, ohne daß man ihn vorher vor ein Gericht bringt. "Do every thing we can. H." heißt es auf einem anderen Aktenstück, in dem es darum geht, dem HUAC bei der Suche nach Eisler behilflich zu sein.[39] Unter eine handschriftliche Anmerkung Hoovers auf einem Brief über die schwierige Frage, was und wieviel an Informationen dem HUAC zugänglich gemacht werden soll, hat ein Angestellter des FBI gar einen Vermerk getippt, der von einer besonders hohen und seltenen Stufe der Geheimhaltung zeugt: "This memorandum is for administrative purposes. To be destroyed after action is taken and not sent to files."[40]

Vollends zu einer Staatsaktion — und deshalb womöglich auch so interessant für den vielbeschäftigten Hoover und das House Un-American Activities Committee — wird der Fall Eisler dann, als der Untersuchungsausschuß von Parnell Thomas mit Schützenhilfe des im Verborgenen

bleibenden FBI die Regierung Roosevelt bis hinauf zur Präsidentenfrau Eleanor kritisiert, weil sie den Antrag eines Mannes wie Eisler auf Asyl vor den Nazis unterstützt hat. Über mehrere Stunden hinweg verhören Thomas und sein Chief Investigator, Robert E. Stripling, ehemalige Beamte des State Departments wie Under Secretary of State Sumner Welles und Assistant Secretary of State George Messersmith dazu, ob und wie Eleanor Roosevelt mit Briefen und über Freunde auf Eislers Einwanderungsgesuch Einfluß genommen hatte. John E. Rankin, ein Mitglied des Komitees aus Mississippi, läßt die amerikanische Öffentlichkeit klipp und klar wissen, daß der Eingriff von Frau Roosevelt damals "not official" gewesen war und daß die Präsidentenwitwe bis heute "Communist propaganda" verbreite und deshalb sicher nicht "the better elements of the American people" vertritt.[41] Und auch Hoover zitiert hinter der Szene in einem handschriftlichen Vermerk einen seiner Stellvertreter "Re Hanns Eisler as to Mrs. R."[42] zu sich, der sich seinerseits in einem vor der Freigabe an mich leider fast völllig ausgeschwärzten Memorandum über die Beziehungen zwischen Eleanor Roosevelt, dem State Department und Eisler informieren läßt.

Das 125 Seiten umfassende Protokoll der Staatsaktion vor dem HUAC macht — neben 61 Seiten des Eisler-Verhörs, 122 Dokumenten und der kompletten Übersetzung der *Maßnahme* — auf beängstigende Weise deutlich wie gefährdet selbst eine 200 Jahre alte Demokratie ist, wenn ideologischen Eiferern zu viel Macht eingeräumt wird. Eine menschliche Auslegung von Einwanderungsgesetzen, die um 1940 in Washington ohnehin selten war ("You can understand that the aliens couldn't be thrust into a place where they would find their death..."),[43] findet dann keine Billigung mehr. Was zählt, sind allein ideologische Bekenntnisse ("record will show that I have always been very strongly anti-Communist")[44] und eine enge Interpretation der Regeln ("Mr. Porter... is the only one of all the various officers we had before us... who actually stopped this man cold, denied him admission to the United States, and carried out the law to its full extent").[45] Widerspruch ist, wenn überhaupt, fast nur noch in Form von Ironie möglich: "I would be a swindler if I called myself a Communist.... The Communist underground workers...have proven that they are heroes. I am not a hero. I am a composer."[46]

Doch die Akte Hanns Eisler ist — wie anfangs angedeutet — nicht nur deshalb lesenswert, weil sie Einblick in den innenpolitischen Diskurs der USA in jener schwierigen Zeit zwischen 1941/42 und 1947/48 gewährt. In ihr geht es im Vergleich zu den Dossiers über Eislers schreibende Kollegen im US-Exil auch relativ oft um kulturelle Angelegenheiten. "... the Karl Marx of communism in the musical field"[47] sei Eisler nach Stripling — eine Bezeichnung, die der Musiktheoretiker fortan gern als Ehre und Bestätigung seiner Arbeit anführt. Von dem mit Brecht erstellten Lehrstück *Die Maßnahme* ist bei FBI und HUAC die Rede, weil sich

Zensoren einst in Deutschland schon um dieses Stück gekümmert hatten[48] — und von Fritz Langs Heydrich-Film *Hangmen Also Die*, der Eisler nicht nur einen Oscar einbrachte, sondern auch den bemerkenswerten Vorwurf, daß er mit den Kräften des Untergrunds und ihrem Kampf gegen die Ordnungsmacht sympathisiere. Die von einem Special Agent des FBI bzw. einer freien Mitarbeiterin des House Un-American Activities Committee namens Elizabeth Hanunian angefertigten und auch der Brecht-Akte beigelegten Übersetzungen der *Maßnahme* ("a self-styled 'educational play' which advocates Communist world revolution by violent means")[49] und die Übertragung von Liedern, die Eisler vertonte, stehen in ihrer literarischen Qualität Übersetzungen des FBI von Brecht-Gedichten und von Anna Seghers' Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* nicht nach und wurden, zur offensichtlichen Freude der Autoren, von Mitgliedern des HUAC aufmerksam gelesen und zitiert. Der Hauptanklagepunkt von INS, HUAC und FBI gegen den Komponisten Eisler — "one of the most outspoken and violent communists among German intellectuals"[50] — wirft implizit die für alle Beteiligten interessante, aber leider nie ausdiskutierte Frage auf, ob es denn nun so etwas wie eine kommunistische Musik gibt. Ein Film aus der Endphase der Weimarer Republik, *Kuhle Wampe*, wird mitten im Krieg zusammen mit anderen künstlerischen Arbeiten herangezogen, um beim Vertreter des U.S Attorney General in Los Angeles ein "presidential warrant for the subject's arrest"[51] zu beantragen. Aufmerksam notiert das FBI, daß Gerhart Eisler sich für eine Aufführung der Szenenfolge *The Private Life of the Master Race* in Deutschland einsetzt, "because...it is the kind of music they need today in Berlin"[52] — und ahnt nicht, daß experimentelle Formen, wie sie von Brecht und Eisler erprobt werden, gerade in der DDR schon bald in Ungnade fallen. Sprachkundige Mitarbeiter des FBI verbringen zahllose Stunden in der Bibliothek der Harvard University, der New York Public Library und der Hoover Library mit der Lektüre russischer Kultur- und Musikzeitschriften, weil FBI und HUAC nicht genug Belege bekommen konnten, die Eisler mit dem Reich des Bösen in Verbindung bringen.[53] Und als die beiden HUAC-Mitglieder Rankin und John McDowell Eisler vorhalten, in seiner Zusammenarbeit mit dem namentlich nicht genannten Bertolt Brecht "filth" produziert zu haben, "that couldn't be sent through the mail in the United States," setzt sich der gescholtene Komponist nach besten Kräften zur Wehr:

MR. EISLER: [Such words] are considered as great poetry.
MR. MCDOWELL: They are considered as what?
MR. EISLER: Great poetry.
MR. MCDOWELL: Great poetry?
MR. EISLER: Yes.
MR. MCDOWELL: Well, great poetry as we are taught in America has nothing to do with that kind of truck...

MR. RANKIN: ...when I look at this filth here, to which Mr. McDowell has referred —
MR. EISLER: Pardon me, Mr. Rankin. It is not filth.
MR. RANKIN: I am conscious that anyone that would write that stuff would certainly not have much respect for the Congress of the United States...
MR. EISLER:...We can have different tastes in art, but I cannot permit, Mr. Rankin, that you call my work just in such names. I protest against that.
MR. RANKIN:...anyone that tries to tell me that this filth is poetry certainly reads himself out of the class of any American poet that has ever been recognized by the American people.[54]

Wie bei anderen Flüchtlingen aus Hitlerdeutschland war Hoover offensichtlich auch im Fall von Hanns Eisler durch nichts in seiner Sammelwut zu stoppen: Nicht durch eine — wohl taktisch motivierte — Aussage von Eisler vor dem INS, daß er das amerikanische Regierungssystem dem sowjetischen vorziehe ("Denies being a Communist and admits U.S. form of government superior to that of Soviet Union"),[55] noch durch die Bestätigung dieses Statements durch Informanten, die "Hanns" als "very weak politically,"[56] als "heavy drinker" bzw. "fine personality" kennen und ihn und seine Frau als "definitely anti-Stalinist" einschätzen.[57] Ohnehin frustriert, daß Eisler als österreichischer Staatsbürger offiziell nicht als "enemy alien" einzustufen war, reagierte das FBI irritiert auf die politisch interessante Entscheidung der Generalstaatsanwaltschaft gegen eine Verhaftung von Eisler, weil der Staatsanwalt — wie im Fall Brecht — darauf hinweist, daß der Verdächtige "anti-Nazi" sei "and...is therefore not considered a danger to the war effort of this country."[58] Und selbst die Notrufe des FBI Field Office in Los Angeles, daß die mit $160 pro Monat und einer Anfangsinvestition von $350 veranschlagten Kosten für die Überwachung von Eislers Telephon das Buget der Zweigstelle strapazieren, vermochten Hoover nicht zu bremsen.

Ruhig, wenn auch nicht völlig still, wird es um den von Hitler aus Deutschland vertriebenen Komponisten Hanns Eisler — "Color of hair: blond, bald, distinctive marks: scar, left cheek"[59] — erst wieder, als er die USA als "voluntary deportee" verlassen hatte. Die CIA teilt Hoover im Februar 1948 mit, daß er — "should you desire to follow the activities of the subjects in Europe"[60] — gewillt sei, mit Unterlagen auszuhelfen. Eine Aktennotiz hält fest, daß die Regierung Eislers Schatzbriefe und Möbel beschlagnahmt, weil er $1000 Steuerschulden hat.[61] FBI und Außenministerium vermerken mit Genugtuung ("we entirely symphathize"),[62] daß italienische und österreichische Behörden Eisler kein Visum ausstellen wollen ("The Austrian Government is reported not to favor Eisler's presence in Austria, but at the same time to have no legitimate grounds for forbidding his entry").[63] Und bis in die fünfziger Jahre verhindert Hoover eine mögliche Wiedereinreise von Eisler in die USA mit "stop notices,"[64] interviewen Special Agents Bekannte von Eisler aus dem kalifornischen

Malibu[65] und meldet der bei der U.S.-Armee in Heidelberg stationierte FBI-Vertreter, wenn Eislers Name in die Nachrichten gerät.[66] Viel mehr Interesse hatte man in Washington nicht mehr an jenem Mann, dem man noch kurz zuvor vorgeworfen hatte, die innere Sicherheit der stärksten Demokratie der Welt gefährdet zu haben.

Aber vielleicht wäre es am Ende für Bibliothekare und Historiker doch besser gewesen, wenn das Federal Bureau of Investigation den Fall Eisler nicht einfach links liegen gelassen hätte. Das letzte Aktenstück im FBI-Dossiers des Komponisten aus dem Jahre 1959 nämlich handelt davon, daß "bulky exhibit 100-195220-108" — sprich: Eislers Plattenaufnahmen — aus Platzgründen vernichtet werden sollen. Es endet mit dem handschriftlichen Vermerk: "Done 4-9-59."[67]

ANMERKUNGEN

[1] To the Secretary of State (Antragsformular für Ausreisegenehmigung) 19.6 (1947): 2 (Archiv des Department of State, Washington, D. C.).

[2] Vgl. Alexander Stephan, *Im Visier des FBI. Deutsche Exilschriftsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste* (Stuttgart: Metzler, 1995).

[3] FBI-Report, New York, 30.3 (1943): 6. Dokumente, die im folgenden nicht genauer gekennzeichnet sind, stammen aus der FBI-Akte von Hanns Eisler im Archiv des Federal Bureau of Investigation in Washington, DC. Orthographische Fehler und andere Ungereimtheiten werden in Zitaten nicht korrigiert.

[4] Trotz mehrfacher Anfragen hat sich bislang kein Dossier zu Hanns Eisler beim Immigration and Naturalization Service der USA finden lassen.

[5] Franklin Folsom, *Days of Anger, Days of Hope. A Memoir of the League of American Writers, 1937-1942* (Niwot: University Press of Colorado, 1994), 115.

[6] D. M. Ladd, Memorandum an Director 28.2 (1947): 6-7.

[7] FBI-Report, Los Angeles, 15.10 (1946): 43.

[8] "Another letter from [ausgeschwärzt] dated January 8, 1944", heißt es in einem dieser Zensurberichte, "advised Lou that my aunt, [ausgeschwärzt], and the brother of my mother and Aunt [ausgeschwärzt] are now in Theresienstadt and that we can write them through the Red Cross" (FBI-Report, Los Angeles, 15.10 [1946]: 35).

[9] John Edgar Hoover, Memorandum an Attorney General 4.8 (1943).

[10] R. B. Hood, SAC, Los Angeles, Brief an Director, FBI, 24.4 (1945), (FBI-Akte, Berthold Viertel). SAC steht für Special Agent in Charge und ist der Titel des Leiters eines FBI Field Office.

[11] FBI-Report, Los Angeles, 18.5 (1943): 4.

[12] [Ausgeschwärzt], Brief an J. Edgar Hoover 7.2 (1947).

[13] J. Edgar Hoover, Brief an [ausgeschwärzt] 17.2 (1947).

[14] A.a.O., maschinenschriftliche Anmerkung.

[15] FBI-Report, Los Angeles, 2.10 (1944): 23 (FBI-Akte, Bertolt Brecht).

[16] FBI-Report, Los Angeles, 15.10 (1946): 43.

[17] Ein Memorandum des Attorney General an Hoover macht deutlich wie gefährlich es damals war, sich für eine von HUAC und FBI überwachte Person einzusetzen: "Since the apprehension of subject and his wife, this Department has received several letters and petitions in similar form protesting the deportation proceedings against Eisler. Among those who have written letters to the Attorney General in this matter are the prominent composers Aaron Copeland and Roy Harris; Dimitri Mitropoulos, Conductor of the Minneapolis Symphony Orchestra; Edward Biberman, 3332 Deronda Drive, Hollywood, California, and Ernst Toch, 811 Franklin Street, Santa Monica, California. It is thought you may be interested in this information" (T. Vincent Quinn, Assistant Attorney General, Memorandum an Director, Federal Bureau of Investigation 19.11 [1947]).

[18] "On August 28, 1947...two agents of this office accompanied a deputy-sheriff to the Eisler residence.... The subject showed the entire residence. It was not possible to observe much although a large photograph of Charles Chaplin was seen. It is believed that the photo was autographed" (R. B. Hood, SAC, Memorandum an Director, FBI, 15.9 [1947]).

[19] Los Angeles, Telegramm an Director u. SAC, New York, 21.8 (1947).

[20] Hier zitiert nach John Edgar Hoover, Memorandum an Adolf A. Berle, Assistant Secretary of State, 31.7 (1944): 1 (National Archives, Washington DC, Sig. 862.01/7-3144).

[21] SAC, New York, Memorandum an Director, FBI, 22.1 (1948): 1.

[22] Protokoll des Verhörs von Lion Feuchtwanger durch den Immigration and Naturalization Service am 8. 8. 1957: 32 (FBI-Akte, Lion Feuchtwanger).

[23] Correlation Summary 8.3 (1974): 26 (FBI-Akte, Anna Seghers).

[24] SAC, Los Angeles, Memorandum an Director, FBI, 29.8 (1946): 7.

[25] FBI-Report, New York, 14.1 (1948): 2.

[26] FBI-Report, Los Angeles, 30.6 (1945): 36 (FBI-Akte, Bertolt Brecht).

[27] FBI-Report, Los Angeles, 15.10 (1946): 1.

[28] A.a.O., 19.

[29] Handschriftliche Notiz auf R. B. Hood, SAC, Los Angeles, Brief an Director, FBI, 26.12 (1946).

[30] So erinnert sich Ruth Fischer im Los Angeles *Examiner* 1946, "that she tested Hanns' degree of subservience to the Communist Party by telephoning him that he had new instructions and that he was to go to the corner of Rue Amsterdam and Place Clichy and there await a Major he knew. He agreed to this arrangement" (FBI-Report, Los Angeles, 21.6 [1947]: 6).

[31] Ruth Fischer's Reply. Notes on the Memorandum on the Observations of Ruth Fischer in "The Network" Concerning the Formation of the Free German Committee in America, Anlage zu Friediger, Memorandum an DeWitt C. Poole 23.3 (1944): 1 (OSS, GE-1041). Die Unterlagen des Foreign Nationalities Branch des Office of Strategic Services befinden sich in den National Archives in Washington, D.C., und sind auf Microfiche erhältlich.

[32] D. M. Ladd, Memorandum an Director 28.2 (1947): 11.

[33] Ruth Fischer on Stalin's "Free Germany," Memorandum an den Director of Strategic Services [und] Secretary of State 1.2 (1944): 1 (OSS, GE-972).

[34] Vgl. zu Gerhart Eisler u. a. Jürgen Schebera: "The Lesson of Germany. Gerhart Eisler im Exil: Kommunist, Publizist, Galionsfigur der HUAC-Hexenjäger," in: *Exilforschung 7* (1989): 85-97, und Alexander Stephan: *Im Visier des FBI. Deutsche Autoren im US-Exil* (mit Johannes Eglau). Dokumentarfilm für Sender Freies Berlin, Westdeutschen Rundfunk und Mitteldeutschen Rundfunk, 1995.

[35] California Legislature, *Fifth Report of the Senate Fact-Finding Committee on Un-American Activities* (Sacramento, 1949), 523.

[36] Zitiert in FBI-Report, New York, [unleserlich].7 (1947): 10-11. Vgl. zu Thompson und Eisler auch das Verhör des ehemaligen Botschafters der Vereinigten Staaten in Österreich und Assistant Secretary of State George Messersmith, in *Hearings Before the Committee on Un-American Acitivities*. Hearings Regarding Hanns Eisler. 80th Congress. First Session (Washington, 1947), 91-150.

[37] "I am attaching hereto", berichtet L. B. Nichols, einer von Hoovers Stellvertretern, an "Mr. Tolson", einen anderen Stellvertreter, in einer Mitteilung vom 6. September 1947, "a memorandum on Hans Eisler together with photostats of newspaper clippings, which it is suggested we give to Congressman Thomas of the Un-American Activities Committee... I believe we have deleted all material which might be embarrassing to the Bureau...."

[38] T. B. Shoemaker, Acting Commissioner, Immigration and Naturalization Service, Philadelphia, Memorandum an J. Edgar Hoover [unleserlich]. 12 (1947).

[39] L. B. Nichols, Memorandum an Mr. Tolson 9.7 (1947).

[40] Edw. A. Tamm, Memorandum for the Director 7.3 (1947).

[41] John E. Rankin, in *Hearings Before the Committee on Un-American Acitivities*. Hearings Regarding Hanns Eisler. 80th Congress. First Session, 90.

[42] From Office of Director an Offical Indicated Below By Check Mark, o. D. (ca. März 1947).

[43] George Messersmith, in *Hearings Before the Committee on Un-American Acitivities*. Hearings Regarding Hanns Eisler. 80th Congress. First Session, 127.

[44] A.a.O., 119.

[45] John McDowell, a.a.O., 182-83.

[46] Hanns Eisler, a.a.O., 41.

[47] Robert E. Stripling, a.a.O., 25.

[48] FBI-Report, Los Angeles, 30.3 (1943): 4 (FBI-Akte, Bertolt Brecht).

[49] A.a.O., 1.

[50] [Ausgeschwärzt], Brief an Edgar I. Hoover [sic] 7.2 (1947).

[51] FBI-Report, Los Angeles, 28.9 (1943): 1.

[52] Gerhart Eisler, Brief an Hanns Eisler 17.6 (1945), zitiert in FBI-Report, Los Angeles, 15.10 (1945): 32.

[53] Vgl. eine Reihe von Telegrammen in Eislers FBI-Akte vom Oktober 1947.

[54] *Hearings Before the Committee on Un-American Acitivities*. Hearings Regarding Hanns Eisler. 80th Congress. First Session, 59-60.

[55] FBI-Report, New York, 20.5 (1943): 1.

[56] SAC, New York, Memorandum an Director, FBI, 10.4 (1947).

[57] FBI-Report, New York, [unleserlich].7 (1947): 5.

[58] FBI-Report, Los Angeles, 28.9 (1943): 2.

[59] To the Secretary of State (Antragsformular für Ausreisegenehmigung) 19.6 (1947): 2.

[60] John Edgar Hoover, Memorandum an Director, Central Intelligence Agency 19.1 (1948): 2.

[61] FBI-Report, Los Angeles, 3.5 (1948): 6.

[62] Rom (Botschaft der USA), Telegramm an Secretary of State 5.3. (1948): 2 (Department of State, Akte Hanns Eisler).

[63] American Legation, Wien, Telegramm an Secretary of State 17.8 (1948).

[64] Director, FBI, Memorandum an SAC, Los Angeles, 3.4 (1950).

[65] SAC, New York, Memorandum an Director, FBI, 26.9 (1952).

[66] Liaison Representative, Heidelberg, Memorandum an Director, FBI, 22.7 (1953).

[67] Memorandum an Mr. Donahoe o. D.

Brecht und Stanislawski: Gegenpole oder Berührungspunkte?
Das Verhältnis Brecht-Stanislawski ist bis heute nur unzureichend geklärt worden; eine Zeitlang sprach man von den beiden im Sinne von Gegenpolen in der Theorie und Praxis des Theaters. Es scheint aber an der Zeit zu sein, diesen Standpunkt zu revidieren. Das Referat versucht zu zeigen, daß Berührungspunkte durchaus vorhanden sind. Obgleich Stanislawski als Hauptvertreter einer Methode der schauspielerischen Ausbildung angesehen wird, die den Schauspieler in den Mittelpunkt stellt, hatte er immer vorausgesetzt, daß diese Ausbildung nur ein Mittel zu einem bestimmten Zweck war. Dieser Zweck war immer die möglichst klare Auslegung der Fabel eines Stückes. Seine Methode der Szenenanalyse, wobei er ganze Szenen in Teilszenen und voneinander klar abgegliederte Episoden einteilte, sollte es dem Schauspieler leichter machen, seine Rolle in bestimmte Aufgaben und Handlungen zu zergliedern. Brechts frühe Ablehnung des Theaters Stanislawskis basierte zudem zum größten Teil auf Sekundärquellen, nicht zuletzt auf das, was er darüber von amerikanischen Theaterkritikern und -praktikern zu hören bekam. Aber ein Vergleich des Entwurfs einer Szenenanalyse der 2. Szene aus *Mutter Courage*, die sich im *Arbeitsjournal* befindet, mit einer streng stanislawskischen Analyse derselben Szene zeigt, daß Brechts Methode auffallende Ähnlichkeiten mit Stanislawski aufweist.

Brecht et Stanislavski : des polarités ou des proximités ?
La relation entre Brecht et Stanislavski n'a pas encore été suffisamment examinée. Ils ont été traités d'opposés polaires à la fois dans leur travail théorique et dans leur travail pratique. Il semble être temps de réviser dès maintenant ce point de vue. Cet article démontre que plusieurs contacts existent entre eux. On voit surtout cette réalité en ce qui concerne les problèmes qu'ont les acteurs et les metteurs en scène en vue des répétitions. Quoique Stanislavski soit reconnu comme représentant principal d'une méthode de formation qui met l'accent en premier lieu sur l'acteur, il a toujours insisté que sa méthode n'était qu'un moyen d'arriver à ses fins, qui s'agissait de trouver l'interprétation la plus claire de l'apologue (l'intrigue) de la pièce. Sa méthode d'analyse des scènes décomposait celles-ci en plusieurs scènes différentes ("beats") en les séparant les unes des autres aussi nettement que possible. Ceci supposait que l'acteur pouvait diviser son rôle plus facilement en tâches spécifiques et en plans d'action. La désapprobation précoce de Brecht du théâtre de Stanislavski était surtout basée sur des sources secondaires, pas du tout sur les rapports de critiques américains et de praticiens. Une comparaison d'une analyse de scène tirée de Mother Courage trouvée dans Journals, avec une analyse stanislavskienne stricte de la même scène nous révèle que la méthode de Brecht ressemblait énormément à celle de Stanislavski.

Brecht y Stanislavski: Polaridades o Proximidades
No se ha examinado suficentemente la relación entre Brecht y Stanislavski. En teoría y práctica han sido tratados como opuestos polares pero ya es hora de cambiar este punto de vista. Este papel demuestra que existen muchos puntos de contacto entre ellos. Esto es particularmente verdad con respecto a los problemas para actores y directores de descomponer escenas para propósitos de ensayo. Aunque se considera Stanislavski el representante principal de un método de orientación que pone énfasis central en el actor, siempre insistió que su método era solamente un medio de conseguir un fin, que era para encontrar la interpretación más clara de la fábula (el argumento) de una obra de teatro. Su método de analizar escenas las clasifica en unas escenas muy diferentes («beats» separandolas entre si lo más claramente posible. Esto serviría para facilitar la división del papel del actor en tareas específicas y lineas de acción. La desaprobación temprana de Brecht del teatro de Stanislavski se basaba principalmente en los recursos secundarios, especialmente los reportes de críticos americanos y practicantes. Una comparación del análisis de una escena de «Mutter Courage» que se encontró en los Diarios, con el análisis estricto Stanislavskiano de la misma escena demuestra que el método de Brecht era notablemente parecido al de Stanislavski.

Brecht and Stanislavski: Polarities or Proximities?

Michael Morley

In his recent autobiography, *Utopia and Other Places* Richard Eyre, the artistic director of Britain's Royal National Theatre links Brecht and Stanislavski in the following terms:

> Stanislavski's great contribution was to demand that actors...take their craft as seriously as the writers whom they serve, and to provide some sort of formal discipline within which both aims can be realised.[1]

Compared with Stanislavski, Eyre suggests, Brecht's approach addresses political and aesthetic issues from an ideological position which nevertheless must always be prepared to accommodate less clearly classifiable matters of theatrical practice:

> In all art forms...the guardians of orthodoxy will assert that there are eternal and immutable laws that you ignore at your peril, but in the theatre there is only one inflexible rule: "The proof of the pudding is in the eating." Brecht teaches us to ask the question: what goes on in theatre? (133)

To these one might also add: and both aim to have director and performer ask "What goes on in a play?"

The Stanislavski scholar and biographer, Jean-Norman Benedetti, in his essay "Brecht, Stanislavski and the Art of Acting," argues for a re-evaluation of the "complex, changing relationship between Brecht and Stanislavski."[2] The present paper does not propose to relate its specific topic to other related issues such as the actor's use of emotional memory; the different or overlapping approaches to questions such as the "major task," "action" or "super-objective"; the reasons why Brecht's views on Stanislavski and his method changed or were changed over the years. What *is* clear from a comparison of his initial responses to what he *thought* Stanislavski was asking of the actor with other isolated remarks over the years and, in particular, with the more extensive notes on Stanislavski from the 1950s, is that Brecht came to view Stanislavski's

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

methods and results in a much more positive light. It should also be emphasized that this paper is not concerned with the Formalism/Naturalism debate from the 1950s nor its implications for the approach of playing Brecht off against Stanislavski. Some of these issues are touched on in Mr. Benedetti's piece, and are to be expanded in the full-length study he is preparing on the relationship between the two men.

Documentary evidence (in the form of letters and *Journal* entries) indicates that, in the mid to late thirties, Brecht had strong, and mostly strongly *negative* views on Stanislavski. It is clear both from Benedetti's essay and the tenor of Brecht's remarks, however, that his objections were primarily to the cult of Stanislavski and what, rightly or wrongly, his followers were seen to be promoting in his name. Above all, as the *Journal* entry for 12 September 1938 indicates, Brecht reacted strongly against what he refers to as Stanislavski's "cult," which is "a catchment area for everything that is sanctimonious in theatre arts."[3] As Benedetti points out, Brecht's objections are not based on an accurate reading of Stanislavski's own words, but he would not have been alone at that time or later in equating the Stanislavskian approach with an over-emphasis on feeling, and with a fondness for a language with quasi-religious and cultist overtones. Like Brecht, however, Stanislavski has not been well served by some of his advocates, and it is as well to remember, in the face of Brecht's criticisms of the "Stanislavski school with its temple of art, its service to the words, its cult of the poet, inwardness, purity" that *in fact*, as opposed to the assertions of his disciples, Stanislavski's preoccupation with "emotion" and "affective memory" only lasted briefly, between 1907-1914. The concentration on performers and on their approach to a role leads, in the writings of some of Stanislavski's commentators, to a presentation of the emotional and physical preparations as *ends in themselves* rather than as a means to an end. But as Benedetti had already pointed out in his biography of Stanislavski: "problems of character-creation are not, as had often been assumed, the central issue of the System. The central issue is the structure and meaning of the play itself."[4] And it is clear from two early documentations of his rehearsal practice, that by the 1920s Stanislavski was firmly committed to the "Method of Physical Action" as the cornerstone of any theory and practice of acting and the relationship between character and the play's story-line. The Brecht who could later note that "the physical actions, to use Stanislavski's term, no longer merely function as contributing factors to the realistic construction of the role, they become its major orientation, that is, in the shape of the fable-story,"[5] would have found more than enough support for such views in Stanislavski's own words and rehearsal practice.

It is the question of physical action and its connection with and realisation of the *Fabel* of a scene or an entire play which calls for closer examination. Given the generally conciliatory tone of Brecht's and his co-

workers' comments on Stanislavski from the fifties, it is perhaps not so surprising that, as Benedetti notes, a comparison of their rehearsal methods "reveals many parallels of working methods":[6] the same rejection of the classical psychology of fixed character-types, of the "in general"; the same breaking down of the text into a concrete series of actions; the same careful analysis of the characters' social and historical backgrounds. Also in the 1950s we find Brecht noting: "Stanislawski's theory of physical actions is probably his most significant contribution to a new theatre."[7] And as a further indication of the close links between the two on this particular question, we learn that: "At the early rehearsals Brecht always asks the actor to present primarily the story, the incidents, the action."[8]

Although we are still awaiting more detailed documentation of Brecht's rehearsal methods from the 1950s — most notably the tapes made over many months by Hans-Joachim Bunge — there is still sufficient material to hand to substantiate the inferences to be drawn from the previous quotation: that is, that Brecht, at the start of the rehearsal process, required the actor to focus on *actions* and *incidents* as the means of presenting the *Fabel* of the drama. This method will probably nowadays seem commonplace (and based on common sense) to most directors: but it did not become part and parcel of the language of on-the-floor directing and rehearsal practice until the methods of Granville-Barker, Shaw and, most obviously, Stanislavski had been described and put into practice.

Yet if an overlap between Brecht's and Stanislavski's rehearsal approach might be traced in the 1950s to the former's awareness of the documented material that had become available, this does not hold, to the same extent, for material on Stanislavski available in German in the late thirties and early forties. and it is on this period and a remark dating from 1940 that I wish to focus.

By 1940 the only extensive collection of material relating to Stanislavski and his methods available in German was a volume that appeared in Zürich entitled *Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolgs*.[9] Brecht may have seen a copy of this in Scandinavia, though it is hardly likely. What he would have experienced at both first and second hand was the American appropriation of Stanislavski's ideas, their implementation in rehearsal, and commentaries on the Stanislavskian system. His friend Max Gorelik was on the editorial board of the theatre magazine *Theater Workshop*, in which from 1936 onwards a number of articles on Stanislavski and his methods had appeared. Moreover, in 1936 he had, it seems, also attended a number of rehearsals at the Group Theatre where Lee Strasberg was working on *Die Maßnahme*: according to Strasberg, Brecht approved of his explanation of "alienation," and was sufficiently impressed by the "narrative technique" Strasberg employed to acknowledge later that it influenced him.[10]

It is fair to assume that Strasberg, though he tended to play down, as Benedetti suggests, the role of physical action, nevertheless was familiar enough with Stanislavski's system to make use of it in his approach to the narrative line of a play, which would proceed from establishing the so-called "super-objective" to breaking up the play itself and individual scenes into broad episodes, smaller incidents, the famous "bits," and their corresponding *tasks* which are accomplished through *actions*.

In December 1940 Brecht notes in his *Journals* the disappointing outcome of an exercise he had conducted with the actor Herman Greid, then living, like Brecht, in exile in Sweden. Working with the text of *Mother Courage* he notes:

> the swedish theatre here is interested in putting on MOTHER COURAGE.(?) i took this as an occasion to go through a few scenes with the actor greid. cutting the big scenes up ino part-scenes is easy, but greid has not yet been able to come up with a single title. for example scene 2.
>
> | G's suggestion | B's *suggestion* |
> | --- | --- |
> | MC, selling an item that is already scarce, derives an advantage from the arrival of her son. | MC profiteering from the sale of foodstuffs in the general's kitchen. (a) |
> | (2 scenes combined | C's reuinion with her son after a two year separation. she uses his arrival and his fame to force up the price. (b) |
> | eilif reports his heroic deed.) | she hears how dangerous a soldier's life is for her son. *at the same time* eilif is fêted by the general for his cunning and boldness in robbing some peasants. |
> | MC on bad generals | MC is annoyed at the general because he demands acts of heroism from her son. |
> | etc.[11] | |

Now it is fairly clear that what Brecht, deprived of a theatre and a rehearsal process, was trying to do was duplicate the first stages of the approach to a playtext. What is revealing about his title suggestions is that they correspond closely to a straightforward Stanislavskian breakdown of the scene into a series of *tasks*, even down to the use of verbs — or in one case, a gerund — as basic indicators of the concomitant actions. Incidentally, these so-called "titles" need to be differentiated from the "titles" or "captions" that precede each scene of the play: the former are part of the practical process, the latter more like chapter headings or plot summaries which cannot so readily be translated into tasks. The issue is somewhat

confused in the notes to the English edition of the *Journals* where the editors suggest the two are similar.[12]

It may well be that any halfway intelligent director might arrive at a list of the "tasks" identical to Brecht's: this would be interesting, but not so interesting as what I took the next step to be, which was to approach three practitioners and ask them to provide a breakdown of the scene into "bits" in accordance with Stanislavskian methods.

Essentially, Brecht divides the first three-quarter of the scene into five "titles" or "bits". The first respondent to my request for a strictly "Stanislavskian" breakdown of the "bits" came up with an identical scheme. Though slightly less detailed than Brecht's, it corresponds in outline with his table of the stages, and runs as follows:

> ANALYSIS. SCENE 2.
> BITS
> There are essentially two interacting scenes in progress. There are four basic Bits
>
> 1. Haggling over the chicken.
> 2. Eilif's story.
> 3. Preparing the meal
> 4. Reunion.
>
> Where a Bit may be interrupted and when it resumes should not be counted as a separate Bit. This avoids unnecessary fragmentation. So, structurally, we have:
> Bit 1. Haggling
> Bit 2. Story — starting at General's entrance.
> Bit 1. Haggling — starting when Courage registers that it is her son with the general.
> Bit 2. Story — starting "drink up, my son."
> Bit 3. Preparing fowl and commenting on bad generals.
> Bit 2. Story & Song-starting "I'll wager your father was a soldier."
> Bit 4. Reunion starting with MC taking up the song.[13]

The second breakdown of the scene in Stanislavskian terms was provided by a British/Australian colleague who has worked as a director in the U.K. with Joint Stock and Mrs Worthington's Daughters, and who indicated to me at the outset that while she would not claim her breakdown would be "pure Stanislavskian," it would be derived from the Stanislavskian system as she was taught it at Bristol University and in the rehearsal room.

Working through the text of the scene (which she had never directed), she indicated to me that the director's breaks would follow the narrative line and help the performer understand the scene's structure. Her scheme was identical to Jean Benedetti's and she glossed the breakdown with the following note:

> The function for me of this technique is to structure the rehearsals: they are what I call director's breaks — they follow narrative/action or discourse and should help the actor absorb the structure of the piece and mark the affect and pacing changes.[14]

Now of course there are objections which can made to this process and its results. The most obvious might be that any competent director might, as a result of a combination of common sense, practical experience, and insight divide the scene along the same lines. To this I would reply: nowadays, perhaps yes. But in 1940 the breakdown that Brecht sketches, which emphasises verbs and tasks, is so strikingly similar to a Stanislavskian analysis that even if we accept the Stanislavski contra Brecht juxtaposition, we must also concede that on this point — as well as on the others I referred to at the start of the paper — there is considerable overlap. And in the same *Journal* entry with the scene analysis, Brecht also postulates an intriguing approach to a more intensive analysis of elements in a scene:

> one could establish a scale for rating degrees of effectiveness and apply it to each scene. poetic, dramaturgical, pertaining to the history of manners, socio-political, psychological (furthering the understanding of man) etc. sentences about these degrees could be devised, which you might find in books on aesthetics, the history of manners, history, psychology.[15]

Again, these suggested categories have more than a little in common with what Stanislavski referred to as "lines" which the actor needs to be aware of and tease out: the line of the plot, the lines of psychology and feeling, the lines of pure stage action; the lines of physical action.

Nothing of what has been sketched out in this paper should be taken as suggesting that on every single detail of theatre — theory and — practice, Brecht and Stanislavski held identical views. The most obvious point of divergence would be their respective attitudes to the political elements in a play, and their views on the stages of building up a character.[16] And of course, given the cultural/political atmosphere in the G.D.R. in the fifties, (the time of most of the generally positive statements outlined at the beginning of this paper) it is more than likely that Brecht may have overstated the similarities and played down the differences. Given the cultural politics of the time, with the Stanislavski approach firmly categorised as in keeping with Socialist Realist principles, and Brecht himself and the Ensemble's productions regularly subject to the charge of Formalism, this is hardly surprising. Yet, Brecht was still prepared to express some reservations, noting, for example, that his reading of the available literature (a clear qualification) did not help him

see how Stanislavski provided a social derivation for a character's traits or bits of behaviour.[17]

Nevertheless, like a number of scholars who even now adopt a reductionist approach to Stanislavski's methods, he tends to focus on those elements which relate directly to the performer, rather than placing these in the broader context of the play itself. There can be little doubt that Stanislavski and his acolytes carry some responsibility for this, for the overpowering dominance of the super-objective, the major task. It is undoubtedly this which prompted the reservations implicit in Brecht's response to Peter Palitzsch's attempt to find the common denominator for the two "systems":

> So one might describe your system, from the Stanislavskian position as a system which addresses the super-objective?
> Brecht: Yes, possibly.[18]

Earlier in the same exchange, Brecht is clearly happier to distinguish between himself and Stanislavski in terms of a distinction between the parts and the whole: "Stanislavski as a director is primarily an actor, while I am a director and primarily a playwright."[19]

Yet other observations, based on a more differentiated (and more detailed) reading of Stanislavski's ideas, indicate that in terms of scene analysis linked to the actions/tasks of the character(s) involved, the approach of the two theorists/practitioners was closer than Brecht was prepared to concede in his earlier theoretical commentaries. But the *practice* he outlines in his *Journals* entry from 1940 was obviously central enough to his approach to the break-down and the rehearsal-direction of a scene for him to re-emphasize it (in the speech Helene Weigel delivered at the Stanislavski Conference in 1953) as the first of those theory/practice elements his methods have in common with Stanislavski:

> Here we find the search for a title for scenes and sections of scenes, which can express the action and idea they contain.[20]

NOTES

[1] (Vintage: London, 1994), 132-33.

[2] *Brecht Then and Now, The Brecht Yearbook* 20, ed. Marc Silberman et al. (Madison: International Brecht Society, 1995), 101. My own paper had already been drafted before seeing a copy of M. Benedetti's article (hereafter cited as Benedetti), kindly made available to me by its author before my paper was presented at the 1995 Brecht Symposium in Ausburg. I am indebted to him both for clarification on some of the chronology of the Brecht-Stanislavski relationship and for the time he took to answer the questions outlined later in the essay.

[3] Bertolt Brecht, *Journals 1934-1955*, ed. John Willett, tr. Hugh Rorrison (London: Methuen, 1993), 18, 12 Sept. 1938.

[4] J. N. Benedetti, *Stanislavski: A Biography* (London: Methuen, 1990), 286-87.

[5] Brecht, *Gesammelte Werke* 16 (Frankfurt: Suhrkamp, 1967): 864.

[6] Benedetti, 108.

[7] Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar; Frankfurt/M.: 1988-), 23.3 (1993): 228. Hereafter GBA.

[8] Brecht, GBA 23.3 (1993): 229.

[9] (Zürich: Scientia AG, 1940), Aus dem Russischen von Alexandra Meyenburg.

[10] Lee Strasberg, *A Dream of Passion* (London: Bloomsbury, 1988), 193-95.

[11] Brecht, *Journals*, 116, 9 Dec. 1940.

[12] Brecht, *Journals*, 475.

[13] Analysis provided by Jean Norman Benedetti, 4 Dec. 1994. It should be emphasized that when a "bit" is interrupted and when it resumes should not be counted as separate "bits"; Courage's "haggling" task remains the same while it incorporates new plot-detail.

[14] Commentary from Dr. J. H. Holledge, 25 Jan. 1995: Author of *Innocent Flowers: Women in Edwardian Theatre* (London: Virago, 1981) and "The Language of the Lover" in *Converging Realities — Feminism in Australian Theatre*, ed. Peta Tait (Sydney: Currency, 1994). Director of: *Aurora Leigh* by Michelene Wandor (AD.) at Young Vic; *Tibetan Inroads* by Stephen Lowe for the 1984 Adelaide Festival and *Salonika* by Louise Page, both at Troupe Theatre; and, *Under Southern Eyes* by Julie Holledge at the McLaren Warf, Port Adelaide. Although Richard Eyre kindly agreed to look at the questions I had raised with the other respondents, he declined to answer them in detail "for reasons that you will find in my book. ...I would invoke neither Brecht nor Stanislavski when rehearsing *Mother Courage*. I have been directing now for 25 years and have a "method" of directing that is

singular and idiosyncratic. I don't think it's necessarily good, bad, Brechtian or Stanislavskian, it's mine" (Letter of 31 Aug. 1995). He was, however, prepared to look at the division of the scene into the segments Brecht suggested, and to my queries whether he would follow this general division he replied: "The answer is more or less Yes, although I would resist codifying it in quite such a mechanical fashion as Brecht" (Letter of 19 Sept. 1995.)

[15] Brecht, *Journals,* 206.

[16] Cf. in this connection Brecht's comments in GBA 23.3 (1993): 224, 226-27, 230-31.

[17] GBA 23.3 (1993): 230.

[18] GW 16:866.

[19] GW 16:865.

[20] GBA 23.3 (1993): 234.

Brecht und die Theaterpädagogik

Da sich die Bandbreite der dramaturgischen Möglichkeiten immer weiter ausdehnt, und da die Vorherrschaft des Realismus über einen Großteil des amerikanischen Theaters nun gebrochen ist, können Brechts angewandte Bühnenmethoden als hilfreiche Empfehlung für traditionellere Modelle der Theaterausbildung dienen. Sowohl das künstlerische Empfindungsvermögen der Studenten als auch ihr Karriereweg können dadurch bedeutend beeinflußt werden. Dieser Aufsatz erörtert einige dieser Methoden und die Auswirkungen ihrer Miteinbeziehung im Rahmen eines Theaterstudiums: Der Gebrauch des Märchens zur Entwicklung eines Regie-Standpunktes; auf Dramaturgie beruhende gemeinschaftliche Gestaltung; die Erzählung als Werkzeug für Schauspieler, eine kritische Haltung einem Charakter gegenüber zu entwickeln; und Gestus als eine vereinende Kraft in der Entstehung der Aufführung.

Brecht et la pédagogie théâtrale

Comme l'éventail des options dramaturgiques du théâtre contemporain s'élargit et que l'hégémonie détenue par le réalisme dans une grande partie du théâtre américain s'affaiblit, les techniques théâtrales pratiques de Brecht peuvent servir de complément précieux à des modèles plus traditionnels de formation théâtrale, et peuvent toucher la sensibilité artistique ainsi que la voie de carrière des étudiants. Cet article examine plusieurs de ces techniques et l'influence de l'intégration de celles-ci dans l'étude du théâtre aux trois cycles universitaires au sein des beaux-arts: l'emploi de la fable pour développer un point de vue de metteur en scène; la création collective fondée sur la dramaturgie; la narration en tant qu'outil pour l'acteur afin de développer une attitude critique du caractère; et *gestus* en tant que force de cohésion dans le développement des mises en scènes.

Brecht y La Pedagogía del Teatro

A la vez que las opciones dramáticas se abren en el teatro contemporaneo, y el hegemonía del realismo sobre la mayoría del teatro americano se rompe, las ténicas prácticas del teatro de Brecht pueden servir como un complemento estimable a los modelos más tradicionales de enseñaza de teatro, y puede afectar significativamente la sensibilidad artística de los estudiantes y sus carreras. Este papel discute varias técnicas, y el efecto de su integración en estudios universitarios en una atmósfera de las Bellas Artes: el uso de la fábula para desarollar un punto de vista directivo, una creación colectiva basada en dramaturgia, la narración como instrumento para actores para desarollar una disposición crítica hacia personajes, y gestos como una fuerza unificadora en la evolución de la producción.

Brecht and Theatre Pedagogy

Craig Kinzer

The peculiar situation of arts education in the American research university reflects a basic and familiar dilemma: the task of melding the aesthetic, personal developmental and commercial concerns of the modern conservatory with the critical and intellectual agenda of scholarship — what we often see as the seemingly irreconcilable demands of theory and praxis. These two agendas are often in conflict with one another, and fight overtly and covertly for the hearts and minds of our students.

On the one hand, training artists is grounded in the romanticized notion of the "artist as singular creator," and our training focuses on those techniques and methodologies which by their nature privilege personal exploration, subjective emotional truth, self-actualization — in short, the development of the feeling, expressive being. (This ethos, taken to extreme, can be nearly comical. I know of one acting textbook, currently in progress, which examines the actor's process in light of current pop-psychology jargon of abuse therapy and co-dependency — stating, according to the abstract, that quality work is only possible after recognizing one's personal history of abuse, and patterns of compulsive behaviour.) On the other hand, the scholarly agenda in many cases steers clear of the murky and frustratingly ephemeral process of the individual creative artist. Though the American university, in its egalitarian spirit, attempts to embrace and find a home for both sensibilities, in fact, this net cast rather wide leaves a gulf between these competing missions.

The work of Brecht, unusual in its multiple, albeit often contradictory and inconsistent expression of both theory and praxis, has been exemplary of this bipolar reality. Many artists in my own department find Brecht's work unapproachable, and somehow antithetical to the basic tenets of their approach to training artists. The theoretical aspects of things Brechtian render his work contrary or irrelevant. The scholars, while considerably more understanding of their colleagues' disciplines, still tend to avoid the realities of how this stuff actually works with actors (in the case of commonly misunderstood terminology like the A-effect), and are even less concerned with the value and application of these materials to

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

progressive processes of training artists. In short, the bifurcation of disciplines, odd in academic departments which teach and train students to work in a collaborative art form, leaves Brecht's work to fall more or less between the cracks. As a result, Brecht stands, in my own experience, at least, as a peculiar, not particularly relevant figure in the landscape of theatre education.

In fifteen years of professional work, and nearly a decade of teaching, however, I have found that elements of the Brecht project have been invaluable aids to both the scholar and the artist, and provide a site for the confluence of theory and praxis which is both immediate in its power and far-reaching in its implications. Brecht teaches student/artists about immediate, powerful theatre in performance, and is an unsurpassed window into the critical dimensions of their work. His lesson has helped provide extraordinary clarity to the work of the artist, and has encouraged artists to think critically and progressively about the critical ground on which their work rests.

My pedagogical experiments have concentrated in three areas where lessons from Brecht are applicable, and which have helped redefine the tasks of student/artists in the theatre:

- The work of the actor, and his function as a site of discourse between text, audience and performance.

- The work of the director, in developing clarity and point of view in approaching a text.

- The director/designer relationship, in fostering collaborative intellectual and creative processes in an open system of interchange and exploration.

While I have written before exploring some of this, I am now finding a pattern emerging.[1] Consistent application and exploration of some key aspects of the Brecht project has resulted in a larger, nearly global change in the way the student artist approaches his work, and his interchange with his collaborators. The very fabric of training itself is affected.

The Actor

It is with the actor that the duality of sensibility in theatre training is most obvious, and the marginal position of Brecht's work most pronounced. The term in the Brecht lexicon responsible for this is the notion of the A-effect, and the resulting presumption that the objectified position of the "actor as demonstrator" therein implied is fundamentally at odds with the actor's primary task. As one colleague put it to me regarding this, "I don't

think an actor can play an action, experience an emotion, unless he *owns* it." This focus on subjective ownership of character traits and experiences reflects the primacy of the notion of actors as expressive beings, reliant on their own personalized, emotional or spiritual connection with a character and its given circumstances to undergo a "total transformation successfully." While this may be the result of an odd, peculiarly American method appropriation of Stanislavski, it is probably more widespread than I would like to admit. It may be that the hegemony of the Stanislavski-based system grows from its efficacy in training students for the "realism" demanded by much film and television work — the media, after all, where the money is, and for which therefore we must prepare our students to work if we are to be responsible to the marketplace and their futures. Regardless, this dominant mode of training, and the sometimes self-absorbed posture which is at its root, appears to many, at least, to be antithetical to Brecht's program.

In a series of workshops, I and several colleagues have experimented with a number of acting exercises, some drawn from Brecht's theoretical writings, from storytelling techniques, and some from more traditional acting approaches, with emendations and some significant refocusing.[2] Initially, this was done in an attempt to "bridge the gap" between presumably antithetical approaches. Over time, however, we have found that this work itself provides valuable training and experience, enriching and strengthening the actors' performative skills and range.

Students were asked to bring in a number or rehearsed and prepared scenes from non-Brecht texts, and my colleagues and I worked with the actors on them using these techniques. One set of exercises, done in series, has proved particularly valuable. First, after performing the scene as rehearsed, the students repeat the scene, with the instruction that they narrate their characters' simple physical stage activities in the present tense.[3] Simplicity and "objectivity" were the goals ("I cross my arms," "I pick up the cocktail." "I turn away from her.," etc.), and reinforced through side-coaching from the faculty. In a second step, the same approach is used, but this time, actors use the past tense. Finally, the actors are allowed to verbalize their internal monologue, describing intentions, wants needs, objectives — in short, the *subjective* reality of the character in the dramatic moment. Sometimes this narration employs the past tense. This familiar exercise, quite close in origin and effect to the Stanislavskian "inner monologue," is altered in one significant aspect — the actors use direct address to the audience, directly engaging them in their now-exposed internal life. In effect, the audience becomes a kind of auditor/interlocutor, fought for and over in the characters' dramatic interaction, included in an indirect but quite powerful way in the stage action.

While we made some interesting discoveries about the confluence and reconcilability of positions heretofore regarded as antithetical, what over time has become most interesting is the effect on the actors, and their approach to any character or scene. The steps in sequence at first force them into a seemingly artificial, objectified relationship to their characters, something akin to what they might think the V-effect is all about. However, by the time the final step is reached, actors have license to move back towards a kind of personal ownership of their character's behaviour and action — this time, however, not as a being to be embodied, but one subject to particular circumstances and relationships at that moment in dramatic time. By denying them a subject position through the early exercises, and forcing them into an objectifying posture, actors return to the character's "internal life" and subjectivity with a dramatically increased awareness of the particularity of circumstance and most importantly, of *relationship*. They begins to see action as the result of multiple forces, both intrinsic and extrinsic.

Actors have found this work energizing. One student comment is particularly pointed: "I find myself explaining my actions, but with a passionate commitment I'd never before found for my character in the scene." Paradoxically, this enforced commentary, a close relative of the "distancing" Brecht called for at certain stages of his career, makes the actor closer to both the character and the audience. Actors find themselves debating, with the audience and *each other*, the causes and circumstance of actions, and return to the character's situation in the mis-en-scène with a clearer sense of their place in the larger gest of the narrative. The debate over causality and circumstance that Brecht calls for in the "Street Scene" essay is achieved.[4]

In the last "internal life" stage of the exercises, actors feel the need to be advocates for their character's point of view, whether they take the first or third person voice in their character's personal narrative. Their involvement in the character becomes multi-level: they both embody and represent, enact and argue for. The drama becomes a site of adversarial discourse, between the characters, between the actors, and between the actor and the audience. Both, or more accurately, multiple positions in the dramatic argument of the scene or play are revealed for discussion and experience.

Actors discover a connection to a level of vitality and immediacy they had not before experienced. Comments have included:

- "This is the first time I've ever really understood what my character needs."

- "I never realized the stakes of this scene."

- "I didn't understand what my character was doing in the play."
- "I never really understood what my character was doing until I heard how it effected the other characters in the scene."
- "The scene really made sense to me when I had to *argue for my character's point of view with the audience.*"

In a sense, for the actor, the drama becomes relational and discursive. Relationship and circumstance emerge as defining aspects of character. Brecht's admonition that the most important element in drama is not character but two people is affirmed, and more importantly, experienced.[5] The focus of the actor's work shifts dramatically from the subjective, self-expressive mode to that of critique, but without sacrificing passion, commitment and a level of energy brought to performance that can only be called dramatic. The argument of the play becomes the argument that the *actor* engages in, owns, and passionately commits to.

In addition to heightened understanding of the dramatic interaction and an increased commitment to the character's position and participation in it, the actor gains an experiential understanding of some Brechtian terminology, viewed as problematic in a purely theoretical stance. The idea of the "implication of the spectator in the stage action," for example, becomes in the actors subjective viewpoint an *inclusion* of the audience in the process of choice that the character engages in, and a fuller understanding of the circumstances and particulars that contribute to that choice. The audience gains a fuller, more rounded understanding of the larger circumstances of character action, and therefore has multiple windows of entry and engagement into the stage event. In that sense, the actor shares the "not/but" moments with the audience. The distinction between demonstrating a character rather than embodying it, perhaps the most vexing idea in the Brecht lexicon, becomes experientially not an increase of distance between actor and character, but a decrease in distance between actor and audience. Most significantly, particularly in the context of teaching in a university environment, the actors' critical and intellectual faculties are thereby engaged, and operate *in concert with* the experiential.

Director/Designer Relationship

I have written elsewhere of the numerous benefits of the "fable" in training directors. I should reiterate that the value of this continues to grow and the benefits increase. To write a fable directors must know the play better than they know themselves. The daunting challenge of distilling a complex text into twelve clearly written, cogent and stage worthy sentences perplexes

students at first. Predictably, they find the process to be reductive and confining. Soon, however, the power of language, and the clear thinking and precise, dramatic choices that a good fable must be built upon, empowers their work, and allows them options, and opinions. Having developed a fable, or several fables as a central part of the preparation process, directors are better able to make decisions, and more importantly to articulate them with theatrical clarity and precision. The fable leads them to the essential gest of their production. That gest becomes the basis of all their implementation through the theatrical means at their disposal.

What we are now finding is that the fable is of marked benefit to the design/production *team*, and forms a strong basis for successful, insightful and wide-ranging collaborative work between theatre artists. By collaboration, we mean teams working in a non-hierarchical mode, in which the team's work is integrated, complimentary, and proceeds in open dialogue both from and in pursuit of a shared agenda. An agreed- upon approach to a production, which traditionally may have proceeded from the director, is now the task of all members of the team. Our primary avenue towards defining this locus of collaboration is the fable. Its almost third-party objectivity opens up the collaborative process, and frees the student artist from the restrictions of hierarchical, tradition-bound modes of production.

The dialogue between directors and designers has been plagued, in my experience both professionally and the academic world, by some basic problems of cross-literacy, as well as traditional notions of the role, expectation, and proto-romantic beliefs about creativity and inspiration. One primary reason is that there is a basic dissonance between the crafts of director and designer. Designers are inherently more aware of the concreteness of their task in the theatre. As one professor of mine once said, the designer is the only one who believes the production is actually going to open. Scenery is real. Paint, lumber, materials must be purchased, manipulated, constructed. Labour is paid for, in most situations finite, and must be carefully and efficiently managed. Directors, on the other hand, would rather stay in rehearsal forever. It is much easier for us to change an actor's gesture, line delivery, blocking, than the colour of a set once it is painted, or a costume once it has been built. No wonder, then, that there is an natural drive towards early solutions by designers, and a desire by directors to defer solutions in favour of exploration and experimentation. Without some clear unity of purpose by the artistic team, this dissonance of literacy, almost a gap in epistemology, can become a source of real conflict and result in imprecise, inarticulate performance. It is in overcoming this dissonance, this almost culturally bound antagonism between artistic sensibilities, that Brecht's dramaturgical techniques are perhaps most valuable, and are able to move the director/designer

relationship from the potentially antagonistic to the genuinely collaborative.

In the course of their study, designers and directors are encouraged to start their collaborative work with a close examination of the text. Each artist writes a fable for the text at hand, and the fables are among the first things brought to the table. Designers particularly are encouraged to defer specific production choices until the team agrees upon a fable and point of view. The team analyses the text, and the essential gest of the play in performance is uncovered. As is true for the director, the team's work is guided by the results of this dialogic process.

I am currently in the midst of preparing Peter Barnes' wonderful 1985 text, *Red Noses* for production, working with a team of graduate student designers, and we have embarked upon our work in this manner. Each designer has written a fable for the text, as have I, and these fables are lined up together for examination and discussion. Points of confluence and divergence become immediately clear, and are the subject of much fascinating discussion as we attempt crack the text open. In particular, details of language, character, and structure which lead to the wording of each fable are the subject matter of these discussions, not the usual "I see it this way," or "this is what people wore during the fourteenth century." The play is the thing. As a result of these discussions, the artistic team has uncovered an essential gest of the play which is beyond mere historical reconstruction or the representation of a personalized response. What had been initially viewed by some individuals as a curiously anachronistic period piece about the fourteenth century and the Black Death, we now see, at this stage of this process, is a much more complex text, one which examines the moment of revolutionary possibilities in times of great social upheaval, a sea change in the way people view their lives and their futures, a revolutionary moment which is lost, because it was not seized boldly and completely by those who saw its possibilities. All elements of the scenography are attempting, each in an appropriate way, to reflect and underscore this moment. Design is no longer viewed as decor, but as a context, one which evolves through time and unfolds its possibilities in concert with the play's narrative.

Now, it would have been possible for me, as director, and certainly as a teacher, to articulate this point of view to the designers, to claim it as "my interpretation," or the "concept I wanted to work with." But I am convinced that the artistic team's journey to this now-shared gestus of the play has resulted in infinitely more interesting, vital and stage worthy choices in each aspect of the production. Each member of the team has brought a greater level of commitment and energy to their work than they are used to, and I find them somewhat surprised themselves at what they have created. Our work has been a process of discovering the essential questions that the play asks of us and our audience. The designers no longer seek to please me or to realize my vision, but search for the best

answers to the play's problems. The play has been the centre piece of our creative work. Its gestus has been impelling, rather than compelling.

The benefits of this approach for designers in particular are legion. Firstly, it empowers their critical and intellectual faculties, something not often the case in arts education, and shows them an immediate connection between the intellectual discourse that a play provokes and the specific artistic choices they are responsible for making. Secondly, it diminishes, in an inverted way, the terror of the word. What is written, while necessarily committed, clear and demanding, is not regarded as gospel. It is, after all, just a fable, just a piece of paper, subject to discussion, revision and refinement. If it is wrong, or inappropriate, the designer or the team is free to do another. It becomes not unlike the rough sketch or the ground plan for dramaturgy. Thirdly, it liberates the dialogue between director and designer through the questions that it raises. Production approach is not purely the province of the director or dramaturge, but a shared process, equally participated in by all parties, subject not to the hierarchy of value or role that theatre-making often reflects.

Taken together, all of these approaches have led students to much clearer articulation of their point of view in their craft. Their work proceeds from a shared understanding of a play, an uncovered gest for production which unifies the work of the multiple artists. An increased level of theatrical cohesion, and an attendant increase in the power of the work in performance, proceeds directly from this shared creative ground. Designers, directors, and actors have clear boundaries, and solid structure and a common purpose guiding their subsequent explorations and realizations in the rehearsal room, the studio or the shop. Author, text, director, scenographers and the actor now operate on a level playing field. The hierarchy of the theatrical enterprise is challenged, and the workplace becomes a field of possibilities and questions, a site where multiple artists can create a performance that is greater than the initial impulse or inspiration of the single creative intelligence.

When students approach Brecht as a specific area of study, what had been the work of genius, singular and unapproachable, now can be seen as the work of the practising theatre artist, with much to teach about collaboration, inquiring and experimentation. What had been a fixed point for emulation and mimicry is now a living, breathing process, apprehensible and approachable for the student/artist.

NOTES

[1] See "Brecht, the 'Fable' and the Teaching of Directing," in *Brecht: Revolution 1989, The Brecht Yearbook* 16, ed. Marc Silberman et al. (Madison: International Brecht Society, 1991). Also Kinzer & Poole, "Brecht and the Actor" in *Communications: from the International Brecht Society*, (Lehigh: Lehigh University Press), 20.2. October 1991.

[2] See R. G. Davis, "Benjamin, Storytelling and Brecht in the USA," in *New German Critique* (Milwaukee, German Dept. University of Wisconsin-Milwaukee) 17, Spring, 1979. Also, Davis, "Between Stanislavski and Brecht," (Unpublished manuscript).

[3] Bertolt Brecht, "A Short Description of a New Technique of Acting," in *Brecht on Theatre*, tr. John Willett, (New York: Hill & Wang, 1964), 138.

[4] "The Street Scene," in *Brecht on Theatre*, 121-29.

[5] "A Short Organum for the Theatre," in *Brecht on Theatre*, 197.

Brecht and the Other Kind of Pedagogy

In this article the field of modern theatre pedagogy is outlined, with Brecht's dramatic works being one of its most important resources. The author sees recent theatre pedagogy as a dramatic realm within the processes of individual and social learning, which is shaped by the following: a) to insert artificiality in the examination of reality; b) to slow down the process of gaining insight into reality; c) to constitute individual experience within dramatic work; d) to alienate the understanding of social relations. Brecht's writing between 1930 and 1954 in the context of *Baal*, comes closest to the interplay between art and experience (John Dewey). The writing's incompleteness, brittleness, and impulsive character brilliantly serve Brecht's own theory of the Lehrstück. In imitating, criticizing and changing "highly qualified patterns" lies the focus of a theatre pedagogy which is understood as an experimental field for individual and social growth.

Brecht et l'autre type de pédagogie

Dans cet article, le domaine de la pédagogie du théâtre moderne est exposé brièvement, les œuvres de Brecht étant une de ses ressources les plus importantes. L'auteur voit la pédagogie du nouveau théâtre comme un domaine dramatique au sein des processus de l'apprentissage individuel et social qui est déterminé par ce qui suit : a) insérer le manque de naturel dans la vérification de la réalité; b) ralentir le procédé qui permet de mieux connaître la réalité; c) constituer de l'expérience individuelle au sein du travail dramatique; d) séparer l'interprétation des relations sociales.La littérature brechtienne dans le contexte de Braal des années 1930 à 1954 se rapproche le plus de l'interaction entre l'art et l'expérience (John Dewey). L'état inachevé et fragile ainsi que le caractère impulsif de sa littérature satisfont à la propre théorie de Lehrstück de Brecht. C'est en imitant, en critiquant et en changeant des "modes extrêmement qualifiés" que se cache le centre d'une pédagogie théâtrale qui est entendue être un domaine expérimental pour la croissance individuelle et sociale.

Brecht y El Otro Tipo de Pedagogía

En este artículo se delinea la esfera de la pedagogía del teatro moderno con las obras dramáticas de Brecht como uno de los recursos más importantes. El autor ve la pedagogía reciente del teatro como dominio dramático dentro del proceso de aprendizaje individual y social, que se basa en lo siguiente: a) para meter artificialmente la examinación de la realidad; b) para reducir el proceso de adquirir una revelación de la realidad; c) para constituir experiencia individual dentro de la obra dramática; d) para enajenar la comprehensión de relaciones sociales. Las obras de Brecht entre 1930 y 1954 en el contexto de Baal, se acercan más a la interracción entre el arte y la experiencia (John Dewey). El estado incompleto, la fragilidad y el caracter impulsivo de lo escrito, sirve genialmente la teoría de Brecht de lehrstuck en imitar, criticar y cambiar, «modelos altamente calificados». Es el foco de una pedagogía de teatro que se comprende como una esfera experimental para el desarollo individual y social.

Brecht und die andere Art der Pädagogik

Gerd Koch

Aber vielleicht ist auch Br. gar kein "Schriftsteller"; nicht einer der "schreibt," sondern einer der "spricht"; vielleicht besteht seine Tat eben darin, daß er den ursprünglichen Status des Sprechens wiederhergestellt hat; daß er uns "anspricht."
(Günther Anders, geschrieben 1941)[1]

Eine persönliche Reminiszenz

Als ich im Anfang der siebziger Jahre nach einem Thema für eine erziehungswissenschaftliche Dissertation suchte, war die Hoffnung in die segensreiche Wirkung einer bildungstechnologischen Reform mit Curriculum-Revision und Gesamtschul-Entwicklung noch vorherrschend. Mein Bildungsgang hatte mir jedoch gezeigt, daß technologische Modernisierungsstrategien und Verbesserungen am Lernort Schule allein und für die Sozialisation von Menschen nicht ausreichen. Andere Lernorte spielten ihre ganz andere Rolle, so z.B. die Idee einer Gemeinschaft der Lehrenden Lernenden an der Freien Universität in Berlin, später während des Studiums, oder vorher schon waren es die Lernorte Volkshochschule oder Theater (in Jugendfreizeitstätten, als privates Zimmertheater oder das Theater am Goetheplatz in Bremen, unter der Leitung von Kurt Hübner, mit dem Ensemble und mit Regisseuren, aus den die Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin hervorging). Mein Lernen war durch "by the way," durch Lernen im Umgang mit anderen Personen und an unterschiedlichen Orten — mal konzentriert, mehr aber vagabundierend — gekennzeichnet (fanden viele Bildungserlebnisse neben der Berufstätigkeit als Außenhandelskaufmann statt). Dies im Hintergrund wählte ich ein Untersuchungsthema für meine Dissertation: Ich wollte einen pädagogischen Ansatz untersuchen, der nicht durch den Bildungsmonopolisten Schule allein geprägt war; ich wollte außerhalb und quer zu den traditionellen erziehungswissenschaftlichen Wegen einen Pädagogen oder eine Pädagogik entdecken. Ich stieß auf einen Autor, der sich als Lehrer verstand und auch stilisierte, der pädagogisch wirken wollte, der von anderen eher als Ideologe/Agitator gesehen wurde — es war Bertolt Brecht

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

mit seinem Theater, in seinen theoretischen Schriften. "Lernen mit Bert Brecht" — das war mein Untersuchungsgegenstand[2] geworden, aber dieser theaterpädagogische Ansatz paßte nicht ins technologische und schulfächer und -typen-orientierte Denken. Mit Brecht war gewissermaßen eine Metatheorie des Handelns in der pädagogischen Pragmatik zu formulieren, die sich einer schnellen, zweckrationalen gar technokratischen Funktionalisierung entzog.

Mit brechtschem Denken und mit seinen Handlungsvorschlägen formulierte ich ein Arbeitsfeld, in dem ich seit langem tätig bin, das der Theaterpädagogik: Theaterpädagogik meint für mich die Verwendung des Theatralen, von Theatralität in Lehr- und Lernprozessen. Wobei Lehr- und Lernprozesse nicht nur instutionalisierte/organisierte sind, sondern schlechthin gesellschaftliche und/oder gesellige Prozesse des Veränderns von Wissen und Verhalten im Individuum und zwischen Individuen. Das "Prinzip Theater" will ich verstehen als Zeige-, Handlungs-, Anschauungs- und Darstellungsweise alltäglicher wie künstlerischer Art: "Straßenszenen" und "Theaterszenen" sind gleichermaßen gemeint. Ein kulturpädagogischer Arbeitsansatz steht am Horizont des Tun: "Art as Experience" (John Dewey)[3].

Nach Günther Anders stammt Brechts "Theorie des Zeigens" auf dem Theater aus der Praktikums-Situation. "Weil das im Praktikum durchgeführte Experiment nicht dasjenige zeigt, was sich physikalisch oder chemisch abspielt, sondern immer zugleich, was man, soll das Experiment gelingen, zu tun oder zu lassen hat. Die Rolle des in das gezeigte Experiment hineingehörenden Professors macht dieses doppelte Zeigen ja völlig klar: der tut nicht nur, sondern zeigt das auf, was er tut; und zeigt auch nicht nur das, was er tut, sondern zugleich auf sich, den Tuenden: ist also Zeiger und Gezeigtes zugleich. Oder: er macht nicht nur seine Manipulationen, sondern mach sie *vor*; und macht sie ausschließlich, *um* sie vorzumachen."[4] Günther Anders gibt zugleich eine Arbeitsmaxime für selbst-reflexive Theaterpädagogik.

Neuere didaktische Diskussionen reflektieren den Ansatz am Szenischen, Theatralen und Spielerischen

In neuerer Zeit erodiert das — bloß — technologische Reformverständnis in der Pädagogik. Ein Bedürfnis nach Lebensnähe, Leibnähe (Ernst Bloch), nach dem Spielerischen, nach Individualisierung und zugleich Kommunität artikuliert sich in Theorie und Praxis. Einige Beispiele:

- Der Sozialpädagoge und psychoanalytisch orientierte Sozialpsychologe Thomas Ziehe[5] weist uns darauf hin, daß Kindern und Jugendlichen immer weniger Möglichkeiten geboten werden, sich in

Alltagssituationen und institutionalisierten pädagogischen Prozessen an Widersprüchen und Widerständen abzuarbeiten. Der Jugendkult hat auch bei Erwachsenen, den Eltern Anklang gefunden. Das, was früher Kindheit und Jugendlichkeit ausmachte, nämlich sich in Protest zur Eltern- und Erwachsenengeneration zu verhalten, sei mittlerweile reduziert worden. Deshalb schlägt er vor, in Lehr- und Lernprozesse mehr Künstlichkeit einzufügen, mehr Konstruktionen des Unbekannten, Fremden vorzunehmen. "Die Gegenerfahrung wohldosierter Fremdheiten sei angebracht."

- Der Erziehungswissenschaftler und ehemalige Studienrat Horst Rumpf schlägt uns vor, Lehr- und Lernprozesse zu verlangsamen. Er will damit verstoßen gegen die allzu bekannte Zurichtung von Gegenständen für den "leichteren Verzehr" ("fastfood"-Wissen). Zusätzlich sollen Automatismen unterbrochen werden, um so sogenannte "fruchtbare Momente" — ein Ausdruck der Reformpädagogik (Copei) — des Aufhaltens von Prozessen — ein Echo der Leere entsteht — ist uns aus ästhetischen Produktionen nicht nur bei Brecht (auch bei Eisenstein in seiner "Montage der Attraktionen") bekannt.

- Derselbe Horst Rumpf hat vor Jahren schon auf die "übergangene Sinnlichkeit"[6] der institutionalisierten (Schul-)Pädagogik hingewiesen und gerade in der theatralen Situation bzw. Simulation einen Hospitationsbereich für eine verbesserte Pädagogik gesehen, nämlich durch den "Ansatz beim Szenischen." "Der Ansatz beim Szenischen, bei der Arbeit von Subjekten an der Konstitution ihrer Erfahrungswelt kostet mehr Zeit als die Beschränkung auf den puren Inhalt. Das gilt sowohl für die Forschungspraxis als auch und vor allem für die ihr vorgelagerte Erziehungs- und Lernpraxis. Probieren, Umwege, Irrwege bei der Erforschung der neuralgischen Punkte und Phasen von Lernprozessen sind nicht als Zeitverlust zu verbuchen."[7] Er hat in diesem Zusammenhang einerseits auf die frühkindlichen, sinnlichen, theatralen Lernprozesse hingewiesen (die noch vor den verbalsprachlichen liegen), und er hat in einem gesonderten Zusammenhang auch und gerade die Lehrstücke von Bertolt Brecht und die Spielpraxis, die Reiner Steinweg entwickelt hatte, beispielhaft erwähnt.[8]

- Ebenfalls Horst Rumpf ist es gewesen, der in letzter Zeit darauf verwies, daß Verfremdungen ein wichtiges Moment in Lehr- und Lernprozessen darstellen. Der Appell von Thomas Ziehe, Künstlichkeit in Lehr- und Lernprozessen einzufügen, kehrt hier wieder. Ich selbst habe vor Jahren mit Bezug auf das Lernen im Kontext ökologischer Fragestellungen darauf hingewiesen, daß wir die uns umgeben-

de Umwelt mit einem verfremdenen Blick wahrnehmen müssen, um so auf Strukturen und Unter- wie Abgründe der Störungen des ökologischen Gleichgewichtes zu kommen.[9]

- Thomas Rauschenbach, Beck und andere formulieren, daß ein neues soziales Lernen mit ästhetischer Erfahrung zu vermitteln sei, ein Appell in Zeiten einer Risikogesellschaft[10]. Verschiedene sozialpolitische Autorinnen und Autoren weisen daraufhin, daß es gilt, eine "community education" zu entwickeln, daß "community art" etabliert werden müsse, daß sich soziale und kognitive Lernprozesse der Anschaulichkeit vergewissern müßten, dies gerade in Zeiten, in denen Primärerfahrungen von Sekundärerfahrungen überlagert würden.

Ein philosophisch-soziologischer Kommentar zu den genannten Ansätzen von Richard Sennett:

> "...wer das leben ernst nimmt, der will sich öffnen, sich ausweiten und nicht verharren und nicht verharren; um aber zu wachsen, müssen die Menschen experimentieren, sind sie auf Vielfalt angewiesen. Das folgt schon aus dem aufklärerischen Begriff der Kultivierung. Der amerikanische Philosoph John Dewey beispielsweise stellt in seinem Buch *Art as Experience* die These auf, daß der Augenblick der Wahrheit für die Kunst dann eintritt, wenn sie die widerständige Andersartigkeit, den Unterschied in den Dingen ernst nimmt...Dewey war der Ansicht, der Künstler wachse im Zusammenstoß mit den Schwierigkeiten des Materials; hier lerne er, seine Ausdrucksfähigkeit zu kultivieren...wenn es in der Sphäre der Kunst sinnvoll erscheint, ist es dies dann nicht auch im Leben?"[11]

Ganz ähnlich argumentiert Theodor W. Adorno, der bei (Adrian Leverkühns Tonsetzer-Theorie) "die Dissonanz für den Ausdruck des Hohen und Geistigen" sieht, "während er das Harmonische und Tonale als eine Welt der Banalität und des Gemeinplatzes" betrachtet.[12]

Texte, Varianten, Materialien: Der böse Baal der asoziale

Soweit einige Blicke in neuere Diskussionen: Die herkömmliche Pädagogik kommt dem Theaterverfahren bzw. theaterpädagogischen Ansätzen — wieder — näher. 1968 editierte Dieter Schmidt Texte, Varianten und Materialien zu Bertolt Brechts *Baal. Der böse Baal der asoziale.*[13] Was als primär philologische Arbeit gedacht war, zeigte sich in der Folge als eine wertvolle theaterpädagogische Handreichung. Es sind vor allem die Brechtschen Texte zu *Der böse Baal der asoziale* in diesem Band, die von etwa 1930 bis 1954 geschrieben wurden. Die Texte zeichnen sich durch unterschiedliche Abstraktionsgrade und Fragmentari-

tät aus. Sie ähneln manchmal den Fatzer-Fragment, und sie greifen Topoi der frühen Befassungen mit dem Baal-Stoff auf. Gerade die Unvollkommenheit, das Brüchige und der Impulscharakter der Textsorten macht sie wertvoll für die theaterpädagogische Arbeit. Brechts Lehrstück-Regel läßt sich hier gut anwenden:

> Das Lehrstück lehrt dadurch, daß es gespielt wird, nicht dadurch, daß es gesehen wird. Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden. Es liegt dem Lehrstück die Erwartung zugrunde, daß der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, Einnahme bestimmter Reden und sie weiter gesellschaftlich beeinflußt werden kann. Die Nachahmung hochqualifizierter Muster spielt dabei eine große Rolle, ebenso die Kritik, die an solchen Mustern durch ein überlegtes Andersspielen ausgeübt wird...Es braucht sich keineswegs um die Wiedergabe gesellschaftlich positiv zu bewertender Handlungen und Haltungen zu handeln; auch von der (möglichst großartigen) Wiedergabe asozialer Handlungen und Haltungen kann erzieherische Haltung erwartet werden... Die Form der Lehrstücke ist streng, jedoch nur, damit Teile eigner Erfindung und aktueller Art desto leichter eingefügt werden können.[14]

Nicht alle Texte, die zum bösen Baal, dem asozialen, vorliegen, erfüllen diese Kriterien (zu nennen aber wären die Nummern: B6.11; B6.12; B6.18: DER BÖSE BAAL DER ASOZIALE UND DIE ZWEI MÄNTEL — eine Szene, die immer wieder theaterpädagogisch genutzt wird;[15] B6.20 — mit Bezug auf den Choral von Baal — B6.21: STRASSE IN DER VORSTADT — korrespondierend mit der Keuner-Geschichte vom hilflosen Knaben; B7: Ein Mann ist eingetreten — der letzte Text Brechts in diesem Zusammenhang vom Sommer 1954). Andere Texte gleiche Notizen, Ideen-Skizzen, Stoffsammlungen: Sie sind so streng wie Lehrstücke (noch) nicht konstruiert. Sie zeigen aber um so mehr Lücken auf, in die "Teile eigener Erfindung und Erfahrung" aktueller Art während des Spielprozesses eingebaut werden können. Diese Fragmente und auch die eben genannten, schon mehr konturierten Stücke (einmal auch mit Chören in z.B. B6.18) sind jedesmal in der theaterpädagogischen Praxis so herausfordernd, daß "ein überlegtes Andersspielen" angeregt wird. Man denke an die Rollen(spiel)sammlung gleich am Anfang der Textsammlung: B6.1: "Baal (-) auftauchen als/gast/hure/richter/kaufmann (stiere)ingenieur (will nur das Experiment.../als pfaffe/als beamter/ die 2 mäntel." Hier liegt eine "typisch" theaterpädagogische Vorgabe vor: Stichworte sollen der Rollenimprovisation dienen; eigene Erfahrungen und Bilder sollen (re)aktiviert werden.

Die kleine Dialog-Partie B6.22: "BAAL wie ist die temperatur?/LUPU die temperatur ist kalt./BAAL dann ist unterricht. fenster auf. jacke aus." provoziert Narrationen, sinnliches, existentielles und dialogisches Rekonstruieren von Sozialisationserfahrungen.

Dank der lapidaren Kürze der Brechtschen Spielvorlagen wird innerhalb der Spielgruppe sehr häufig eine Verdichtung von menschlicher Erfahrung provoziert; es geschieht eine Idealtypisierung, indem breite Erfindungen einer Szene oder durch das Untersuchen der eigenen Erfahrungen auf solch eine "Geschichte," Situation und Alltags-Szene, die ähnlich prägnant wie Brechts Text Vielfältiges zusammenfaßt, auf den "Punkt" bringt — ein spielerisches Gedankenkonkretum, etwas Exemplarisches wird, entwickelt Theorie und Erklärung in Bildform oder als Szene). Brechts Texte sind Rekonstruktionsanregungen im eigenen und fürs eigene Leben — oder auch für das Leben, was als das eigene erscheint (vgl. B6.26: "darin ist aber auch der böse baal der asoziale groß/ daß seine stimme durch den bericht seines feindes/ der ihn beschreibt die meine/hindurchdringt").

Joachim Freimuth, der sich ausführlich mit der spielerischen Dramatisierung von Machtkonstellationen in Betrieben befaßt hat, verwendet Passagen aus klassischen Dramen, weil sich dort "zahlreiche Analogien zu aktuellen Konflikten in Unternehmungen (finden). Shakespeares Lear ist beispielsweise der Prototyp eines alt gewordenen Machthabers, borniert und unfähig zur Reflexion, einsame und selbstsüchtige Entscheidungen treffend."[16] Diese Aussage zeigt zugleich eine Gefährdung des theater-text-zentrierten Spiels: Allzu schnelle Evidenz-Erlebnise im Analogie-Schluß müssen vermieden werden — weshalb Brecht zu Recht vom "überlegten Andersspielen," also vom reflexiven Moment spricht. Lehrstücke sollen ja auch, wie Brecht notiert, Geschmeidigkeitsübungen in Dialektik sein — und Dialektik greift allemal auf der reflexiven Ebene.

"Zum Spielen. Zum Spielen unter sich"[17]

In einem Interview ist Ernst Bloch, der Brechts Lehrstückidee generell in seine Kommunikations- und Theater-Theorie übernahm, auf den Zusammenhang des Experimentierens mittels Lehrstück eingegangen. Er notiert dort das Offene, das in Brechts Theatermodellen liege (wobei er auch andere Stücke Brechts, die einen lehrhaften Gestus haben, mit einbezieht). Brecht verwendete

> einen schwierige Methode, nämlich die, nie fertig zu sein, immer wieder Modelle zu bilden. eines von Brechts Stücken heißt *Der Jasager*. Brecht hat es aufführen lassen von Schulkindern. Für Schuljungen älteren Semesters aber hat er das Stück geändert und ihm einen neuen Titel gegeben: *Der Neinsager*, wo wieder alles verschoben war. Kracauer, der nicht besonders gut zu Brecht stand, hat eine boshafte Bemerkung dazu gemacht: 'Erst Jasager, dann Neinsager; nun das nächste Stück,' sagte Kracauer, 'wird heißen: der Vielleichtsager.' Darin lag eine schöne Bosheit...Also Brecht machte es dem

> Publikum schwer. 'Was sagt er eigentlich?' Er sagt im nächsten Augenblick durch ein neues Modell das Gegenteil...Hier ist eine sonderbare Neigung zum Modellbilden, zum Mit-sich-reden-lassen, eine sonderbare Schwierigkeit des Versuchens und Experimentierens vorhanden...Das Experiment, das Modell hat Brecht also auf der Stelle angewandt...Im übrigen ist Brecht der politische Dichter, der die Politik aus der trivialen Höhe herausgebracht und Texte gegliedert hat, die nie ganz zu Ende gesungen worden sind.[18]

Und im August 1966 stellt Bloch "Fragen zu Brecht":

> Neue Formen des Brecht-Spielens zu entwickeln, das ist wohl deshalb nicht so dringend, weil die bisherigen noch kaum ausgegessen sind. Brechts dramaturgische wie 'epische' Form ist die der durchspielten Ausprobierung eines Handlungs-Lösungs-Praxis-Modells...Der Gang der Handlung, als einer richtigen, fruchtbaren, ist hierbei keineswegs der Diskussion und möglichen Wiederaufnahme des Verfahrens enthoben ...Es gibt einen Aktschluß Brechts: 'Der Vorhang zu allen Fragen offen'; und nur Brecht kann, im angegebenen Sinn, das sagen, ohne in Relativismus zu fallen, in dies völlige Gegenteil eines gezielten, gerade darum vor-sichtigen Experiments. Statt Relativem arbeitet das Gewissen eines noch laufenden Fragments, worin keineswegs auch *alle* Fragen offen sind, pluralistisch, gar agnostisch, gar zum Teil, wie scheinbar noch in dem früheren Lehrstück *Mahagonny* nihilistisch..."
> (aus der Handschrift Blochs.)[19]

Günther Anders referiert ein Gespräch mit Brecht (1941): "Wenn Ihr Dichten auf viele akademische Poeten so provokant wirkt, so deshalb, weil Sie der einzige wirklich *akademische* Dichter sind." Und: "Diese Klassifikation schien Br. Spaß zu machen. 'Die anderen können sich das nicht leisten,' meinte er. 'Die sind nämlich zumeist nicht nur nicht akademisch'").[20] Was für eine schöne Akademie — die Brechtsche Lehrstück-Akademie!

ANMERKUNGEN

[1] Günther Anders: *Der Mensch ohne Welt*, 2. Aufl. (München, 1993) .

[2] Gerd Koch, *Lernen mit Bert Brecht, Brechts politisch-kulturelle Pädagogik*, 2. erw. Aufl. (Frankfurt/M., 1988).

[3] Vgl. John Dewey, *Kunst als Erfahrung* (Frankfurt a.M., 1988).

[4] Günther Anders, a.a.O., 138.

[5] Thomas Ziehe, *Jugend, Alltagskultur und Fremdheiten*, in: *Die zweite Gesellschaftsreform*, hrsg. Oskar Negt (Göttingen, 1994), 258ff.

[6] Horst Rumpf, *Die übergangene Sinnlichkeit* (München, 1981).

[7] Horst Rumpf, "Worauf zu achten wäre — Aufmerksamkeitsrichtungen für die Friedenserziehung", in: *Friedensanalysen. Für Theorie und Praxis*, red. Reiner Steinweg, 10 (Frankfurt/M., 1979): 165.

[8] Horst Rumpf, a.a.O., 209f.

[9] Gerd Koch, "Die Methode der Verfremdung. Lehren aus einer ästhetischen Praxis für die Bewältigung der uns umgebenden Normalität," in: *Herausforderung: Umwelt* (vergr.), hrsg. Wilfried Mahnke und Klaus Zingelmann, (Frankfurt/M., 1985), 151ff.; gekürzt und um ein theaterpädagogisches Beispiel erweitert in: *Ganz Aug´und Ohr. Die andere Art einer ästhetischen und sozialen Praxis*, hrsg. Birgit Jank und Uwe Reyher (Obertshausen, 1994), 70ff.

[10] *Soziale Arbeit und Erziehung in der Risikogesellschaft*, hrsg. Thomas Rauschenbach und Hans Gängler (Neuwied, Kriftel, Berlin, 1992); *Lernen in und an der Risikogesellschaft*, hrsg. Manfred Pluskwa und Jörg Matzen (Bederkesa, 1995); *Riskante Freiheiten*, hrsg. Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim (Frankfurt/M., 1994).

[11] Richard Sennett, *Civitas* (Frankfurt/M., 1994), 118.

[12] Theodor W. Adorno, "Fantasia sopra Carmen," in: *Georges Bizet, Carmen*, hrsg. Attila Csampai und Dietmar Holland (Reinbek, 1984), 236f.

[13] Bertolt Brecht, *Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien*, kritisch ed. und komm. Dieter Schmidt, 2. verb. u. erg. Aufl. (Frankfurt/M., 1969).

[14] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* 17:1024.

[15] Vgl. *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*, hrsg. Gerd Koch, Reiner Steinweg und Florian Vaßen (Köln, 1984). Marianne Steisand und Gerd Koch, "Ideen für die Theaterexperimente nach Brecht — der einzelne in der Macht und die Macht des einzelnen," in: *Nach Brecht. Ein Almanach 1992 vom Brecht-ZentrumBerlin*, hrsg. Inge Gellert (Berlin, 1992), 176ff.

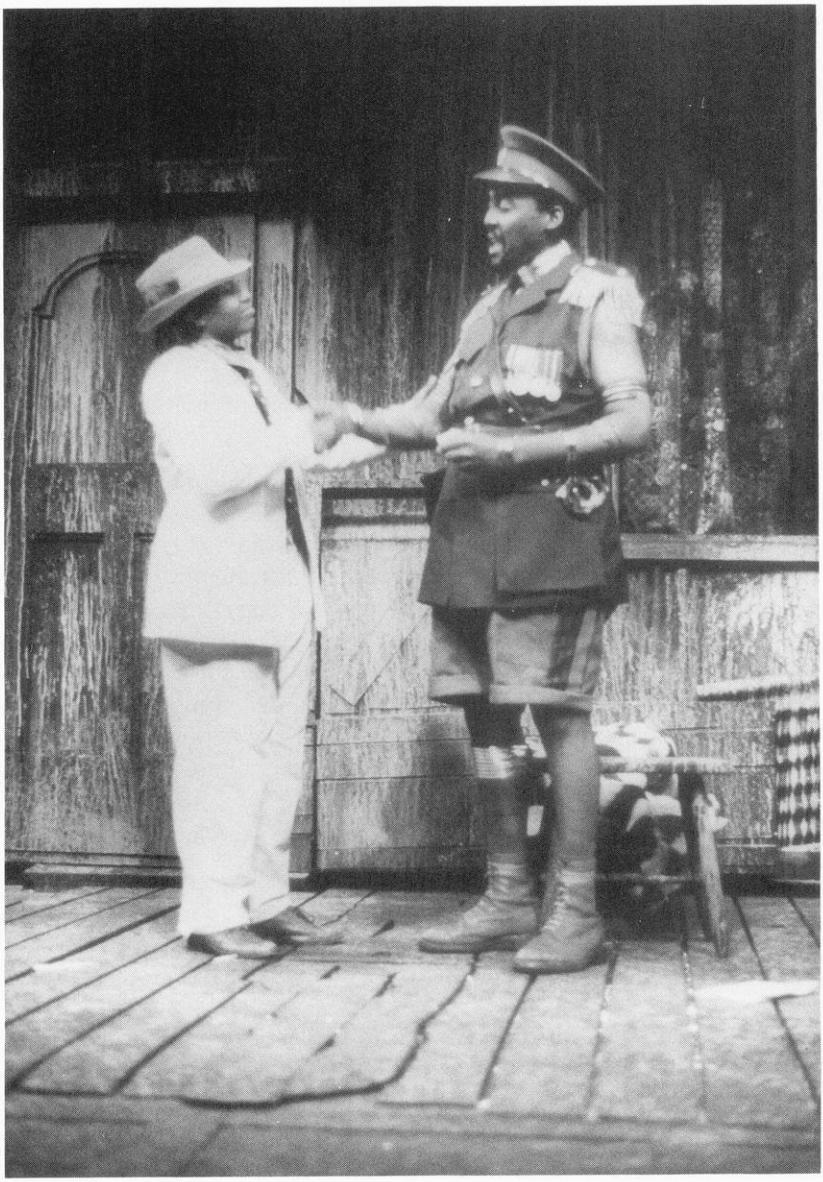
[16] Joachim Freimuth, "Szenische Reflexion zur Lösung von organisatorischen Machtkonflikten," in: *Theatralisierung von Lehr-Lernprozessen*, hrsg. Gerd Koch (Milow, 1995), 189.

[17] Bertolt Brecht nach Reiner Steinweg, *Das Lehrstück* (Stuttgart, 1972), 261.

[18] Ernst Bloch im Gespräch mit José Marchand 1974, in: *Tagträume vom aufrechten Gang*, hrsg. Arno Münster (Frankfurt/M., 1977), 55f.

[19] Als Faksimilie gedruckt in: *Mitteilungen der Internationalen Ernst-Bloch-Gesellschaft e.V.* (Juli 1995), 8ff. (Transskription, Ulrike Erhard).

[20] Günther Anders, a.a.O., 139.



15. The Policeman (Lindelani Buthelezi) confronts Suduka/Sizakele (the Shui Ta/Shen Teh character, played by Pamela Nomvete)

The Good Woman of Sharkville: Südafrikas Market Theatre am Scheideweg

Dies ist ein Bericht über die Arbeit mit der Regisseurin Janet Suzman und den Mitwirkenden des Stückes *The Good Woman of Sharkville* am Johannesburger *Market Theatre*. Bei dieser anspruchsvollen Inszenierung im Juli 1996 genehmigten die Brecht-Erben zum ersten Mal, den *Guten Mensch von Sezuan* vollkommen zu aktualisieren und ihn in Südafrika zu lokalisieren. Die Autoren nahmen an Proben teil und stellten Mitgliedern der Schauspielgruppe–darunter viele schwarze Spitzenschauspieler aus Südafrika–eine Meisterklasse in Brechtscher Schauspielkunst zur Verfügung. Die Zeichen setzende Aufführung brachte Fragen über die Zukunft des *Market Theatre* und anderen kulturellen Institutionen auf sowie über die Relevanz Brechts für die Südafrikaner, die ihre nationale Kultur neu definieren.

The Good Woman of Sharkville: Le moment décisif du Market Theatre en l'Afrique du Sud.

Un rapport du travail avec le metteur en scène Janet Suzman et les acteurs de *The Good Woman of Sharkville* au Market Theatre de Johannesburg. Cette mise en scène ambitieuse en juillet 1996 a marqué la première fois que le Brecht Estate autorise qu'on mette entièrement à jour *Der gute Mensch von Sezuan* et qu'on le transfère en Afrique du Sud. Les auteurs ont assisté aux répétitions et ont fourni un master class en interprétation brechtienne pour les membres de la distribution, qui comprenait plusieurs des meilleurs acteurs noirs de l'Afrique du Sud. Cette production décisive a aussi soulevé plusieurs questions au sujet de l'intérêt de Brecht pour les Sud-Africains en ce temps où ils réinventent leur culture nationale.

«The Good Woman of Sharkville»: El Teatro de Mercado de Africa del Sur en una Encrucijada

Un reportaje de trabajo con director Janet Suzman y el reparto de «The Good Woman of Sharkville» en el Teatro de Mercado de Johannesburg. Esta producción ambiciosa en julio de 1996, marcó la primera vez que el estado de Brecht autorizó «Der gute Mensch von Sezuan» para ser completamente modernizado y reubicado en Africa del Sur. Los autores observaron los ensayos, y proveeron una clase maestra en la actuación Brechtiana para los miembros del reparto, que incluyía muchos de los actores negros principales de Africa del Sur. Esta producción prominente también produce un número de preguntas del futuro del Teatro de Mercado y otras instituciones de arte después de Apartheid, y de la importancia de Brecht a los sudafricanos mientras reinventan su cultura nacional.

The Good Woman of Sharkville: South Africa's Market Theatre at the Crossroads

David Catanzarite and Torsten Sannar

It is winter in Johannesburg. Compressed into the very small, unheated concrete studio of the Market Theatre Laboratory, trying to ignore the penetrating chill of this June weather as they work, is a group drawn from the cream of South Africa's black actors. Among them are Pamela Nomvete (A BBC and West End success), Sello Maake kaNcube (star of the South African soap, *Generations),* and Nomsa Nene, the beautiful hostess of *Zamazama* (a South African improvement on *Wheel of Fortune*). They are the cast members of *The Good Woman of Sharkville.* For the first time ever, the Brecht Estate has given permission for *Der gute Mensch von Sezuan* to be entirely updated and relocated to the new South Africa.[1] The production is slated to preview on the Market Theatre's main stage in two weeks, then open at the Standard Bank National Arts Festival in Grahamstown on July 4, 1996. We two American guests have been invited to provide a master class on Brechtian acting, in hopes of enriching this already formidable collection of talent with a few new insights. We have also had the privilege of sitting in on rehearsals for the past few nights, to observe the shaping of a critical moment in South African theatre.

The Good Woman of Sharkville represents an exceptional gathering of South African talent both on stage and behind the scenes. In the midst of a very uncertain economy and a theatre culture that is reinventing itself by the day, the Market Theatre will invest nearly half a million rand[2] — a lion's share of its season budget — in a commercially risky experiment without precedent in South Africa: the Africanization of a Brecht play. In addition to the largest budget of the 1996-97 season, the Market Theatre has recruited from among the best of the nation's black actors, and assembled a team of world-class designers to help the director Janet Suzman realize her vision.

Sharkville is the brainchild of Suzman and Barney Simon, the founding light of the Market Theatre who died on June 30 one year ago. Suzman (star of the films *Nicholas and Alexandra, A Dry White Season,* and *Nuns on the Run*) has taken time out from her successful London

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

West-End career to direct this premiere in her native South Africa. "This is going to look like Broadway, South African style," Suzman has confided to us, in a tone somewhere between pride and apology. The Market Theatre is treading a narrow path between cultivating a new, black audience, and retaining its traditional support within the more prosperous white community. According to Suzman, the white audience traditionally prefers European plays; she worries that whites will not turn out for an Africanized version of Brecht, even if it features prominent black stars. Equally troubling is the question of whether this show can attract a black audience — drawn from Johannesburg's emerging black middle class — as an important step toward generating a multiracial subscriber base for the Market Theatre.[3]

Instead of hiring an established playwright to help adapt the play, Suzman has collaborated with one of South Africa's great traditional storytellers, Gcina Mhlope, who enriched the English translation with a patois of Soweto slang and African languages. According to Suzman, they have based their adaptation on Brecht's "Santa Monica version." When Brecht was in America in 1943, he rethought the original, pre-war version, and typed out an "Americanized" draft in which hard drugs replaced tobacco to put a fiercer spin on the central dynamic of the plot.[4] Suzman and Mhlope reset the story in a fabled city called Sharkville, which resembles one of South Africa's sprawling black townships. The title is also an oblique reference to Sharpeville, where unarmed protesters were massacred in 1963, an event that marked a turning point in the militancy of the anti-Apartheid struggle.

The rehearsal period for *Sharkville* is a five-week sprint. Ten days hence, there will be three previews at the Market Theatre; then the production will move to the Rhodes Theatre in Grahamstown for its premiere, before returning to the Market's main stage in July and August to complete its commercial run.

Our intensive workshop is supposed to provide a final infusion of Brechtian theory and practice before the actors head into previews. The challenge is to identify what we can contribute to this skilled cast in such a way as to complement Suzman's directorial concept.

Virtually all of these actors already have an intuitive understanding of the Alienation Effect. Most of them began their careers in township theatre, which is an idiomatic blend of traditional African storytelling, dance, and song, and the European import of psychological personification. These actors are quite accustomed to the idea of an actor stepping across the footlights to become his or her own narrator. Vigorously imaginative by necessity, township theatre lends itself naturally to the conceit of "making the familiar strange." Economic expediency has long dictated such conventions as the use of found objects for props and costumes; the portrayal of multiple roles by a small cast of actors; exposed



16. Manzi, the Waterseller (Alistair Dube)

(and usually minimal) lighting and sound equipment; and other "Brechtian" devices.

One component of Brecht that the actors here have not yet explored, however, is the influence of Taoist philosophy on his work. On the blackboard here in the Market Lab is a freehand rendering of the familiar yin-yang circle, which we have drawn to introduce our presentation on Brecht. Although Brecht never explicated the degree to which Chinese philosophy influenced his acting theories, Taoism and its paradoxical approach to human nature is implicit in much of his work during the 1930s and after. By the time he wrote *The Good Person of Szechwan* in 1939, Brecht had studied many of the first German translations of Confucius, Mo Tzu, and especially Lao Tzu. This play might be considered the culmination of at least a decade of Brecht's study of Chinese philosophy. His Lao Tzu poems of the same period indicate that he had begun to integrate his Marxism with the teachings of Taoist sages.

Indeed, the theme of this play is embodied in a passage from the Tao Te Ching:

> High Virtue is non-virtuous;
> Therefore it has Virtue.
> Low Virtue never frees itself from virtuousness;
> Therefore it has no Virtue.
>
> Failing Tao, man resorts to Virtue.
> Failing Virtue, man resorts to humanity.
> Failing humanity, man resorts to morality.
> Failing morality, man resorts to ceremony.
> Now, ceremony is the merest husk of faith and loyalty;
> It is the beginning of all confusion and disorder.[5]

In the few hours at hand, our goal is to lead this remarkable cast in an exploration of Taoism and dialectical acting through a series of exercises, part of a system we have forged for dialectical actor training. At the heart of this play, in the character of the prostitute/gangster cousin, is a particularly obvious example of how Brecht incorporated opposites in his characters. The Taoist paradox, central in our approach to dialectical acting, is that everything contains its own opposite. The yin and yang halves of the black and white Tao circle both contain a small circle of their opposites. Likewise, the key to a Brechtian character such as the prostitute is not that she is "essentially" good and forced to do evil, but that her social nature contains both good and evil and it is the social conditions of a "Sharkville" that make her behave as she does. Thus, Suduka (the Shui Ta persona) is indeed Sizakele (Shen Teh); he has as many impulses to do "good" as she has to do "evil." We began with a series of exercises developed by Performance Artists such as Ruth

Zaporah, Rachel Rosenthal, and Tim Miller to highlight different types of transitions.[6] These honed the actors' recognition of their three basic acting choices: "shift" (an abrupt change), "transform" (a gradual but complete change), and "develop" (an enrichment of a core pattern). The exercises progressed from abstract movement ("Make as many faces as you can during the next two minutes") to movement and abstract sound ("One partner moves while the other creates the nonverbal vocalizations"), then to psychologically complex phrases using language and gesture, and finally, to specific moments of dialogue and action excerpted from the play itself.

Just as Brecht advocated a radical separation of elements in each play to create a struggle for supremacy between words, music, and production values,[7] these exercises broke the "Gesamtkunstwerk" of a character into a struggle between words, sound, and physical action.

Next, we helped the actors identify opposites within their characters: we began on a purely physical level, using a variation of a commedia dell'arte exercise that explores "leading centres." Each actor identified the unique physical centre from which his or her character's movement and speech was originated. Our variation on the commedia exercise was to add a second and opposing leading centre, and force the actor to "shift," "transform," or "develop" back and forth between the two physical poles. This forced the actor to cope with a dialectic within his or her own body, which could then be used to inform a psychological dialectic as well.

Finally, we deconstructed individual moments in each character relationship, reducing words and gestures to their smallest biomechanical components, and recombining the components to create new meanings. This exercise was especially effective in fracturing any conventional character choices that the actors had already made. Now they were compelled to explore their characters as psychologically fragmented, instead of unified and consistent. This strategy serves Brecht's approach to human character as a product of social function. From the fragments of their characterizations, the actors were challenged to re-knit their characters, creating complex personalities that obverted, rather than camouflaged, jointures and inconsistencies. In other words, the opposites in each character's "human nature" were foregrounded, so that the events of the play could illustrate how "character" is mutable, rather than fixed.

In presenting this technique, we found ourselves both supplementing Suzman's directorial approach and subverting it. According to Suzman and leading actress Pamela Nomvete, Sizakele (Shen Te) is possessed of innate goodness and needs to assume the alias of Suduka (Shui Ta) in order to survive.[8] But in Brecht's universe, there can be no such "essentialist" approach to character. As Tony Kushner relates from his experience translating the *Good Woman of Sezuan* for the La Jolla Playhouse production (1994), he grappled with alternatives to an essentialist

analysisof Shen Te, and argues vehemently against it.[9] In our workshop, we refrained from urging our theory upon Nomvete and her colleagues, but encouraged them to consider it in order to enrich their acting choices.

Theory aside, Suzman and Nomvete knew instinctively that in practice, Sizakele and Suduka had to embody two sides of the same coin. According to Nomvete, in rehearsals they had already been seeking the core within the prostitute Sizakele that is attracted to ruthlessness and power, as well as the impulse within Cousin Suduka to act humanely. We followed up with Nomvete and numerous other cast members two weeks later, after their opening night in Grahamstown. Nomvete told us that our workshop had aroused her to push her acting choices between two farther extremes, with less concern for psychological justification.

Amidst the clamour of their cast party at the Settlers Inn Pub, a number of actors sat down with us for notes. We were gratified to learn that they had indeed worked with the principles we had shared. In fact, Suzman had even made use of our Performance Art terminology to coach their acting transitions during the final weeks of rehearsal.

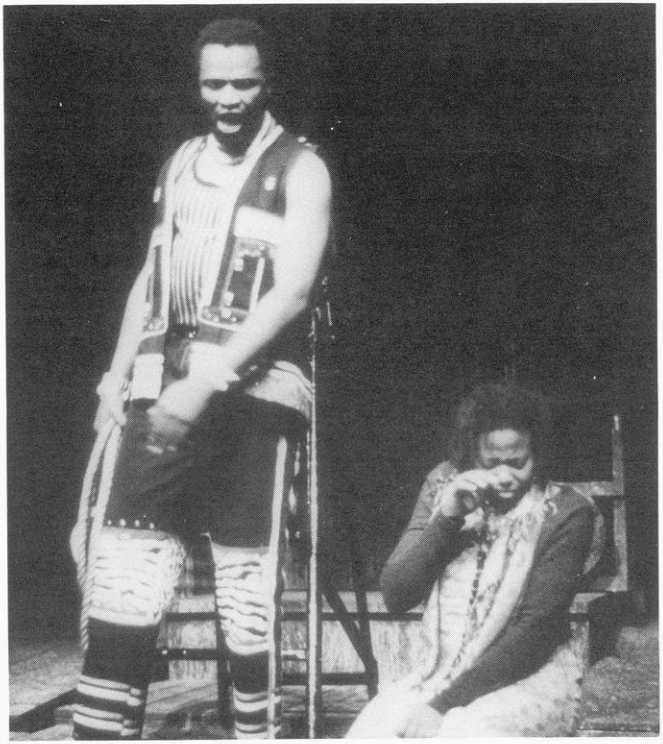
"Did you see *both* my leading centres? " asked Lindelani Buthelezi (the Policeman). According to several other cast members, especially those playing multiple roles, our system for fragmenting personality had helped them enrich each of their characterizations and provide more robust motivations and choices.

Whether or not it was a result of our system, several critical changes had occurred since the workshop in the characters of the flyer Vuyani (Sello Maake kaNcube) and the gangster cousin Suduka. KaNcube portrayed Vuyani in pivotal moments as racked between a generous love for Sizakele, and a sexist inclination to abuse her in order to prove his dominion over her. These sudden "shifts" suggested a compulsive relationship on its way to becoming a battering one, where the unpredictable and conflicted batterer, at once torturer and tortured, invites both our revulsion and our compassion.

One important addition to Nomvete's Sizakele/Suduka was when, between brutal acts of gangsterism, the character rushed to pass out sweets to some street children. It was a disturbing reminder that the cruelty of Suduka is just the other face of that fierce maternal instinct which impels Sizakele to keep her ruthless alter-ego alive. As Nomvete's Sizakele became fatter and fatter from pregnancy, her Suduka seemed to become more and more gluttonous and gross. It was a physical expression of how the two halves of Sizakele's personality are actually identical; each seeks to annihilate the other so long as Sizakele fails to see the Marxist (and Taoist) paradox: that she embodies both selves, and that it is not her personality, but rather the social order, that is morbidly flawed unless it can be forced to change.



17. Sizakele (Nomvete) and the First Ancestor-God (Patrick Ndlovu)



18. Sizakele and Vuyani the Flyer (Sello Maake kaNcube)

It was evident on opening night in Grahamstown that Suzman's direction had indeed facilitated dialectical character choices that served Brecht's fable well. Her overall concept, as realized in the play's design and staging, was an experiment in mixing epic and dramatic conventions. Janelle Reinelt identifies historicization as one of three components essential to Brecht's theatre.[10] Brecht set *Der Gute Mensch von Sezuan* in the "exotic" context of China as an Alienation Effect in order to discuss sociopolitical conditions in Germany. Suzman's adaptation sacrificed a degree of objectivity by tying itself directly to contemporary South Africa, albeit through a fantastical lens. In general, it appeared that Suzman and her designers knowingly softened the grotesque and gritty gestalt associated with Brecht, substituting a hint of that "Broadway-style" glamour she had mentioned to us.

The handsome set by Johann Engels suggested the corrugated tin and cast-off lumber that characterize South Africa's shantytowns. But the usual grey of the shantytowns was over-washed with a rich blue to create a fanciful, perhaps romanticized version of the uglier urban landscape with which South African blacks are familiar.

Exploiting the idiosyncrasies of the Market Theatre stage, Engels's set was shallow, high, and wide (about thirteen meters), and included ramps that extended the apron across the full breadth of the house. For its run on the traditional proscenium stage of the Rhodes Theatre at Grahamstown the two ramps were left behind, leaving Suzman with a considerably narrower playing area. She re-blocked skilfully during two inevitably harrowing "re-tech" rehearsals in Grahamstown, losing just a little of the environmental quality of Engels's original concept. Echoing the simple but spectacular stage machinery sometimes favoured by Brecht, large chunks of Engels's blue and grey shantytown were reconfigured on a hydraulic hoist to indicate the play's changes from interior to exterior scenes. The facade of Sizakele's hovel became the interior of her new shop by the simple addition of a swing-down counter, a few shelves, and a lighting change.

Like Engels's set, the glittering, motley costumes by Market Theatre regular, Sarah Roberts, were fantastical versions of contemporary township styles, but romanticized inasmuch as the cheap clothing of the poor, their blankets, and even their second-hand rags, seemed new, clean, and vibrant.

There was an apparent disparity between the program notes and Suzman's lighting design choices. The first page of the program gives "The Lighting" from Brecht's *Poems for the Theatre* (John Willett's translation):

> Give us some light on the stage electrician. How can
> we Playwrights and actors put forward
> Our images of the world in half darkness? The dim

twilight
induces sleep, etc.

The realization by the renowned designer Mannie Manim was artful and exquisite, but a far cry from Brecht's prescription in the poem. More than any other production value, the lighting contributed to a magical, even lyrical, sensibility. When the ancestor-gods appeared, the stage was submerged in fog shot through with spectacular rainbows; the blue-grey township lay in deep shadows most of the time, giving an impression of eternal night rather than bright daytime. The lighting also conveyed a sense of wintertime, when the dreary chill on the South African Rand can be deadly for shantytown squatters, who subsist without heat or protection from frequent flooding.

Less useful in any sense was the musical score by Didi Kriel. In composing new music for this adaptation, Kriel skilfully echoed Kurt Weill's more lyric melodies of the Weimar period, but fell far short of matching the jarring boldness of Weill's more cacophonous tunes. The very comfortably European score certainly did not mesh with the township flavour of an all-star black cast, but neither did it clash openly enough to provide an Alienation Effect. Sometimes, as in the "Song of Smoke," the melody even served to romanticize the despair of the poor, rather than comment upon it.

Kriel's score for last year's world premiere of *Valley Song* was very well received, and the inclusion of his music in *Sharkville* might have served to please the palate of more Eurocentric members of the audience. But one can only speculate about what a more raucous score of home-grown township music might have done for Brecht in 1996.

In all, this production of *Sharkville* was never intended to be so jarring — either aesthetically or politically — as it might otherwise have been. But South Africa is a country where nine short years ago the major critics assailed Suzman for casting a black actor — John Kani — as Othello. Simply using an all-black cast, incorporating elements of township theatre, and unabashedly celebrating the African vernacular is a powerful cultural and political statement at this moment in history. Suzman was also very aware that her middle class audience — both black and white — is wary these days of the "in your face" didacticism that dominated political theatre in the polarized climate of recent years.

As it was, the production still prompted one critic to write that the actors' non-standard English was "mangled" and the local setting "downgraded [the play] from the world stage...to the gangster society of . black suburbs."[11] In general, however, reviews in the major South African papers were favourable and lauded Suzman for successfully carrying off such a risky experiment.

By the time this report is published, the cultural environment of South Africa will undoubtedly have taken another leap into the future, for change in South Africa can be measured by the day. What remains constant at present is everyone's effort to redefine the cultural norms of theatre. *The Good Woman of Sharkville* is a landmark example of the cross-fertilization of European theatre with the tradition of township theatre developed under Apartheid.

There are a number of questions raised by this production. In "The Ground On Which I Stand," August Wilson's recent address to the Theatre Communications Group, he argued passionately against integration and in favour of an independent, separatist theatre tradition to serve the needs of the African-American minority.[12]

A similar approach is also advocated by some factions within the new South Africa, although black people comprise a substantial majority there. African actors are just beginning to integrate themselves into the nation's existing cultural institutions. Does adapting a Brecht play serve the African majority's cultural needs in South Africa? Or is it only a half-measure that helps black actors gain respectability (and funding) by adhering to a Eurocentric model?

Most of the existing large arts institutions in South Africa were founded by whites to import European culture. For several decades under Apartheid, the Market Theatre held an exceptional place in South African theatre. In its time it was revolutionary, inasmuch as it provided an integrated, mainstream venue for plays born in the townships. All the while, it also managed to underwrite its budget with more conventional, Eurocentric fare that held white subscribers.

So long as theatres in the new South Africa are dependent on a commercial system, venues such as the Market are beholden to the tastes of their ticket-buyers; the disparity in economic power between blacks and whites in South Africa will not be erased overnight. Hence, the disproportionate influence of the white public at the box office is bound to be a fact of life in South African theatre for the foreseeable future.

At the same time, there are indications that many white South Africans are willing and able to relearn culture and embrace diversity, and *The Good Woman of Sharkville* is just one more in a series of litmus tests. The audience at *Sharkville's* opening night in Grahamstown was overwhelmingly white and middle class. Could the Market Theatre survive if it chose to produce such expensive shows as this and, at the same time, make them even more accessible to the vast numbers of poor about whom *Sharkville* was written?

Another important question to which this production points is that of artistic control. *The Good Woman of Sharkville* at the Market Theatre invites loose comparison to big African-American plays on Broadway



19. The First God and The Waterseller



20. The Tobacco Shop

throughout most of this century. Black talent was on stage, but the producers, directors, designers, and technicians — those "pulling the strings" — were white. It was not until the 1970s — twenty years after the start of the civil rights movement — that African-American shows on Broadway began to have a representation of black talent behind the scenes.[13] There are many, such as August Wilson, who argue convincingly that decision-making about African-American plays on Broadway and in LORT theatres still rests largely in the hands of non-blacks.

As more Africans gain access to training as technicians, directors, and administrators, will the black majority gain an equitable share of artistic control in South African theatre? Or must a new Afrocentric theatre be built from the ground up, and develop separately from institutions that were founded under control of the European minority?

The circle of Tao contains two equal sides, one black, one white. In order to form a whole, each must balance the other. At what point will such a balance between black and white, the African and European traditions, be struck in either South African or American theatre? In 1996, an all-black cast in an adapted Brecht play held an important historical moment on the world stage. In decades to come, will Brecht and his plays, products of European class struggle, continue to make sense in the context of South Africa, which has its own particular equation of class and culture?

Such questions must be answered by the emerging generation of South African artists, as they forge a new national culture. Our participation and observation at the Market Theatre gave us an intimate view of one vital moment in this process. In so doing, it also provided new perspectives on Brecht that can be applied to our own experiments within the American theatre.

NOTES

[1] Programme for *The Good Woman of Sharkville* (Market Theatre, 1996), 7.

[2] Paul Boekkooi, "Brecht work patchy, despite its splendour and vitality," *The Star* [Johannesburg], 10 July 1996.

[3] Janet Suzman, Personal Interview, 20 June 1996.

[4] Programme for *The Good Woman of Sharkville*, 7.

[5] Lao Tze, *Tao Teh Ching*, tr. John C. H. Wu (Shambhala 1989), 77.

[6] Workshops with Zaporah, Rosenthal and Miller attended by D. Catanzarite between 1981 and 1996.

[7] Brecht, *Brecht on Theatre*. (New York: Hill and Wang, 1975), 33-42. These ideas are articulated in *The Modern Theatre is the Epic Theatre.*

[8] Pamela Nomvete, Personal Interview, 21 June 1996.

[9] Carl Weber, "I Always Go Back to Brecht: A Conversation with Playwright Tony Kushner," *Brecht Then and Now,* The Brecht Yearbook 20 (1995), 67-88.

[10] Janelle Reinelt, *After Brecht: British Epic Theatre* (Ann Arbor: Univ. of Mich. Press, 1994), 2-10.

[11] Mary Jordan, "Politicized, socialist parable takes on a hectoring tone," *Business Day* [South Africa], 18 July 1996.

[12] August Wilson, "The Ground On Which I Stand," *American Theatre*, September 1996.

[13] Allen Woll, *Black Musical Theatre From Coontown to Dreamgirls* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989), Chapters 10-15.

Cornerstones Gemeinde *Kreidekreis* im *Watts Labor Community Action Committee* in Watts, Los Angeles, 17. Nov. 1995

Dieser Artikel befaßt sich mit der Adaption von Brechts *Kaukasischem Kreidekreis* durch die *Central Ave. Cornerstone Theater Company*. Sie wurde mit der Gemeinde von Watts in Los Angeles als Teil eines fünfzehnmonatigen Aufenthaltsprojekts produziert. Die Analyse weist darauf hin, daß das Cornerstone Gemeinde-Projekt Brechts Gedanken über proletarische Schauspieler und sozial engagiertes Theater zu verwirklichen suchte. Cornerstones Vorgehen, Besetzung und ästhetische Innovationen entwickeln viele von Brechts Ideen weiter, nämlich wie ein engagiertes und sozial provokatives Theater geschaffen werden kann.

***Chalk Circle* de la communauté Cornerstone au Watts Labor Community Action Committee à Watts, Los Angeles, le 17 novembre 1995**

Cet article critique *The Central Ave. Chalk Circle*, qui est une adaption par Cornerstone Theater Company du *Caucasian Chalk Circle* de Brecht, mis en scène avec la communauté de Watts à Los Angeles, et qui fait partie d'une tournée de quinze mois. Une analyse semble indiquer que l'approche basée sur la communauté de Cornerstone rappelle les idées de Brecht face à l'acteur prolétaire et au théâtre qui dépend de la société. Le procédé, la distribution et les innovations harmonieuses de Cornerstone développent davantage plusieurs notions brechtiennes quant à la création du point de vue social du théâtre intéressant et provoquant.

El «Chalk Circle» de la Comunidad de Cornerstone en Watts Labor Community Action Commitee en Watts, Los Angeles, el 17 de noviembre 1995

Este artículo reseña la versión de «Caucasian Chalk Circle» de Brecht por Central Avenue Chalk Circle. Fue presentado con la comunidad de Watts, en Los Angeles como una parte de un proyecto residencial de quince meses. Este análisis indica que la actitud comunitaria de Cornerstone refleja las ideas de Brecht sobre el actor proletariano y el teatro social. El proceso, reparto e innovaciones estéticas fomentan muchas nociones Brechtianas de como crear teatro llamativo y socialmente provocativo.

Cornerstone's Community *Chalk Circle* at Watts Labor Community Action Committee in Watts, Los Angeles, 17 Nov. 1995

Sonja Kuftinec

Sometimes, even in America, the rights of the individual have to take a back seat to the needs of the community.

Chairperson to Mr. Johnston in
Cornerstone's adaptation, *The Central Ave. Chalk Circle*

In the fall of 1995 Cornerstone Theater Company concluded a fifteen-month residency in Watts, Los Angeles with their adaptation of Bertolt Brecht's *Caucasian Chalk Circle*.[1] While Cornerstone's *Central Ave. Chalk Circle* reflected the company's community-based ideology in process, setting, content and production, analysis of the work reveals that many of Brecht's ideas about the aesthetic and social responsibility of theatre remain intact and are, in fact, revitalized.

This result is not surprising. While Brecht's and Cornerstone's ideas about theatre evolved over years of experience, both enact basic commitments to social change. Brecht continued to view theatre as a medium for foregrounding the social context of individual behaviour, realized through "defamiliarization," contradictory characterization and gestus. Cornerstone adapts Brecht's aesthetic principles to enhance a foundational ideology grounded in sharing the "means of production" with non-professional participants. For these reasons, as well as Cornerstone's extraordinary production track record, translator Eric Bentley and the Brecht estate agreed to allow the company to adapt *Chalk Circle*.

Cornerstone's *Chalk Circle* builds on a ten-year history of adapting classics to reflect community audiences and performers. In many ways the company echoes Brecht's fascination with "proletarian" or "amateur" theatre. In "Is it worth speaking about the amateur theatre?" Brecht proclaims, "[e]ven if the amateurs were only what the professionals take them to be — members of the audience getting up on stage — they would

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

still be interesting enough" (Willett 148-149). Cornerstone's community productions expand on Brecht's notions of proletarian theatre by involving the audience as co-producers as well as performers. Cornerstone members founded the organization as a way of reinvigorating theatre and diversifying its audience base. This initial impulse led to residencies involving community members in all aspects of production, from technical work, to adaptation, to production and performance. By "getting the audience on (and back) stage," Cornerstone's productions have creating engaging theatre for specific audiences around the United States.

From 1986 to 1991 Cornerstone toured the country producing resonant adaptations of "classic" dramatic texts in collaboration with communities. Resulting productions ranged from *The Marmarth Hamlet* (1986) in Marmarth, North Dakota (pop. 190) to *Three Sisters From West Virginia* (1989) in Montgomery, West Virginia (pop. 3,104) to *The House on Walker River* (1988), an adaptation of the *Oresteia* with the Walker River Indian Reservation in Schurz, Nevada (population 325). In 1991 the company produced its first "bridge show," *The Winter's Tale: An Interstate Adventure.* The show brought together community participants from past residencies and toured to all of these mostly rural communities. In 1992 the company moved to Los Angeles to explore the diversity of urban communities. Comments Rauch in a personal interview:

> After the *Winter's Tale* project we wanted to focus on building bridges between people from various communities. The ability to do that kind of bridge building between communities on a regular basis was only feasible in an urban centre because of the sheer miles between rural communities. You can work with communities that are wildly varied in one urban centre. (18 Nov. 1995)

In Los Angeles Cornerstone worked with communities defined variously, through geography, in Pacoima; age, with the Angelus Plaza Senior Centre; and ethnicity, working with Arab Americans across the city. This sequence concluded with a bridge show that brought together all three communities. For its second residency sequence, Cornerstone members wanted to focus on an area of the city encompassing various ethnic communities. Cornerstone board member Alejandro Nuñoz recommended Watts, an area in which he worked to unite Latinos and African Americans — the majority populations in the city. With the help of an advisory board composed of civic, religious, business and educational leaders within Watts, Cornerstone settled in on its fifteen-month residency, which would conclude with the adaptation of *Chalk Circle.*

Chalk Circle illustrates Cornerstone's connection to Brechtian ideas in direct and indirect manners. The basic storyline of Brecht's play remains intact, production aesthetics suggest defamiliarization techniques,

and acting choices reflect Brecht's thoughts about proletarian performers, as well as his more complex notions of character gestus and relationships. The process and adaptation also indirectly expand on Brecht's basic philosophy, enacting Cornerstone's commitment to theatrical revitalization through community involvement at all levels of production. At the same time, the production raises intriguing issues about how to critique aspects of capitalism while operating within a market context.

The production process that led to *Chalk Circle*'s performance defines the company's goals and relation to Brechtian ideas as much as the event itself. Cornerstone functions in collaboration with communities from the very beginning of the process. The community advisory board establishes audition and performance sites, promotes the production, and serves as a legitimizing stamp for the residents and organizations involved. Like Brecht, however, Cornerstone does not neglect the importance of artistry in achieving social ends.[2] As Brecht pronounces in "A Short Organum for the Theatre:" "It is theatre's business to entertain people..." (Willett 180). Yet Brecht later refines his definition, explaining, "[complex pleasures] are more intricate, richer in communication, more contradictory and more productive of results" (181). Cornerstone strives to negotiate community collaborations with the artistic need for entertainment, contradiction and complication. With *Chalk Circle*, the company and local playwright Lynn Manning struggled with negotiating the community's desires for certain means and manners of representations, and the playwright's artistic impulses.

Working with Cornerstone and community participants, Manning agreed to the need to set his adaptation, at least in part, in Watts. Cornerstone generally adapts productions to the time and place in which they are presented. This effort reflects Rauch's expansion of Brecht's notion of defamiliarizing the familiar to include a familiarization of the unfamiliar (*Good Woman* Program notes 3). As the company often works with "classics" set in places and times divorced from their audience community, Cornerstone members feel that adaptation of the story's setting to a specific local context helps to engage that audience. In this case however, Rauch and Manning felt that they could not set the adaptation in 1995 Watts because of the events within the story. Explains Rauch in our interview:

> For a while Lynn [Manning] and I tried to fit it in 1992 with the [Rodney King inspired Los Angeles] riots and it just didn't add up, because there needed to be a social conflict that went on for several years not just several days in order for the child to grow. We ended by setting the play in the very near future.

The majority of Cornerstone's *Chalk Circle* thus takes place in a mythic, near-future Southern California beset by the state Senate's attempt

to secede from the Union. Grusha becomes Gertha Gibson, a janitor working in the Watts Corporate Complex owned by the fabulously wealthy Mayor Montoya. After Agents of the New Republic assassinate Montoya and riots break out, Gibson becomes engaged to security guard Derrick Frazier, who immediately joins the Army Reserves. Gertha discovers and later cares for the Montoya baby, forgotten by his billionaire movie star mother, who shows more concern for her designer gowns than her son during the riots. Chased by Agents of the New Republic, Gertha makes her way across the San Fernando Valley to the wine country in Northern California. Her brother and his bountifully "religious" and hypocritically stingy wife briefly harbour Gertha until they can foist her onto an allegedly dying man, who miraculously recovers after hearing of the war's end. Derrick returns to discover Gertha married and with a child. Soon after, agents nab "Monte," as Gertha has renamed the child, and all return to Watts for a trial to decide his parentage.

In order to tie the production more directly to the Watts community, *Chalk Circle* maintained an adaptation of Brecht's prologue set in contemporary Watts. The Watts Labor Community Action Council (WLCAC) warehouse housed both the prologue, placed in a town meeting setting, and the main production, set in a different area of the warehouse. Rauch's assistant director, community participant, Dennistine Lyle, directed the prologue, and Watts' performers contributed directly to its rewriting, which centred on the permanent conversion of unused real estate to public gardens. Following judgement against landowner Mr. Johnston, who the council decided had not cared for the property the way that the citizens had, residents invite Johnston to a play featuring "a very similar situation." The meeting Chairperson introduces the *Chalk Circle* adaptation, acknowledging its origins and contemporary ownership and adaptation. "It was originally Chinese, fixed up by a German, but we put our own spin on it."

As suggested by the nature of the prologue and the Chairperson's words, community participants impacted Manning's rewriting of Brecht. However, Manning strove to maintain what he felt to be Brecht's "contradictory" and often earthy language. In one scene, officers of the New Republic of California confront Gibson, played by African American Sándra Layne, with stereotyped invectives. Gertha has just deposited the Montoya baby on the doorstep of a Hispanic woman in the Valley outside of Los Angeles and dances down the street in celebration. Officer Superior stops her, smirking, "maybe you'd like to share some of what you're high on." His partner, Officer Buttkiss, chimes in with a litany of stereotyped perceptions of Gertha's lusts, "[we know how you like] watermelon, and fried chicken, and crack cocaine, and doggy-style...." Several community participants balked at this strong language and its implications. Manning, also an African American, fought to keep this dialogue by clarifying its

parodic intent. At other times, Manning attended to community sensibilities, removing the word "fucking" from his adaptation.

Much of the time, Manning maintained what he felt to be an accurate reflection of Brecht's ideas by creating characters defined, in part, by their social circumstances. Brecht calls for "[character roles] built from a social point of view" (Willett 100). Within this context, Manning introduced what could easily be labelled as racist, sexist and homophobic characters. Yet, the adaptation focuses on the *reaction* of those characters to the social situation within which racist or sexist comments occur. When confronted by the policemen's invective, Gibson tries to escape from the situation by playing into the officers' stereotypes, while simultaneously mocking them. Running back to the Hispanic woman's home, Gertha hustles, "I thought I left some grits on the stove. I ran back to check. (*to the Latina woman*) Right? Ah, Maria? (*to Officer Superior*) You know how we love our grits."

Manning also employs stereotype reversal to defamiliarize and highlight awareness of social context. In the second act trial sequences, the former artist Azdak has been named a judge in the New Republic of California by Governor "Will Peteson" (after current Governor Pete Wilson). Brecht's original scene focuses on Azdak's reversal of conventional social justice, condemning a woman for raping the man she accuses of raping her. Working within a contemporary social context more sensitive towards rape issues, Manning revised the circumstances to highlight social and gender roles. In Manning's version, a man accuses a woman of raping him. The scene frames conventional gender roles by echoing the responses of female rape victims. "It was horrible! I'll never get over it. I don't think I'll ever be able to make love again. I feel so, so violated!" The physical stature of the actor playing the victim, 6'7" Quentin Drew, underlined the dialogue's irony. While raising awareness of social conventions, however, the performance also disturbed. I wondered whether the scene reinforced certain stereotypes about the shaky legitimacy of women's rape claims. Discussions with Rauch revealed that I was not alone in my discomfort with aspects of the adaptation.

Rauch admits his own uneasiness with what he viewed as homophobic stereotypes and references. Agents of the New Republic capture Azdak only to later turn him loose after sharing homophobic references to "turning the other cheek" and wondering "what cheek are you willing to turn for the sake of peace?" Rauch notes the quandary he faced as a gay man watching such a scene:

> It's basically prison rape humour. For the people who get it, it's getting big laughs, but it makes me very uncomfortable. Yet, how can I defend Lynn [Manning] painting racist characters and sexist characters as being appropriate

> to the play and real in our society, and then say, as a gay man, you're not allowed to have any homophobic characters. It's hypocritical. (Interview)

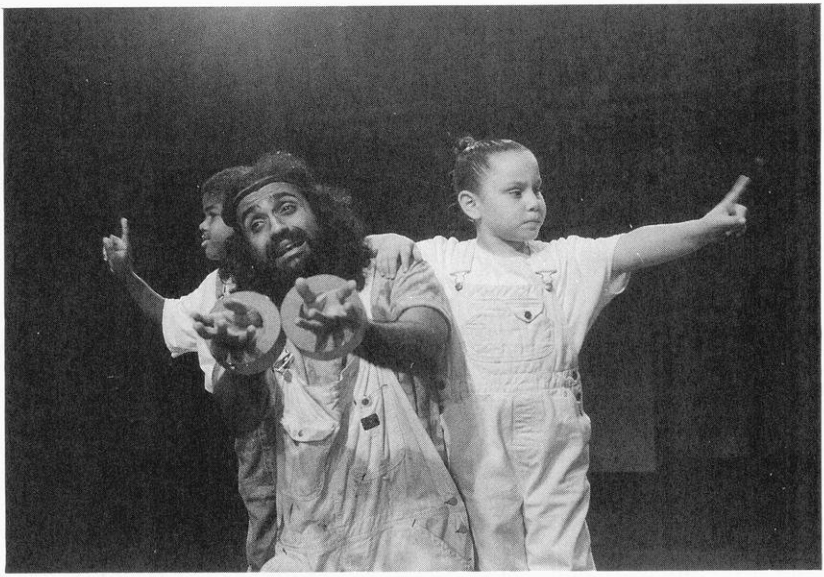
Rauch raises the point that Manning's depictions of characters embedded in their social context can provoke questions at a number of levels. On one hand, he wonders, as I did, whether depicting these stereotypes may reinforce them. On the other hand, Rauch suggests that these depictions may provoke healthy questions about the culture that generates such stereotypes. Echoing Brecht, Rauch comments, "I hope that any of our plays make people think as well as moving and entertaining them" (Interview).

Aesthetically, Cornerstone's adaptation also strives to "make people think," by defamiliarizing aspects of the world in which the story takes place. The design and performance style moves from realism in the prologue, to a world marked by paper and cardboard in the first act, to a world defined by a janitorial iconography in the second act, back to realism in the final scene deciding the Montoya child's parentage. The aesthetic worlds of the first and second acts reflect a shifting narrative voice. In the first act, Azdak the artist (who works in paper and cardboard) narrates Gertha's story, while Gertha, the former maintenance worker, narrates Azdak's story in the second act.[3] "In the last scene, where their stories intersect," clarifies Rauch, "we go to realism" (Interview).

The aesthetic choices work to defamiliarize or "make strange" the symbols of power within the play, as well as the nature of storytelling itself. Reflecting Brecht's original, the adaptation of *Chalk Circle* frames the main body of the play with a prologue, emphasizing that the story we are about to witness is a reflection of ideas and social roles. The production re-emphasizes this framing midway through the story when neighbourhood children re-enact the recent revolution. A "bossy girl" directs the other children in their roles:

> (*To black child*) You be the sneaky senator and you have to laugh all the time. (*To the Montoya child*) You be the billionaire hostage, and you laugh too, 'cause you got too much money for anybody to hurt you. (*To a Girl*) You be the billionaire's wife and you cry when I blow his brains out with this. (*She shows a toy gun.*)

The childrens'game reflects several conscious ironies. The retelling of the revolution emphasizes the social roles involved, the "sneaky Senator," "billionaire hostage," and "billionaire's wife." At the same time, unknown to himself, the "real" billionaire's son plays the billionaire. Then, at the end of the play-acting, Agents of the New Republic drive in to take hostage the child, playing a version of himself as hostage. The character depictions thus also become ironic in retrospect. The billionaire's son has



21. Watts residents Aaron Meeks and Marcie Ramires, as Azdak's wards behind Cornerstone ensemble member Shishir Kurup as Azdak, sporting gaffer tape handcuffs



22. L to R: Watts residents Irma Ashe & Rocio Novoa as maids to Antoinette Montoya (Cornerstone member Page Leong). Guest artist (and later Cornerstone member) Armando Molina as Press Secretary, Buck Wild, gestures behind Leong. All wear paper, cardboard, and plastic accessories, and Leong carries cardboard suitcases.

no money, rather than "too much money," yet, the prospect of his gaining money leads to his kidnapping. Money is the cause of, rather than the defense against, getting "hurt." The scene as a whole also reinforces the nature of play as constructed storytelling. Within the childrens'play-acting, as well as within the play itself, levels of "reality" remain relative, and are always defined by their social context.

The direction and performance style also reinforce the nature of the play as a constructed device. Reflections by the Storyteller highlight the play as narrative. Actors borrow chairs from audience members to set up a scene taking place on a bus. Choruses interrupt the action to reflect upon it. Officers Superior and Buttkiss wear pig masks. Exaggerated playing styles position characters as didactic and subjectively conceived, allowing racist characters to work as representational archetypes rather than psychologically "real" characters.

The paper and janitorial aesthetic also alienates conventional symbols of power. The clothing of the rich, made of tissue paper and cardboard cut-outs, emphasizes the construction of symbols of wealth and power. Judges'robes of plastic garbage bags, crushed soda can police badges, cleaning fluid guns, and masking tape handcuffs convey similar effects in the second act. Intriguingly, a return to realism in the final scene heightens rather than diminishes the defamiliarization of those same symbols of power. "When you see a police officer on the street you don't necessarily notice all of the symbols that turn that person into a figure of authority," notes Rauch (Interview).

The actors themselves, most non-professionals from Watts, both engaged the community audience and emphasized the specific social context of the performance. In "One Or Two Points About Proletarian Actors," Brecht suggests how the presence of non-professional performers contributes to this awareness. They tend to play, he states, "from a specific outlook and a specific context...shed[ding] a surprising light on the complex and baffling relationships between the people of our time" (Willett 148-149). Brecht suggests that "proletarian actors," those that have not been to a "bourgeois acting school," maintain a "simplicity of playing"that "takes the shine off" of acting (148). By remaining simple in their performance, by not trying too hard to *not* be themselves, community actors draw attention to their specific concerns, to the context of contemporary Watts.

The bodies of the actors, most African American or Latino/a, also draw attention to the ethnic make-up of the Watts'community. At the same time, the roles that participants play deconstruct gender and ethnicity in ways that frame their performative nature, and illustrate how ethnicity can cross class boundaries. Latino actor Armando Molina plays the bigoted Officer Superior and a manipulative Latina mother. African Americans play the working class Derrick and Gertha as well as corrupt Senator Charles.

Racial epithets imply divisiveness, but multi-racial choruses complicate this suggestion.

Americans tend to emphasize the importance of race and ethnicity over class. Lynn Manning strives to work against this perception in his adaptation, stating in a *Los Angeles Times* interview, "I stayed with [Brecht's class politics], definitely. Because I think the truth about what ails the society is more about class than race" (Breslauer). Manning takes care to portray characters reacting to and against their social circumstances. The fact that the Montoyas are played by a Latino man and Asian woman, and Senator Charles by a black man (Manning himself) is subordinate to the fact of their wealth and greed.[4] Minor characters also react to the circumstances caused by the revolution. A black carjacker takes Gertha's vehicle and money to escape from Watts. A Latino store owner gouges prices on milk and cookies, explaining, "[t]here's a state of emergency going on." Gertha's rich black sister-in-law struggles to keep her from staying in the wine country, fearful of the material and social costs the stay will entail.

Manning's adaptation also suggests the potential for change in various characters. In his notes on epic theatre, Brecht underlines the importance of this potential, proposing that "[in the epic theatre] the human being is alterable and able to alter" (Willett 37). Rauch articulates how Cornerstone's adaptation worked within this guideline:

> Ironically the most sympathetic powerful character is Governor Will Peteson, who reciprocates for Azdak saving his life by making him judge in perpetuity. He doesn't need to do that. That character, who has been hammered again and again as being a villain in the piece, recognizes Azdak's kindness. And Gertha would not have her child if it weren't for Will Peteson's gesture towards Azdak. (Interview)

While the text, production and actors all emphasize class politics and their mobility, the economic context of production underlines the contradictions involved in producing a show critical of the extremes of capitalism. Minimal state support for artistic work in America dictates the need for either high ticket prices or institutional and individual funding. As Cornerstone strives to maintain accessibility to its productions, the company maintains a pay-what-you-can ticket policy for its community shows, necessitating this outside funding. Much of this financial support, notes Rauch, was provided by corporate institutions and wealthy individuals, whom the *Chalk Circle* production implicitly critiques. Rauch responds by asserting:

> I know that's an old criticism loaded at Brecht, you know, people sipping champagne and eating caviar and going in to watch this indictment of the bourgeoisie and the class system.... I love the idea that Cornerstone could be

> supported in a 100% grassroots way and that every little child that we work with sends in 50 cents of their allowance once a month, and that that's how we pay for what we do, but the fact is that's not how we've been able to support ourselves.

Rauch suggests that the presence of wealthy individual Cornerstone supporters in the audience alongside Watts residents may actually have achieved a kind of social dynamic rarely felt within the audiences of more rigidly separatist regional and community theatres. By bringing together these individuals to experience the contradictions implied by the production, the show may have enacted a form of social change.

Co-sponsorship of the production by the Watts Labor Community Action Committee (WLCAC) also complicates the fact of corporate and individual sponsorship. This group champions labor, often in opposition to the foundations supporting Cornerstone's work. Yet, the WLCAC's foundational philosophy underlines the possibilities wrought by bringing together economic strength with community. Rauch explains that founder Ted Watkins promoted the organization with the slogan "improve don't move." "The Watkins family urged people to do better economically and stay in the community, and to keep giving back to the community. WLCAC is a powerful entity in terms of empowering the community. That connects directly with our work" (Interview).

The WLCAC warehouse setting for the production emphasized the tie to community sponsorship. Rauch stages the show to acknowledge rather than conceal this warehouse setting. At one point, background wall units open up to reveal the entirety of the setting. The children reenact the Montoya assassination far upstage, on the stage of the prologue setting. Monte's kidnappers drive onto this playing area in a working police car and van, opening the audience's point of view to take in the whole warehouse. The downstage action also emphasizes the nature of the space, with a catwalk surrounding the main playing arena. The catwalk itself also completes the transactional exchange of space, sponsorship and community support. At the end of the production run, it remains for the WLCAC's use. Community participants divide all other set pieces and props.

Through material and social exchange, process, adaptation, performance, audience and setting, Cornerstone's *Chalk Circle* enacts collaboration with the community of Watts, engaging the "community effort" of which Brecht speaks (Rouse 241). Yet, the fact of producing an adaptation, rather than original community storytelling, provokes controversy among some community artists outside of Watts. Rauch explains that these artists express concern with Cornerstone's method of integrating community with "classical" work, feeling that "communities should tell their own stories" (Interview). Rauch confronts this view, asserting his belief that

"there's an incredible social and political power to a community like Watts claiming a Bertolt Brecht play and an ancient Chinese story as their own. The work that we've done makes it a story about Watts as much as something that is more directly autobiographical about the community" (Interview).

In fact, *Chalk Circle* works towards a larger concern than expressing the community "in itself." Following Brecht's ideas, the production strives to make audiences aware of how social forces impact individual and community behaviour. Ironically, Cornerstone works towards this goal by moving away from either an idolization of Brecht's original text or an idolization of "the community." The collaboration among community participants, Cornerstone's cooperative methodology, and Brecht's text and ideology celebrates the community's participation while situating Watts within a larger social and historical context.

Ultimately, the production and the numerous questions it provokes succeeds as a result of this community collaboration. In her evaluation of the *Chalk Circle* experience, Assistant Stage Manager and Watts resident Janet Escobar provides evidence for the importance of Cornerstone's work with the Watts community. She cites Cornerstone's collaborative accessibility in drawing the community into the production, noting, "so few of the community would be able or willing to see a play elsewhere." While much of Cornerstone's work succeeds in articulating the social forces that contribute to injustice, poverty and racism, Escobar's comments underline the company's accompanying adherence to Brecht's caveat that a theatre must above all engage. "A theatre which makes no contact with the public is nonsense," asserts Brecht (Willett 7). Cornerstone's publicly accessible, thought-provoking and aesthetically intriguing production of *Chalk Circle* is no-nonsense theatre.[5]

WORKS CITED

Breslauer, Jan. "Parable of Equity Comes to a New 'Circle.'" *Los Angeles Times*. 10 Nov. 1995: F26.

Central Ave. Chalk Circle. By Lynn Manning. Adapted from *Caucasian Chalk Circle* by Bertolt Brecht. Trans. Eric Bentley. Produced by Cornerstone Theatre Company. Dir. Bill Rauch. Watts, CA. 17 Nov. 1995.

Rauch, Bill. Personal Interview. 18 Nov. 1995.

Rouse, John. "Brecht and the Contradictory Actor." *Acting (Re) Considered*. Ed. Philip Zarilli. New York: Routledge, 1995.

Willett, John. ed. and trans. *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1964.

NOTES

[1] In the fall of 1994 the author worked with Cornerstone as a dramaturge for the first two shows of the company's fifteen-month residency in Watts.

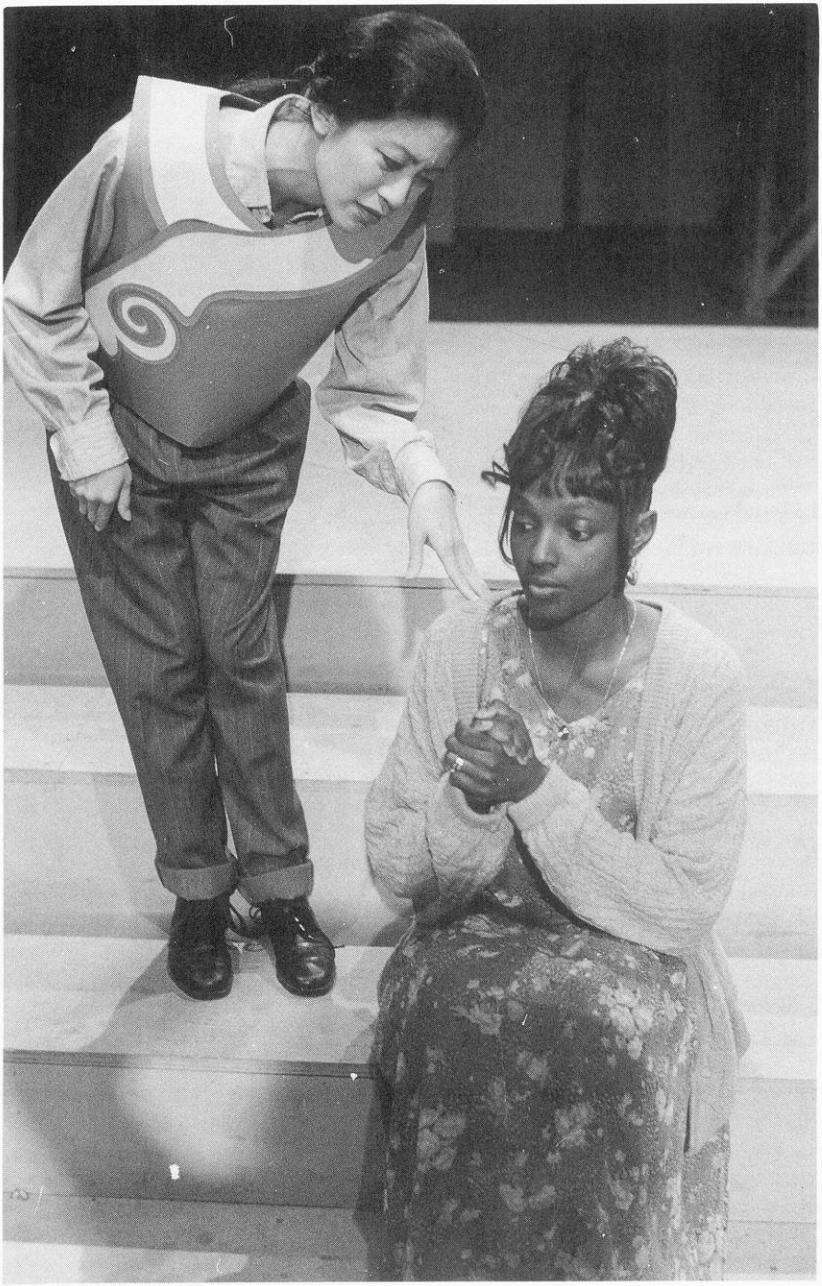
[2] In an interview Rauch explains:

> We are a theatre company first. We're not a social service agency. We have a tremendous responsibility to the community, in the way that any artist has a tremendous responsibility to the society at large and to the community that they serve. But I think it's problematic to start setting up responsibility to the community over responsibility to artistic impulses. Having said that, there are circumstances under which the community's concerns influence artistic decisions.... Ultimately, I think it's a false dichotomy to set the community up against the art. There is a complicated negotiation that has to go on. A good artist has to be responsible to society and to the community. And at times you have to say things that some people aren't gonna like. That's part of your job. (Interview)

[3] Brecht's text maintains a separate storyteller character. However, as Brecht's former assistant Carl Weber points out, in his original production of *Chalk Circle* Brecht cast the actor playing the storyteller as Azdak. Brecht made the choice for theatrical rather than thematic reasons, as the actor's singing voice made him the best choice for both roles.

[4] While Manning's senator visualized his "blackness," another aspect of his playing remained "invisible." Manning, a blind man, played Senator Charles as sighted. No audience members that I or Rauch spoke with recognized Manning's blindness in his performance as Senator Charles. Manning's successful choice enacts another aspect of Cornerstone's performance philosophy. Not only does the company work to include and celebrate various ethnic communities, performances also work to highlight the constructed nature of identity, offering opportunities for actors to play across gender, ethnic, and now, physical boundaries. Manning's extraordinary performance reinforced for me the notion that actors shouldn't be confined to playing their limitations. Rauch concurs, noting, "[Cornerstone ensemble artist] Shishir [Kurup] was one of the people who most strongly supported Lynn's [desire to play the character as sighted] from the very beginning. He said, 'just because I'm Indian I don't always want to play the 7-11 clerk with the accent.'He saw Lynn's desire as a direct parallel" (Interview).

[5] Cornerstone's *Central Ave. Chalk Circle* succeeded on a larger critical level as well. The production was nominated for an "Ovation Award," L.A.'s peer-judged version of the Tonys. *Chalk Circle* won the award for best production in a category including all small-scale "professional" theatre companies in Los Angeles.



23. Page Leong as Wine Country neighbour to Gertha Gibson (Watts resident Sándra Layne) [Credit: Jan Mabry]

Kompositionen für eine amerikanische Bühne: Brecht

Faßt man die fürs Theater inszenierten Brecht-Stücke zusammen, ist der Begriff *Gestus* von entscheidender Bedeutung. Der Komponist arbeitet mit gestischen Elementen: Er interpretiert die Texte der Songs in bezug auf ihre gestische Wirkung, setzt diese mit entsprechender Musik zusammen, die seine oder ihre kritische Haltung ausdrückt, und gestaltet die Komposition derart, daß eine Aufführung auch das Publikum dazu veranlassen sollte, sich kritisch mit dem Song auseinanderzusetzen. Um einige Zusammenhänge dieser Ideen zu verdeutlichen — und im besonderen um die Frage zu erörtern, wie man neuartige Musik für übersetzte Brecht-Inszenierungen gestaltet — beschreibt der Aufsatz eine neuartige musikalische Begleitung, die vom Autor für eine amerikanische Universitäts-inszenierung des *Guten Menschen von Sezuan* komponiert wurde. Ein abschließender Abschnitt schlägt vor, daß jede neue Aufführung eines Brecht-Stückes sinnvollerweise neuartige Kompositionen beinhalten sollte, denn Brechtsche Musik ist gestische Musik.

La composition musicale pour Brecht au théâtre américain

Pour mettre en scène une pièce de Brecht, Gestus est l'essentiel dans le travail collectif théâtral. Le compositeur musical collabore avec des gestes afin d'interpréter la portée des gestes dans les paroles des chansons, en leur donnant une musique qui exprime leur position critique, et en façonnant la composition musicale pour une telle représentation, qui permettent au public de prendre part de façon critique à la chanson. Afin d'illustrer quelques implications de ces idées, et surtout afin d'étudier la création de musique originale pour des productions de Brecht qui ont été traduites, cette dissertation décrit la musique originale composée par l'auteur pour une production de Brecht dans une université américaine: *Der Gute Mensche von Sezuan*. Une partie finale propose que chaque nouvelle mise en scène d'une pièce de Brecht implique raisonnablement que la composition musicale originale de la musique brechtienne est en fait truffée de gestes.

Composición Musical para Brecht para el Teatro Americano

Gestus es la esencia del trabajo colectivo en el teatro para presentar las obras de Brecht. El compositor musical colabora gesticalmente; interpretando la letra de las canciones por su idea géstica, poniendola a música que expresa su postura crítica, y hace una composición musical para permitir que la audiencia analize la canción críticamente. Para ilustrar las implicaciones de estas ideas — y especialmente para explorar la pregunta de como crear música original para las presentaciones traducidas de Brecht - este ensayo describe la música original compuesta por el autor de una producción de «Der Gute Mensch von Sezuan» por Brecht para una universidad americana. Una sección final propone que cada escenificación nueva de una obra de Brecht puede implicar razonablemente una composición original musical, porque música «Brechtiana» es música gestical.

Musical Composition for an American Stage Brecht

Peter W. Ferran

In the practical work of producing Brecht's plays for the stage, the already formidable artistic challenge is increased by his theoretical principle of Gestus, especially as it applies to his particularly collectivist mode of theatre-making. Every element of dramatic action in Brecht's plays is essentially *gestisch* — he insists on this throughout his writings — and every contributing artist in the Brecht theatre collective works in a manner that is also *gestisch*. Not only must the dramatic text be read for its *gestisch* character, but its theatrical re-creators must also, as sovereign interpreters, stamp their creative treatment of its dramatic substance with their own critical perspectives. Thus should the several artistic contributions constitute a "mutually alienizing traffic with each other," as Brecht said in the *Short Organum for the Theatre*. By practicing such gestical creative work, Brecht declared, each theatre artist would help stimulate the audience to exercise their own critical responsiveness to the whole performed play. Thus the concept of *Gestus* is the root of "the critical attitude" Brecht's projected new aesthetic attitude for theatre-goers of the "scientific age." It is also the essence of the theatre-making method of epic theatre the new theatre whose stagings should (in Brecht's design) manifest a remarkably collective style, thereby promoting his larger purpose of making pleasurable the critical disposition.

With regard to musical composition for the plays, this creative-interpretive demand is quite particular. As Brecht said of the song music written for his early plays, its gestical character is only explicable in terms of the innovative epic theatre's social purpose (see *GW* 15:476). "Practically speaking," he said, "gestical music is music that enables the actor to perform certain basic gests." While it serves the basic function of conveying both the poetic and dramatic thrusts of the text's songs and their lyrics, the creative work of musical composing must also be gestically interpretive. Brechtian composers have these obligations, then: (1) to actualize the song text's gestical potential in musical form — that is, to interpret the lyric artistically; (2) to invest the musical setting with their own attitude, to articulate their own critical stance towards its content; and (3) to accomplish both of these objectives in such a way that the actor

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

can make the song's performance achieve, as nearly as possible, the effect of inducing the audience to enjoy their own critical experience of the poetic-musical composition. In executing such a "critical-performative reading" of the song text and then transposing it into music, the composer makes an original contribution to each particular production, and thus exercises considerable force in defining the production's interpretation of Brecht's play. While it may not become a recorded part of the dramatic text itself, this musical collaboration nonetheless influences the cumulative historical reception of the play.

"Praktisch gesprochen..."

Some of the implications of these theoretical notions may be illustrated by the following description of my composing music for an American university theatre production of Brecht's *The Good Person of Szechwan.* This school production involved untrained student actors and musicians in an experimental ensemble working process, the conditions of which determined to a large extent the music's overall character. It is not structurally complex; its harmonic and melodic demands are modest; its rhythmic features are rudimentary. It can be effectively performed by amateurs, although productions that have more practised singers and a separate orchestra will also be healthily challenged by it. At any rate, these musical examples serve the purpose of probing the critical implications of composing original music for productions of Brecht's plays in translation.

The six songs of *The Good Person* have the same "Grundgestus," all being "identity" songs. Three of them define individual identity: Wang's "Song of the Water Seller in the Rain," Yang Sun's "Song of Saint Neverkins Day," and Shen Teh's "Song of the Defenselessness of the Gods and the Good." A group's identity is represented by the other three: "Song of Smoke" for the destitute family, "Song of the Eighth Elephant" for the enslaved tobacco workers, and "Trio of the Vanishing Gods on their Cloud." This feature suggests a common approach to the composition of their music: it needs to make clear that each song's reason for being performed at all is to present the distinct contextual identity of its singer(s). Thus we see that the principle of "Grundgestus" affects the composer's work from the beginning of the creative process. But it is also necessary that the music define precisely the dispositional expression each song employs, in its basic identifying function; for it must help the performers invite the audience to understand the characters' defining attitude as contextually remarkable. For their part, the actors must study and perform the song with the same purpose in mind: of *showing the attitude* that these characters adopt in the circumstances spelled out by both the action of the scene and the lyrics of the song.

I "Song of Smoke": The Family Without Prospects

A good first example is found in the "Song of Smoke," the refrain of which presents the same *Haltung — Darum sage ich: lass es!* ("Therefore I say: forget it!") — and each character finishes the message with that enticingly nihilistic image of life as equivalent to "grey smoke drifting into ever colder coldness." The audience must be given to understand that, at least at the outset of the play's action, a common attitude — "never mind trying to lead a decent, productive life" — defines the family group represented by these three members. But these characters also have individual dispositions, which Brecht arranged in a remarkable enunciatory order, proceeding from oldest to youngest. The performed music also has to convey the gestical thrust of this reverse progression from the oldest, most "reasoned" outlook to the youngest, most "cynical" attitude about surviving a bleak life.

Partly influenced by Dessau's version of the song, my music has these characteristics: a whole-tone modality for the melody; a spacey kind of accompaniment, with an electric organ providing the barest leading motif for each new stanza; a descending tonality for each successive stanza — D for Grandpa, C for Husband, Bb for Niece; a tempo that is almost *rubato* (depending on each singer's metrical sense), with occasional *marcato* phrases (e.g., "so I said forget it!"). The stylistic character of the whole song is a whole-tone, quarter-note languidness, to be matched by each singer's own "what-the-hell" gestures and posture. The idea of smoke and life dissipating in similar fashion should come across as at once awful and inconsequential. An American audience should be put in mind of something like the widely felt Sixties' malaise, exemplified by "blissed-out" pot-smoking students, vacant-eyed and decadently wise. The song should allow the actors to present a gestical equivalent of everything that bygone generation conveyed by its turn-on, drop-out attitude.

Musically conceived and presented thus gestically, this attitude should strike the audience both as familiar and as unacceptable. On one hand, it will seem "natural" that human beings who feel oppressed by a world that says "Be smart, be honest, trust to time, and you'll get your cut" but denies this principled instruction by its daily operation, will all too easily lapse into this sort of hopeless "philosophy." But it must also be shown that they know they will just as surely "get their cut" by hanging around, sponging, being opportunistic with minimal energy. These characters display no higher understanding of the world; they are not sentimentally conceived; they do not articulate a polemically anti-capitalistic world-view. Rather, they are the recognizably oppressed, amoral, but also materialistically inclined poor people of our modern world, who, as we may see every day, simply take what they can get for the moment, unmoved by either

principles or guilt. This gestical condition must be shown as a socially pervasive one. Being thus recognized, it ought to be disturbing.

[See Appendix A]

"II Song of the Eighth Elephant"

The "Song of the Eighth Elephant" lends itself to a distinctively defining group choreography: the machinery of the tobacco labourers' work is to be exemplified by the rhythm of their movement and singing. This scene is also definitively Brechtian, in that it incorporates such actions as demonstrating, recapitulating, quoting, playing meta-theatrically, in addition to singing and dancing. Mrs. Sun, assuming a pro-tem function as narrator for the scene, relates expositorily that Yang Sun got the tobacco plant foreman's job by intimating that his education and intelligence would be useful to the owner. So it was that Mrs. Sun's recidivist boy "performed miracles in Shui Ta's factory," as she exclaims. The actress will not miss the key words "performed" (which is what she is about to demonstrate) and "miracles" (which we are about to see, in a most ironic sense). "And," Mrs. Sun continues, "no amount of hostility or abuse on the part of ignorant persons — he came in for plenty of that — deterred my son from doing his duty."

With that, one of the workers (they are already moving in cadence) strikes up the "Song of the Eighth Elephant," and is soon joined in chorus by others, as the group performs an ironic song about how one of their own kind brutalizes them by being favoured in the conventional work process. Earlier, in scene 1's "Song of Smoke," these same people were shown to be unenlightened about their condition; but they have "progressed" and are not ignorant now. By singing this parable about elephants ("Herr Keuner's favourite animal" — ironically idealized man), they rebel against the abusive Sun by scoring him as a betrayer of his fellow workers. But if they are no longer ignorant of their condition, they are, unfortunately, less savvy ("educated") than Sun, who understands them and their ploy. He is shown to be smart enough not to allow himself feelings of fear, anger, or indignation in response to this "hostility and abuse" from the workers. He reasserts precisely those qualities the song ascribes to him, the preferred go-getting "Eighth Elephant:" he controls his fellow workers by stepping up their cadence. Thus, we see, it is the labour process itself, with its set rhythm, that finally keeps the oppressed workers enslaved. And they know it.

The core of the song's Gestus is that these human workers use it, at first, to rebel. They appropriate the mechanistic cadence imposed upon them to assert their own creative life: they enact something like a "freedom-in-satire." Even though they cannot forseeably throw off the necessity of working under these conditions, they can nevertheless *express*

themselves in fiction and metaphor. Mrs. Sun calls it "hostility and abuse by the ignorant," but the audience should be enabled to see it alternatively — as a demonstration of freedom within limitation. This dialectical seeing will facilitate the recognition of the real point: even *this* freedom cannot be enjoyed in such unacceptable circumstances.

My version of the "Song of the Eighth Elephant" moves from an open-intervallic choral melody and regular "work" metre into a gradually increased liberty of melody and metre that signifies a pleasure taken *within* the regularity. The choreographed human machine which performs the song will be perceived to slacken in efficiency as the individual humans in it take increased enjoyment in their satirical singing. In other words, the Gestus of the song requires that the actor group begins to "come apart" as a functioning apparatus, that same apparatus which they were seen to assemble at the beginning of the scene. But, of course, the conclusion of the song must also show these temporarily "liberated" workers relapsing into oppressive mechanization under Yang Sun's control. They slow down in voice and movement, become more languid, spiritless, inhuman.

In its wholeness, the "Song of the Eighth Elephant" gestically demonstrates how a leader dominates his fellow men by virtue of his superior "education and intelligence" (read: by outsmarting them), despite the natural inclination of the workers to resist by means of satirical artistic expression. The entire scene is cast as an ironical proof in theatrical form; it is conceived in the same spirit as the central vaudevillian scenes of *Man equals Man*. Mrs. Sun's narrative closing, à la Widow Begbick, defines this underlying Gestus of ironic demonstration by quoting a piece of aphoristic wisdom: "'Der Edle ist wie eine Glocke, schlagt man sie, so tont sie, schlagt man sie nicht, so tont sie nicht', wie die Alten sagten." Q.E.D.

[See Appendix B]

III Joining In the Celebration of Crushed Hopes

The decision to make Yang Sun's "Song of Saint Neverkins Day" (scene 6) into a participatory, revival-meeting vehicle, with the aim of inviting the audience to clap and sing along with Sun, was inspired by the Gestus of his directing the factory work force in the later "Song of the Eighth Elephant." The idea was that when the audience experienced the factory scene — Sun in ascendancy, his former hopelessness transformed into callous triumph over fellow human beings — perhaps they would re-experience their earlier action of "joining in the celebration" in a way would cause them to flash on the ugly truth of Sun's "happy" reversal of personal circumstances. They might even feel embarrassed about having allowed themselves to take a sympathizing part in his early disappointment, especially as that scene was more severely dashing the hopes of

marriage for *Shen Teh*. It is in any case a stimulating idea to create an affective juxtaposition of contrary versions of the same "quotable gest" — the actor inducing group participation in song — not only to sharpen the spectators' sense of Sun's "all-too-human" mode of improving his lot, but also to deepen their realization that the persona of Shen Teh the Faithful Lover had been developing, with a kind of shadowy consistency, into the ambiguous collaborator in Sun's transformation from brutal dreamer into successful man of the world.

Using the onstage ensemble to accompany the song helped stimulate the audience to participate, which they did at every performance. (Whether because it is irresistible, or because it is such a common American thing to be invited to do, is hard to say.) At any rate, the success of the action was only highlighted each time by the actor's abrupt cutting-off of the onstage and house participants — a vicious dismissal of their collaborative role, which could then be understood as having been insincere from the start (like so many theatricalist stimulations). Sun stopped smiling and singing and sat with a thump next to his mother; they both looked at the door. Shen Teh looked out into the audience, knowingly distressed: the Never-Coming Day of happiness was hers.

IV The Happy Water Seller

The Gestus of the "Song of the Water Seller in the Rain" is rooted in Wang's lineage: his ancestors are the Coolie of *The Exception and the Rule* and Galy Gay of the multiply re-worked *Man equals Man*, all three figures dating from the same period when Brecht was conceiving *The Good Person of Szechwan*: 1927-1930. Wang shares with these two "Coolies" the passive and obliging disposition of the habitually oppressed, and he practices the same uncomplicated guile and opportunism. Several other traits differentiate Wang's total role from those of the two earlier characters, to be sure — for example, his warm relationship with Shen Teh, his knack for geniality and ingratiation, and his somewhat broader capacity for anger and frustration. But he is recognizably of their basic type.

Wang's single song resembles Galy Gay's poetic monologue of "the Both" and the Coolie's "Urga Song" in being an identifying lyric grounded in a life-defining contradiction. The three verses of "Song of the Water Seller in the Rain" take us narratively from the here-and-now condition of "I am selling water in this rain," through an expression of dream-like wishfulness ("seven years without rain!" — an apocalyptic scenario reminiscent of "Pirate Jenny" and similarly framed ballads from the *Hauspotille*), and finally to a metaphoric image of the whole earth happily guzzling Nature's surplus water while Wang languishes economically.

This structure sums up his life and livelihood, all right. But what attitude does the singer convey about it? What is the presentation's gestical thrust?

Concluding each verse is a parenthetical articulation we are tempted to read as Wang's most unvarnished feeling. "*Kauft Wasser, ihr Hunde!*" he says in the first and third; "*Da lechzten die Hunde!* " in the second. ("Buy water, you dogs!" and "They panted, the dogs!") Naturally — we might say — Wang hates the people who are his potential customers and who don't care if he makes a living or not. Nothing could be more familiar than this feeling. Surely these exclamation-pointed phrases are meant to be played as genuine outbursts of his resentful anger. Why, then, are they in parentheses? The rest of the verses' content is comparably direct, without parentheses.

By bracketing these final lines, Brecht signals that they function as "asides" — but of that peculiarly Brechtian kind that he called "quotable." (They are like Mother Courage's parenthetical lines in her "Song of the Great Capitulation," designed to strike the audience's sensibility as consciously articulated cliches, pointing out that the singing persona's past-tense conviction about "the way things are" was quite conventional.) These ostensibly "true-feeling" articulations of Wang's point to themselves as the the most familiar, the most unremarkable expressions a man like him in a situation like his might make. Accordingly, they have to be performed in a way that emphasizes just this attribute; their music has to help render them "quotable," capable of being recognized as common. By contrast, the rest of his text is not so common: it is figuratively and syntactically arresting, and its metrical scheme shifts intriguingly; at the same time, its overall rhyming and rhythmic pattern suggest a popular song's form.

Wang's basic disposition is that of someone incapable of understanding *why* his life is impossibly contradictory, who usually responds emotionally (that is, uselessly) to his immediate feeling of frustration or injury. But the song must *present* this gestical Wang, not *embody* him (*darstellen*, not *verkörpern*). Therefore, this song of self-definition must at the same time incorporate the reflexive consciousness that *he* is not capable of. It must employ a form, a style, and a structure that enable the actor to exercise Wang's reflexive consciousness *on his behalf*. It also has to help the actor *show* that this is what he is doing.

The published translations of the song's lyrics are variously flawed: they "characterize" Wang, or they over-explain his predicament, or they unwarrantedly amplify his feeling. They are, in every case, gestically inattentive. Let us look, for example, at the first four lines, which are in trochaic tetrameter rhyming *a b a b*, and which offer a matter-of-fact statement of the economic contradiction defining Wang's life:

Ich hab Wasser zu verkaufen
Und nun steh ich hier im Regen
Und ich bin weithin gelaufen
Meines bisschen Wassers wegen.

Ralph Manheim's rendering (Vintage, 1976) reproduced the sing-song quality, invented some cute rhyme, mixed matter-of-fact and precious diction, and added a personal tone of self-conscious irony that is not in the German:

Peddling water is my business
Hills and dales I go exploring
For a pint or two of liquid.
I come back and here it's pouring.

Eric Bentley's version (in *Parables for the Theatre*, University of Minnesota Press, 1948; Grove Press, 1956 and 1961) took greater liberty:

"Buy my water," I am yelling
And my fury restraining
For no water I'm selling
'Cause it's raining, 'cause it's raining!

This translation begins by adding an extra dimension of narrative self-quotation; then it interpolates an expression of feeling by Wang; then it anticipates the statement of his crisis; and finally it *explains* it. Once we have heard these first four lines, we don't really need the rest of the stanza!

And it, too, is difficult. Beginning with the reportorial self-quote — "Und jetzt schrei ich mein: Kauft Wasser!" — it drops the rhyme pattern and shifts to dactylic dimeter:

Und keiner kauft es
Verschmachtend und gierig
Und zahlt es und sauft es.
(Kauft Wasser, ihr Hunde!)

This emphatically compacted section gets a rhyming, metrically correct, but curiously bland rendering by John Willett (in his revised 1985 Methuen translation):

I stand shouting Buy my Water!
And nobody thinks it
Worth stopping and buying
Or greedily drinks it.
(Buy water, you devils!)

[rpt., Arcade Publishing, 1994]

And Michael Hofmann's translation for the 1989 National Theatre production in London chooses to mix literal sense with the barest expression:

> Water!
> Thirsty and parched
> No one will try it,
> No one pays me,
> And no one buys it.
> (Buy water, you bastards!)

For my gestical interpretation, I made a translation that was both linguistically and prosodically looser. It also includes a "patter" style for the second stanza, which all but abandons metre in its latter half. This translation suits my song's American style — diluted jazz, circa 1940, with a lazy four/four dance tempo, accompanied only by rhythm guitar. Properly performed, it should enable the audience to "see complexly" the whole gestical import of the "Song of the Water Seller in the Rain." Yes, Wang hates his customers — all those "dogs" who don't care enough to understand his insupportable life's predicament — but he rarely expresses this feeling. He is in business; he needs to sell. His habit is to ingratiate himself.

Therefore, my song presents him in a soft-shoe routine, "singing in the rain" with the identity-less voice and the masking smile of the entertainer who knows exactly how to give the people what they like. This is the kind of performance people "love to love," the kind they feel good applauding — as when a Louis Armstrong would sing "Shine" or "Black and Blue." Everything about the song's performance superficially belies the root anger and frustration felt by the character of Wang. But that is the gestical point: Wang's behaviour characteristically belies these feelings. Here he is presented by a singing actor who understands his impossibly paradoxical life better than he.

[See Appendix C]

V The Absconding Gods

The third group-identity song in the play is the most ironically unpalatable one: the "Trio of the Gods on Their Vanishing Cloud." Comic figures throughout the play's action, these "*dei in machinam*" here exhibit their exuberant relief at making a singing getaway from the problematic earth. This "Valedictory Hymn" (as Eric Bentley quirkily retitles it for his adaptation) provides a gestical vehicle for gods who have so far entertained us chiefly through their parodically inept efforts to manage the vagaries of our world, but who now manifest themselves as both zanily and complacently irresponsible in excusing themselves finally from the

fray rather than effecting the proper denouement to the play. About the Gestus of this last song's performance, actors and composer alike can take a lesson from the concluding trial scene in *The Exception and the Rule,* where the three judges sing a jocular ditty about the foolishness of conducting one's life according to the exception instead of the rule: their whole behaviour drips with the smugness of unassailable authority. The visiting gods in Setzuan portray a clownish version of the same despicable Gestus.

The versification of the lyric provides an unmistakable clue to the necessity for making the song a high parody of a low comic attitude. The first two stanzas' trochaic tetrameter amounts to neo-classical doggerel; the third stanza becomes authentic doggerel by switching to the iambic foot. The lyric's unwavering metrical regularity gave me the impetus for inventing a contrapuntal, Bach-like trio that sets out on a relentlessly jaunty movement towards a perfect foregone conclusion, with one voice chirping and squawking repeated motifs all along the way in an idiotic punctuation of the whole self-satisfied performance. "Banal Baroque" became the stylistic tag for this ludicrously pompous, infuriatingly jovial, ultimately vapid song that Brecht undoubtedly conceived at his highest ironic pitch.

[See Appendix D]

VI Transvesting to Music

If there is a pivotal song in *The Good Person of Szechwan,* it is surely the one Shen Teh sings as an interlude between scenes 4 and 5 — a gestical "epic theatre" action that shows us the concrete fact of her transvesting into the invented cousin, Shui Ta. *"Das Lied von der Wehrlosigkeit der Gotter und Guten"* ("The Song of the Defenselessness of the Gods and the Good") contains lyrics that are among the most paradox-laden of any Brecht ever wrote. Indeed, the lyrical contradictions of this song constitute the entire play's fulcrum of meaning: there is no resolution — of any kind — to the dilemma of trying to live up to the divine prescription of goodness under such conditions as these, here demonstrated.

Several key ingredients of the audience's total play experience are rooted in this singing action. The most remarkable of them is the perceptual conundrum about the lead *dramatis persona.* As the only instance where the audience actually sees Shen Teh "become" Shui Ta, this interlude emblazons in the spectators' collective cognition the never-to-be-resolved dilemma of this dramatic "dual character." More intriguingly, the ingredient of "character" henceforth becomes a theatrical adventure in phenomenological fluidity: the comfortable theatregoer has to keep shifting in response to the action's constant puncturing of identity's common suppositions, and finally must recognize the aestheti-

cally provisional nature of the very idea of *persona* — at least as the theatre has traditionally employed it. Shen Teh never eludes the audience's perception; Shui Ta increasingly beckons their habitual credulity. Neither mask may be conventionally credited, but for reasons stemming from different strains of the imaginative compact with the play's progressive action. This paradox expands as spectators experience the storybook whore with the heart of gold unbelievably doing what she does, and also as they witness the impersonated businessman with blood of ice believably doing what he does. But "he" is not "he," and "she" is only provisionally "she" — while "they" are, phenomenally, the same "one."

The question presents itself: "Who sings this song?" Indeed, this is how critic Alisa Solomon launches her penetrating critical analysis of the song and its significance for the whole play, arriving at this persuasive conclusion: "The actor demonstrates how she performs both the role of Shen Teh and the role of Shui Ta. And at the same time she demonstrates how she performs another role, which parallels her pointed-to actorly effort: Shen Teh *playing* Shui Ta. In other words, revealing the process by which she takes steps in Shui Ta's manner and sings in his voice, the actor calls attention to the analogy between her activity and Shen Teh's." ("Materialist Girl," *Theater*, 25/2 [1994], pp. 44, 45)

This song has to fulfill the primary gestical objective of complicating the audience's habitual inclination to identify a whole, unified version of the "character" Shen Teh-Shui Ta. Its music composition must correspond to the two basic actions contained in this scene: the theatrical action of *singing* and the meta-theatrical action of *costuming*. These, in turn, emphasize the Gestus which underlies Brecht's entire epic theatre — that of conscious theatre-making. If the audience here perceives an actress showing what the fabled character Shen Teh does — i.e., creating character — then the audience may also grasp what the theatre itself always does — i.e., fashion imitations of human relations. So: Shen Teh fabulously creates her active cousin, as the actress theatrically builds her character Shen Teh, as the play itself artistically constructs the engaging story-world of this legendary Good Person of Szechwan.

We are not yet halfway through the script; Shen Teh's fortunes have already shifted severely; she is in love with the frustrated flyer Yang Sun and has given him the money loaned her by the old couple; the invented evil cousin's function has been forcefully demonstrated as indispensable. And in the next scene, disguised as Shui Ta, she will experience the devastating reversal of discovering Sun's callously opportunistic character. At this point, the actress has the lively opportunity to purvey a multiply meta-creative performance of *the* critical attitude belonging to all the defenceless people of the violent twentieth century. Undeniably, violent irony *is* the song's characterizing mode. And how else to articulate the frustration stimulated by this implacably unresolvable condition that

humans find themselves in, where being good requires all the power, all the materiel, all the mercilessness of habitual warfarers? The ideal solution to this predicament would be to require the gods to out-human the violence-mongers by taking up arms themselves and brutally enforcing goodness. Who will argue?

The singer who expresses this utterly logical, completely unacceptable proposition must have a way of doing it that keeps primarily visible her *gestical agency*: that is, she is demonstrating this terrible contradiction, not herself experiencing it. The music's form and content must provide her the vehicle for accomplishing this gestical performance. My version first supplies a rhythmless introductory fabric, produced by electric organ playing open fifths on the two pedal tones of C and G. This begins as a droning sound to represent the plane from the previous scene (on the concluding the line, "friendly mail plane") and continues in the company's voice, the onstage ensemble watching the sky as they begin playing; this also makes a transition which allows Shen Teh's actress to leave the stage to get her Shui Ta costume and mask. To the organ's overlapping open-fifth chords then is added the clarinet and the straight-muted trumpet playing the two-voiced figure which leads into the verse. This sound is by now no longer "friendly," but quite unnerving. As she re-enters, the actress addresses the audience with the first verse — "In our country, the useful person needs luck..." — in as mellifluously ingratiating a voice as she can muster, accompanied by these grating, sinister sounds of clarinet and trumpet moving in parallel fourths, on top of electronic organ sustaining open chords on an alternating progression from Cm to Gbm^9.

The rubato feeling of the verse gives way to a rhythmic bridge that sounds both thrumbing and not quite earthly, created by members of the ensemble playing finger cymbals, wire hangers, tree sticks, spoons, tin cans filled with stones, and party crickets. Two measures of this 4/4 rhythm introduce the sung refrain of the song:



The melodic line for the refrain is deliberately simple; built on whole steps and open fourths and fifths, it proceeds through alternating chords of Cm and Gm until the tenth bar, when an unexpected move into the Gbm9 chord from the verse lifts the melody abruptly up to its high Ab-G cadence, as the singing and rhythmic volume also suddenly crescendos to *fff*. The intended overall feeling is of an open-voiced, driving insistence. It should highlight all of the contradictory sentiments in the lyric by combining a suggestion of medieval liturgical voicing with a virtually insensate metrical repetition. It is the singer's job to provoke the audience's sensibility of contradiction with her ironic, brittle-voiced upsurge into the last phrase of each refrain, followed by her sudden return to the mildly articulated persuasion of the spoken verse. As the song progresses towards the last refrain, the tempo slows and the vocal articulation takes on a more cutting tone. The actress must understand that she is gradually altering the persona being shown, from the verse-reading Shen Teh of mild and pained sensitivity to the final refrain-spitting Shui Ta of hard-bitten, calculated violence. She herself will do this demonstratively, showing how she appreciates the song's multiple Gestus.

Reproduced here is the last refrain, ending with the unspeakably paradoxical rhetorical question about the gods: "Warum stehn sie den Guten nicht bei mit Tanks und Kanonen / Und befehlen: Gebt Feuer! und dulden kein Dulden?" [GW 4:1540.] ("Why don't they stand by the good with tanks and cannon / Give orders to "Fire!" and suffer no sufferance!")

[See Appendix E]

In approaching this central song and its Gestus of unassimilable paradoxicality, the musical composer has to attempt to project the fullness of its potential dramatic effect, as realizable through the interlude's actual performance. For not only does the song inform the whole play, with its provocative challenge of presumably unresolvable contradictions, but indeed it emblematizes a whole modern theatre system. The complex seeing that Brecht here created as an irresistible theatrical experience, issuing from the ostensible dualism of this confounding persona of Shen Teh-Shui Ta, is not confined to a gender question, or even an issue of political personality, but extends to modernity's massive complex of related social, political, economic, epistemic, and aesthetic realities. Once this is acknowledged, it is impossible to interpret the musical performance required of this actress here as something she is being called upon to "feel with" a persona named Shen Teh, or as a "message" she is obliged to transmit on behalf of the playwright. To supply merely "expressive" or "didactic" music for this song would be equivalent to committing the two most common errors about Brecht — of identifying with his dramatic characters as if they were creditable replicas of actual people in our world, or of responding intellectually to them as would-be mouthpieces of the

Marxist author. This key song can, by itself, teach everything that is essential about Brecht's plays in performance.

VII What is "Brechtian" Music?

As the foregoing description has aimed to show, composing music for Brecht's plays is partly an act of criticism — a means of discovering and illuminating something of the complex requirements entailed in transporting the play's text to the stage — and partly an act of original creation, benefiting from the particular freedom proffered by the Brechtian ideal of theatre collaboration. And it is a "gestical" act: it expresses a critical perspective on its given material. Like the other contributing theatre arts, it must also encompass all the Brechtian theatre-making tasks, from textual interpretation and purely aesthetic invention to the several imaginative and technical procedures for staging plays, whether in native or transposed cultural contexts, and it must do so while also maintaining its own intelligible appeal to listeners of its own time. Furthermore, because the sovereign musical composition for a Brecht stage production may be recorded with a good degree of faithfulness, it can become a signal part of the play's permanent identity. Even more than the production design, the acting, and even the stage direction, the musical contribution to Brechtian theatre-making has the potential to define the play to a degree approaching that of the text itself.

Yet there is also the tacit requirement that the music render something authentically "Brechtian." Does this imply that there is an identifiably "Brechtian" music? Everyone familiar with Brecht has an idea of what particular melodies, harmonies, rhythmic feelings, and structures constitute a Brechtian musical idiom. In most cases, this idea is rooted in the identification with music of a certain play or plays. Another kind of link is with certain performers of the most familiar theatre songs. In fact, however, the basis for any persuasive definition of a Brechtian music is quite small. It consists mainly of Kurt Weill's music for *The Threepenny Opera, The Seven Deadly Sins, Happy End, Mahagonny (Songspiel),* and *The Rise and Fall of the City of Mahagonny* — and it invariably includes Lotte Lenya's recorded renditions of many of the songs from these works, in both German and English. For Brecht scholars, students, and other adepts, this basis would be enlarged by Hanns Eisler's scores for *The Measures Taken,* perhaps *The Mother, Schweyk in the Second World War,* and *Galileo,* and some of his settings for poems; it might also include Dessau's compositions for *Mother Courage,* the *Lucullus* opera, and *The Caucasian Chalk Circle.* And the signally identifying performers would include Gisela May, Ute Lemper, Milva, and other Europeans. But we cannot as easily hear a distinct musical stamp for plays like *The Good Person of Szechwan, Puntila, Saint Joan of the Stockyards, The Exception*

and the Rule, Man equals Man, Fear and Misery of the Third Reich, Turandot, or the adaptations *Don Juan, Trumpets and Drums,* and *Coriolanus*. This list could include twice as many plays as the few that are commonly used to characterize a "Brechtian" music.

The parallel question of whether there is a distinctive Brechtian design, acting, or directing throws an instructively contrastive light on the music issue. It would be difficult to call automatically to mind a definitive Brechtian designer. (Is it Caspar Neher? Karl von Appen? Or someone else?) Of actors we know in connection with Brecht, who bears the signature Brechtian style? Ernst Busch? Helene Weigel? Ekkehard Schall? And who beyond Engel, Wekwerth, Besson, Palitzsch, and some of the later disciples and co-workers of Brecht in Germany would be considered authoritatively Brechtian directors — William Gaskill? John Dexter? Roger Planchon? Giorgio Strehler? Richard Foreman?

In fact, we do not customarily allow ourselves to think in such terms about theatre design, acting, or directing. These "sister arts" provide the grounds for some dispute among theatre critics, to be sure, and they are acknowledged as valid domains through which to practice critical analysis of performed dramatic texts. But most commentators have long agreed, if only tacitly, that these artists of the theatre are more identifiably interpretive collaborators in the fleeting performance than they are sovereign artists of the lasting dramatic work. And this is surely so because of the long tradition which accords hegemony to text and author. But if we are going to engage seriously the idea of collective theatre work — with regard to Brecht or anyone else — we must face all the implications of the truth that several distinct arts compose the completed dramatic event.

A primary implication is that the task of dramatic criticism (analysis, interpretation, evaluation) is therefore compound. At the same time, it remains true that none of the theatre's separate arts is signified by the play text with quite so impressive a potentiality for specific expression as the text's *textual* matter. Therefore, it would seem, analysis by both critic and collaborating theatre artists must begin with the text. As we have already noted, the composer of music for Brecht's plays begins with the lyric texts, operating initially as an interpreter of poetry-to-be-sung. And the cumulatively accomplished process of Brechtian composition, we saw, is essentially gestical (like the artistic contributions of the other theatre artists). This attribute remains a constant, whether the composer is Kurt Weill, Paul Hindemith, Hanns Eisler, Paul Dessau, Rudolf Wagner-Regeny, Kurt Schwaen, Stefan Wolpe, William Bolcom, Dominic Muldowney, or some unknown — or even Brecht himself. Aside from the appreciable quality of each composer's music in itself — and this, arguably, is a question of evaluating the music independently of its theatrical function — what is not necessarily constant is the degree to which each composer's music satisfies the individual gestical demands of

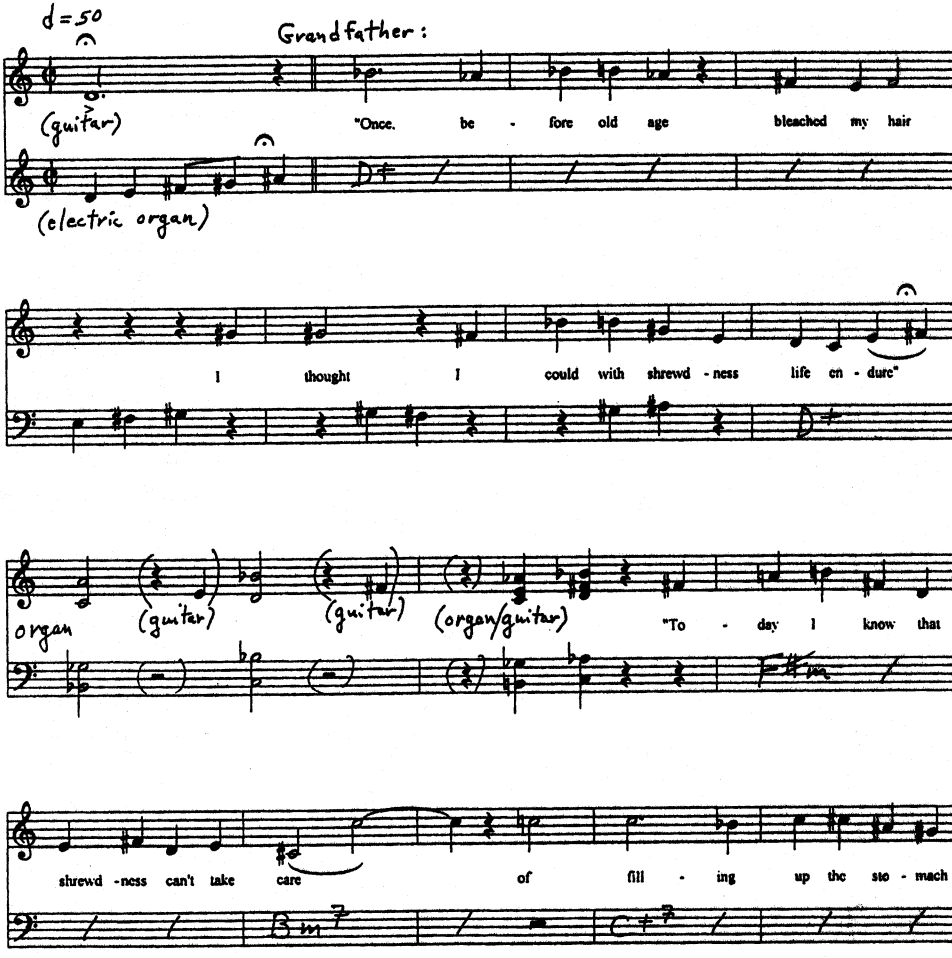
each play's ideally interpreted staging. There are, then, two sets of evaluative terms by which to adjudge some composers for Brecht better than others. It cannot be denied that the one most commonly employed until recently is the "purely" musical set. But more and more dramatic critics are beginning to attend to the multiple arts of theatre as they bear on dramatic composition, including music. With Brecht, this means that the music should come in for increasingly gestical assessment.

It also means that Brecht criticism should accept the inevitable fact that the music for each new staging of a Brecht play can be freshly composed. If music is an interpretive component, like the production's other arts, it should be expected, like them, to change from occasion to occasion. And this may be even more compelling for translations of Brecht's plays into other cultures' theatres, especially for plays that are unfamiliar — and before audiences who are unfamiliar with Brecht. Although it may be outrageous even to consider staging *The Threepenny Opera* in English (or French, or Italian) with wholly different music, it is nonetheless critically stimulating to imagine the drama performed without the familiar Weill songs and orchestration — no matter how exciting, definitive, and beautiful aficionados deem them. On the other hand, it does not seem so outrageous that original music might be composed for the other plays mentioned above, not only because they lack a familiar musical identification, but also because their existing music does not seem so indispensably a part of the play's total character as is the case with Weill's *Threepenny* score. Indeed, many Brecht critics agree that, compared with Weill's and Eisler's, the compositions for other major Brecht plays are undistinguished.

If it is unthinkable to separate the texts and scores of *The Threepenny Opera, The Seven Deadly Sins, The Measures Taken,* and the like, one reason (beyond the music's *musical* quality) must be that these scores are gestically satisfactory — at least to those critics who have assessed them as indispensable components of the performed plays. When the same critical work is done on other texts, it will be recognized that the one requisite of any musical composition for Brecht, original or well-known, in German or translated productions, is that it provide the possibility of a performance of suitably gestical definition. Gestus therefore becomes the commanding critical standard. "Brechtian" music is gestical music.

APPENDIX A

Song of Smoke

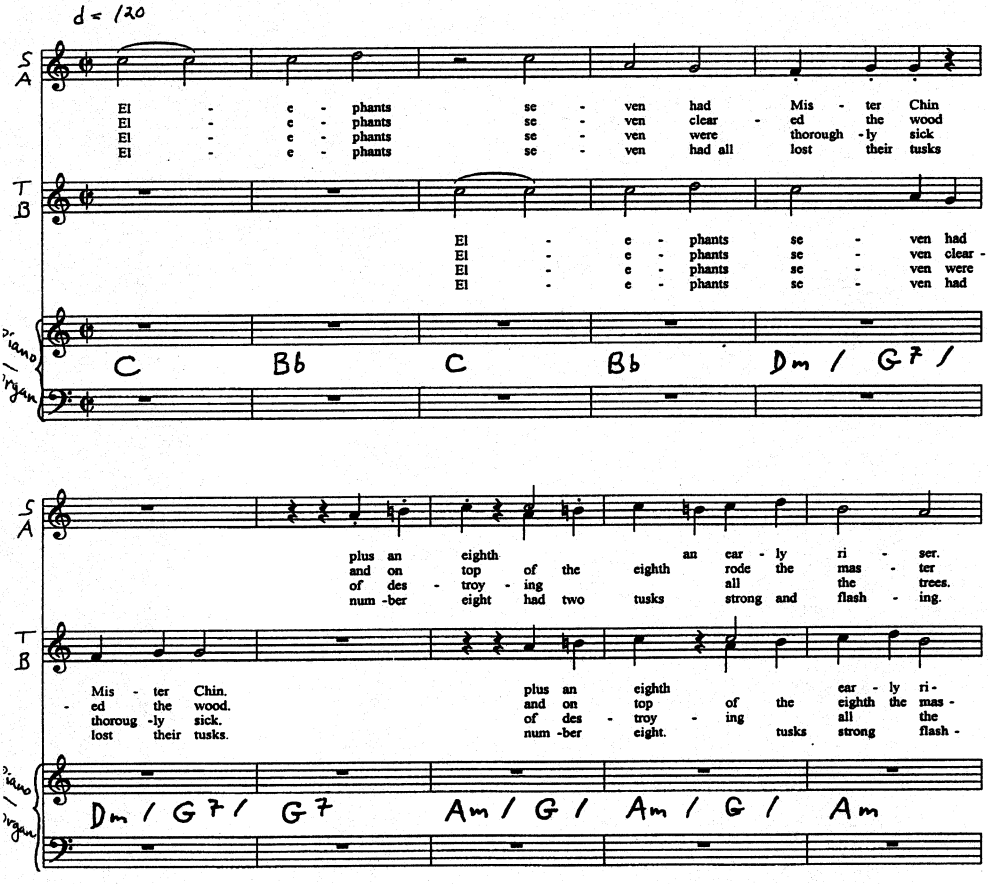


Copyright © 1997 by Peter Ferran
All Rights Reserved


marc.
of a man who's poor-
(guitar)
(organ)
(guitar)
(guitar) So I said for-
f.
- get it
fff.
f. see the gray smoke drif - ting in - to e - ver
mf.
(dim.)
cold - er cold - ness?
pp.
That's how-
- you'll dri
(cresc.)
ft too!"
ff.
(organ)
(8va.)
(guitar)
(guitar)
(organ)
(organ)

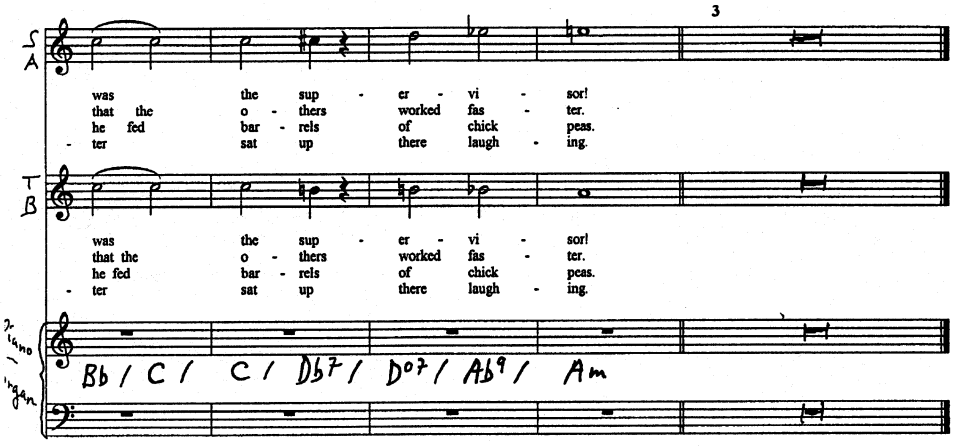
APPENDIX B

Song of the 8th Elephant



Copyright © 1997 by Peter Ferran
All Rights Reserved


S
A
Se - ven were wild
La - zy number eight
Old Chin in his heaven,
Num ber eight rushed toward
T
B
- ser. Se - ven were
- ter. La - zy number
trees. Old Chin in his
- ing. Num - ber rushed
Piano
Organ
Am Am C Bb C
and the eighth was tame. num - ber eight
spied the early to late, To make sure
glow - ered down on the seven, To the eighth
them and ruth - lessly gored them. While the mas -
wild and the eighth was tame. num - ber eight
eight spied from early to late. to make sure
heaven glow - ered down se - ven. to the eighth
toward ruth - less - ly gored them. while the mas -
Bb Dm / G7 / Dm / G7 / G7 Am


3
S
A
was the sup - er - vi - sor!
that the o - thers worked fas - ter.
he fed bar - rels of chick peas.
- ter sat up there laugh - ing.
T
B
was the sup - er - vi - sor!
that the o - thers worked fas - ter.
he fed bar - rels of chick peas.
- ter sat up there laugh - ing.
Piano
Bb / C / C / Db7 / D07 / Ab9 / Am

APPENDIX C

Song of the Water Seller in the Rain



Copyright © 1997 by Peter Ferran
All Rights Reserved


G G7 C C#°
wa - ter out like tears Oh, how they cried: "More wa - ter!"
G E7 A7
And as they grabbed at my pail, in ev - ery case I looked to see if I
D7
liked their face: (they pan - ted, the dogs!) Now on your
III. G D7
backs be - neath the sky you lit - tle weeds have got it
nice; you drain the clouds' great ud - der dry, and ne - ver
G G7 C C#°
need to ask the price. And I still shout: "Buy Wa - ter!"
G E7 A7
And no - bo - dy's buy - in' not pant - ing, grab - bin'
D7 G
pay - ing, gul - pin' (Buy wa - ter you dogs!)
rit.

APPENDIX D

Gods' Trio



Copyright © 1997 by Peter Ferran
All Rights Reserved


(Slower, legato) ♩ = 100
B
Bo - dies! cas - ting sha - dows
bo - dies cas - ting sha - dows twi - light
Your bod - ies now are cas - ting sha - dows in the twi - light's
Lus - trous - ness! There - fore vouch - safe
lus - trous - ness There - fore now vouch - safe
lus - trous - ness There - fore you must now vouch - safe our
Home - ward trek to no - thing - ness noth - ing- ness no - thing -
home - ward trek to no - thing - ness Our home - ward trek to
home - ward trek to no - thing - ness Our home - ward trek to


(Solemnly) ♩ = 90
C
- ness
quest is donc!
no - thing - ne - ss.
Our quest is donc so let us please com -
com - plete our tour!
So:
glo - ry be!
glo - ry be!
- plete our earth - ly tour a - non.
Glo - ry be!
glo - ry be!
glo - ry
glo - ry be!
glo - ry be!
glo - ry be!
glo
ry
glo
ry


glo - ry be to good Shen Te of Sez-u - an
glo ry be to good Shen Te of Sez-u - an
glo - ry be to good Shen Te of Sez-u - an

APPENDIX E

Defenselessness




shat - ter the wick - ed and suc - cor the good folk? For us and for
let us new strength - ened with bread and wine be friend - ly and
stand - by the good with tanks and can - non give or - ders to
clar/tpt:
organ:
1.2.
3.
them these would be bet - ter times! su - ffer - ance!
kind in our mu - tual a - fairs?
fire and suf - fer no
fff
sffz.
clar/tpt:
organ:

Wenn Menschen Menschen spielen nach der Apartheid in Südafrika: Theorie und Praxis des Zakes Mda

Zakes Mda, ehemaliger Professor im Drama Department der Universität von Witwatersrand in Südafrika und nun freier Schriftsteller und Dramaturg, hat während der letzten Jahre weltweite Anerkennung für seine Werke erfahren, beispielweise für *When People Play People*. Seine Werke behandeln Themen wie Rassismus, Gewalt, Unterdrückung, Armut und Widerstand. In diesem Interview erläutert Mda die unterschiedlichen Formen des politischen Theaters in Afrika: dessen Herkunft, Bedeutung und Entwicklung sowie Einflüsse von Seiten bestimmter Personen oder Trends. Afrikanisches Theater repräsentiert hauptsächlich aktuelle Situationen und Probleme und ist daher einem ständigen Veränderungsprozeß unterworfen. Die verschiedenen Formen des Theaters, welche während der letzten Jahrzehnte eine bedeutende Rolle in Südafrika gespielt haben, sind: Theater der Unterdrückung und des Protestes, Theater des Widerstands und Theater der Entwicklung.

When People Play People durant les années qui ont suivi l'apartheid en Afrique du Sud: Les théories et les habitudes de Zakes Mda.

Zakes Mda, anciennement professeur d'art dramatique à University of Witwatersrand en Afrique du Sud et actuellement metteur en scène, dramaturge et écrivain en free-lance, a récemment été reconnu mondialement grâce à ses œuvres telles *When People Play People* et diverses autres pièces. Ses œuvres traitent le racisme, l'oppression, la pauvreté, la violence, la résistance et d'autres thèmes connexes. Lors de cet entretien, Mda explique les divers types de théâtre politique retrouvés en Afrique: ses origines, ses buts et son développement, et il explique comment certaines gens voire certaines tendances l'ont influencé. Le théâtre en Afrique du Sud est en constante évolution parce qu'il présente surtout des situations et des problèmes contemporains. Lors des dernières décennies, les sortes de théâtre qui ont joué un rôle primordial en Afrique du Sud sont le théâtre d'oppression, de protestation, pour la résistance et pour le développement.

«When People Play People» en (Pos) Apartheid Africa del Sur: Las Teorías y Métodos de Zakes Mda

Zakes Mda, previamente un Profesor de la Escuela de Artes Dramáticas en la Universidad de Witwatersrand en Africa del Sur, y ahora un director independiente, dramaturgo y escritor, ha ganado recientemente reconocimiento intenacional por sus obras, como «When People Play People» y varias obras de teatro. Sus obras tratan de racismo, opresión, pobreza, violencia, resistancia, y otros temas relacionados. En esta entrevista, Mda explica los varios tipos de teatro político en Africa del Sur: sus orígenes, metas, desarollo, y como ha sido afectado por ciertas personas y tendencias. Las formas de teatro que han jugado un papel mayor en Africa del Sur durante las últimas decadas son teatro de opresión y protesta, teatro de resistancia y desarollo.

When People Play People in (Post) Apartheid South Africa: The Theories and Practices of Zakes Mda

Denis Salter

Zanemvula Kizito Gatyeni ("Zakes") Mda was born in Sterkspruit, Herschel District in the eastern Cape Province, South Africa on 6 October 1948 — the year in which the National Party won the election on the basis of its apartheid policy. Soon afterwards Mda's family moved to Johannesburg; he was raised in Orlando East and then in Dobsonville, Soweto. His father, Ashby Peter Solomzi, a lawyer devoted to political activism and to the collapse of apartheid, was a founding member of the African National Congress Youth league and of the Pan African Congress. After being arrested for political activities in 1963, he went into exile in neighbouring Lesotho where his family joined him within a year. Inspired by his father's example, Mda studied law at university but finally took his degree in arts and humanities. After graduation he taught school, eventually served as a deputy headmaster at Mabathoana High School, and consolidated his own dissident political values and practices which were much influenced by the exiled African National Congress liberation movement and by the Black Consciousness movement of the 1970s and 1980s. From 1982 to 1992 he was a Professor at the National University of Lesotho in Roma where he began his work in theatre for development, serving, from 1985, as the Director of the Ford Foundation-funded Theatre Development Project. In 1990 he completed a Ph.D. at the University of Cape Town with a dissertation on theatre in development communication, which was later revised as his ground-breaking book, When People Play People, *published in 1993. In 1992 he was a Research Fellow in the Southern African Research Program at Yale University and in 1993 a Visiting Professor at the University of Vermont. He moved back to Johannesburg in 1994 — the extraordinary year in which Nelson Mandela was elected President — to teach in the School of Dramatic Arts at The University of Witwatersrand and to continue his career as a freelance director, dramaturge, and writer.*

Mda's plays, including We Shall Sing for the Fatherland, Dead End,

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

The Hill, Dark Voices Ring *(all first produced from 1978-80)*, The Road *and* Banned *(both from 1982)*, And the Girls in Their Sunday Dresses *(1988), and* Joys of War *(1989), explore the related themes of oppression, exploitation, racism, poverty, gender-politics, violence, resistance, collaboration, thwarted revolution, and the dangerous consequences of neo-colonialism. Preoccupied one way or another with traditional quest motifs and structures, they have been performed in many countries world-wide including France, Germany, the U.S., and the former Soviet Union.*

Denis Salter interviewed Zakes Mda in Johannesburg on 30 June 1996.

I Sources

Salter: In the creation of various types of political theatre in Africa — theatre of oppression and protest, theatre for resistance, theatre for development, particularly its most important offshoot, theatre for conscientisation — what have the main theoretical influences been?

Mda: Although we have often turned to and modified our *own* popular extant performance modes for our own purposes, our work is not the least bit theoretically- or archivally-inspired. People throughout Africa perform traditional dances, ritual ceremonies, songs, chants, slogans, stories, and recitations every single day, many of which contain messages which are intended to be useful to people. It's a *natural* tradition, going back to precolonial times, from which they've never really lost contact and in which instruction and pleasure are combined. These performance modes are highly artistic and are very popular not only in the rural areas but also in the urban slums where the majority of black people now live.

Salter: I gather that both Paulo Freire and Augusto Boal have influenced the ways in which certain theatre practitioners have reshaped indigenous material.

Mda: It's true that many theatre for development practitioners in Botswana, for example, were first trained in adult education where they were introduced to the pedagogical ideas of Freire especially through reading his seminal 1972 book, *Pedagogy of the Oppressed*. They combined his Brazilian-based ideas — especially his ideas about ways to bring about an end to a culture of silence — with indigenous theatrical forms to help raise people's critical awareness of their own problems. Although Freire was a Marxist, they could use his example of problem-solving education without necessarily becoming Marxists themselves.

Salter: Have Boal's ideas been similarly adapted?

Mda: Many people throughout Africa were doing Boal-type theatrical work well *before* they had even read his powerful theoretical works including, of course, *Theatre of the Oppressed* which appeared in Spanish

in 1974 but which wasn't published in English until 1979. Unlike Boal, however, many African theatre practitioners were not interested in documentary theatre unless it had a clear, problem-solving agenda, and were not impressed by those productions which he created in the public sphere before unsuspecting audiences. Like Boal, however, many African theatre practitioners from Zimbabwe, Mali, Lesotho and elsewhere, were Marxists who were determined to use the theatre to bring about social change.

Salter: But not all of Boal's work has been in front of unsuspecting audiences.

Mda: True. But for Africans there must be no dodging of this issue. For them, theatre *always* has to acknowledge and make use of the presence of the audience. In the case of early forms of theatre of oppression and protest, together with theatre for resistance, audiences were being taught how to become proactive. In the case of theatre for development, audiences were teaching themselves how to take ownership of their own problems. Although Boal has been useful in articulating key issues and in connecting the African situation to similar situations elsewhere, nobody should ever confuse Africa with Latin America. Africa is a very different culture and therefore has developed original, rather than derivative, theatrical approaches to problem-solving.

Salter: Has Brechtian theory and practice been important?

Mda: As with Freire and Boal, we've recognised similarities between Brecht and ourselves. But instead of saying that African theatre is Brechtian, it would be just as appropriate to say that Brechtian theatre is African. Brecht, like us, has drawn from traditional sources, stories, and issues and topicalised and politicised them in such a way that audiences can become historically and critically self-aware, and can resolve to bring about social improvement by using the theatre as an instrument for intervention, mobilisation, and transformation. Brecht, again like us, realises that the first stage in problem-solving is to help people *identify* their problems. And Brecht, again like us, started his career by experimenting with agitprop and documentary forms, and didactic learning plays, but eventually moved on to the development of much more complex — by which I don't mean necessarily better — theatrical forms which allow for the investigation of dialectical complexities. In watching these plays, audiences are not oppressed receivers of naively polarised political ideas but are themselves the thinking agents of political *change*, of social redress. Our theatre for development, like Brecht's dialectical dramas, is a forum for the exchange of paradoxical and contradictory ideas, relying on presentational modes of performance, anti-illusionistic devices, gestic techniques, and mixed narrative modes, but whereas in

Brecht's theatre change takes place outside the theatre, in our theatre for development, change — or, at the very least, proposed *practical* solutions to ongoing problems — is the ideal goal *during* the actual performance itself, as well as afterwards, of course.

II Theatre and Apartheid

Salter: During the apartheid period in South Africa, the theatre bore witness to terrible social injustices and became known as perhaps the most innovative, imaginative, and politically dangerous forum for the "free" expression of ideas anywhere in the world. Not many of the plays from that period — except perhaps for the work of Athol Fugard — are now being produced in South Africa and elsewhere. I am wondering why. Were they too preoccupied with their own time and place; too ephemeral to form a legacy of texts worth reviving in other periods and cultures?

Mda: The theatre we were doing during apartheid was an *immediate* response to what was happening around us. Apartheid was so absurd in itself that it created a theatre of the absurd in real life. Much of our theatre was effectively a form of journalistic reportage. Many of the great names in our theatre, including Fugard, are names whose theatre was created for them *by* apartheid.

Salter: You seem critical of this way of creating theatre.

Mda: I'm frustrated by the limitations that the period created for us. I want to get away from the ready-made plots provided by apartheid and I want to explore my imagination instead. If, for example, you were a black writer during apartheid, you could go out into the street, witness or get involved in an event, and come back home with a story which you could put down on paper, word for word, and it would be inherently dramatic. Many of our playwrights were and are just reporters. I mean this in a very negative way. This phenomenon didn't just occur in our theatre; it also happened in our novels and our poetry. Even our Nobel prize winner, Nadine Gordimer, and the novelist, André Brink — in works like *A Dry White Season* which was made into a boring Hollywood film starring the Canadian actor, Donald Sutherland — often did little more than report what they had observed. Now many of our apartheid period playwrights are silent; the best they can manage are superficial revisions to their existing works when they are being restaged and the haphazard construction of derivative sequels like Mbogeni Ngema's *Sarafina II*.

Salter: But there's nothing wrong with reportage if it's intensely felt and powerfully expressed. It's a time-honoured mode of theatre, and can remain politically and artistically telling even as it travels from one historical period to another. It continues the important job of bringing hidden, distorted, or misrepresented incidents into the open for public

scrutiny and it can still be effective in mobilising people to take political action about social issues that are far from being solved.

Mda: I'm not that interested anymore in reportage for its own sake. I should add that were *some* works of great creativity set within the apartheid context. J. M. Coetzee's novels, for example, weren't written by apartheid: he himself *created* characters, situations, and so on in *In the Heart of the Country*, *Waiting for the Barbarians*, and *Life & Times of Michael K* and he will go on writing great works forever, for he's a primary creator. Fugard also came up with some original and creative works — such as *The Island*, *Sizwe Bansi is Dead*, and *"MASTER HAROLD" . . . and the Boys* — that transcend the limits of reportage; so did Gcina Mhlophe in her 1988 play *Have You Seen Zandile?* But plays like *Woza Albert!*, *Asinamali!* and so on, which were so popular abroad, were created by the apartheid system and *not* by what I admire: the power of the human imagination to create its own worlds.

Salter So the apparent end of apartheid hasn't silenced your voice — in fact, it seems to have liberated a different voice within you.

Mda: How could it have silenced *me* when apartheid never wrote for *me* in the first place?

III Theatre of Protest / Theatre for Resistance

Salter: What are the main political and theatrical antecedents of today's theatre for development in South Africa?

Mda: In the late sixties, early seventies, we had a lot of protest theatre. Practised by both blacks and whites, it appealed to the collective conscience of white oppressors to put an end to apartheid, violent crime, unemployment, poverty, and inadequate education and health care. Fugard is of course the best-known practitioner of this kind of theatre. But, for the record, it's just as important to acknowledge the contribution of someone like Gibson Kente who slowly introduced overtly political content into his township musicals — such as *How Long*, *Too Late* and *I Believe* — in Soweto during the 1970s. One of the first plays I saw was Kente's *Manana the Jazz Prophet* while I was a boy growing up in Sterkspruit. I was later impressed by Kente's *Sikhalo* which I saw when I was living in exile with my family in Lesotho. My own first plays were performed in a kind of Kenteesque musical style.

Salter: Some people have accused Kente of being an Uncle Tom figure because he seemed too willing to be co-opted by the white establishment and too eager to create lightweight, stereotypical musicals containing only tentative explorations of dangerous political issues.

Mda: I think his plays had a narrow absolutist melodramatic vision and that they reinforced the status quo. But his theatre was truly popular, was seen throughout South Africa, even in the smallest towns, and its audiences came from all classes of the black community. Many people in the Black Consciousness movement in the 1970s and 1980s grew dissatisfied, however, with *any* type of protest theatre because it didn't offer any solutions beyond its important function of disclosing the painful lives of the oppressed.

Salter: What replaced protest theatre?

Mda: Theatre for resistance which was practised by activists from all kinds of different ideological positions. It was a form of minimalist theatre, highly mobile, needing only a few sets and props, and only one or two actors.

Salter: How did it differ from protest theatre?

Mda: It didn't pay attention to the conscience of the oppressor — that strategy had clearly turned into a dead end. Instead, it addressed itself *directly* to oppressed people, mobilising them to fight back against oppression.

Salter: But did it also prove to have limited effect?

Mda: Initially it was very powerful — especially when it was being developed by important, visionary artists like Maishe Maponya in works like *The Hungry Earth*, which explores, in Brechtian *lehrstücke* mode, the relationship between labour practices and apartheid, in his double bill, *Dirty Work* and *Gangsters*, which investigates police and military surveillance and interrogation methods, and in *Umongikazi/The Nurse*, which probes the effect of racism in our health services. Also significant is Matsemela Manaka, especially in his play, *Egoli — City of Gold*, first produced at the People's Space Theatre in Cape Town in 1979. It's an unequivocal exercise in agitprop — propagating an urgent message and agitating for social change. Theatre for resistance made a big impact abroad when shows were taken on extensive tours to Europe and the U.S., both on- and off-Broadway, and presented to solidarity audiences of different social classes and racial identities. But it had two big drawbacks. For many people, this highly energetic and highly physicalised kind of theatre became known as *the* only style of South African theatre — so, unwittingly, it stood in the way of the development of other kinds of performance. Moreover, as a follow-up to their success, many theatre for resistance artists began fashioning their plays with these international solidarity audiences in mind, especially the Broadway audiences — in effect, we were allowing a foreign market to dictate the terms of our work.

Paradoxically, we were colonising *ourselves* through a type of theatre that, in part, had been founded to attack any form of imperialistic control.

IV Theatre for Development

Salter: Was theatre for development also being created at that time in South Africa?

Mda: No, but it was practised elsewhere in Africa — in Lesotho, for example, where I first started practising it — and in other countries — Botswana, Zimbabwe, Swaziland, Malawi — trying to break away from imperialistic domination and engaged in the postcolonial struggle of autonomous nationhood. Theatre for development could only begin to take place in South Africa *after* liberation during the reconstruction period. But even now, after four years of liberation, theatre for development in South Africa tends to lag behind the practice in other parts of Africa. It's still partly informed by the exhausted objectives and the aesthetics of the theatre for resistance model from which it derives. It's very strong in mobilising people's energies but it's not so strong in fostering their critical awareness. Groups today like Smal Ndaba's Sibikwa Community Theatre Project in Benoni and Bongani Linda's Victory-Sonqoba in Alexander Township are effectively throw backs to the agitprop model — they create plays, presenting the problem *and* the solution, that are taken as prepackaged artistic productions to specific communities...and that's it: the performers leave and expect villagers to figure everything out for themselves from the so-called lessons that the plays have taught them.

Salter: But weren't at least *some* theatre practitioners in South Africa experimenting with theatre for development *before* liberation, borrowing ideas and examples from elsewhere, and making them suit their own purposes?

Mda: Institutions like the Afrika Cultural Centre and the Soyikwa Institute for African Theatre had theatre for development on their curricula. And Manaka produced an early example of South African theatre for development in his musical drama *Koma*, which examines the ongoing problem of pervasive illiteracy. Manaka took the piece to rural areas where it was performed in the markets and schools and in front of village meeting posts. However, although the play encouraged villagers to participate in literacy programs, it didn't really open up community dialogue about the issues it raised since it didn't really go beyond the limitations of being a pre-packaged production that posed problems and offered solutions.

Salter: Where and when did theatre for development start out in Lesotho?

Mda: The main theatre for development project was established in 1982 at the University of Lesotho during discussions between the English

Department and the Institute of Extra-Mural Studies. Leadership was provided by Andrew Horn who'd worked on an early form of theatre for development in Zambia. The first target areas were the rural communities in the Roma Valley, where the university is located, and the Lesotho Institute of Correction run by the prison service. In 1986, the performing group of the theatre for development project decided to call itself the Marotholi Travelling Theatre (MTT). "Marotholi" comes from the word "marotholi-a-pula," which means "raindrops," a symbol of hope and renewal. At that time, the MTT became a permanent company based at the university and then in 1988 it became an autonomous theatre for development project, based outside the university, registered as a non-profit society, and made up of university students, rural school teachers, civil servants, adult educators who worked for agencies other than the university, and community-based groups including women's organisations and village health workers.

Salter: How soon did you recognise drawbacks in your own early work in theatre for development in Lesotho?

Mda: After we had taken several shows on developmental themes to various communities throughout Lesotho, South Africa, and other African countries, I discovered that these shows expected too much, and the wrong kinds of responses, from their target audiences. They were effectively a form of agitprop theatre, bombarding villagers with *our* ideas and messages about hygiene, human rights, nutrition, family planning, and so on, but without listening to *their* ideas. There were, of course, formal post-performance discussions but we found that, at best, they would lead to individual, but not collective action, and only in the short term.

Salter: How did your own approach change?

Mda: Around 1986, we began working with some of the community members — particularly the Chiefs and their Councillors — and we began allying ourselves with existing community structures for decision-making. For example, we'd consult with village health workers — community members who'd had received some training and were now working as volunteers for their villages, stocking basic medicines in their houses, and dispensing them on a regular basis. Our developmental objective was no longer to come in as problem-solving experts but to function as *facilitators*, responsive to the health workers' difficulties, for example, and ready to create problem-solving theatre for development *with* them and the other villagers.

Salter: What kinds of preparatory work were the villagers expected to do?

Mda: During our first visit to a village, we would listen carefully to them; during our second visit, we would sketch out a particular problem that

they had proposed by enacting a short dramatic scene. We would then leave, travelling to another village to initiate a similar process. In our absence, the villagers were meant to continue discussion of the problem, identify some possible practical solutions, and come to preliminary agreement about what and how they wanted us to proceed. At our next visit, after consulting at length with them, we would enact a longer dramatic scene, one in which the villagers themselves would soon participate by taking over our roles, especially when we got things wrong, and by eventually playing themselves.

Salter: So as facilitators you had to learn how to adapt quickly and efficiently to differing circumstances.

Mda: Absolutely. Theatre artists, in these contexts, have to give up the idea of being so-called professional *artists*. Instead, they are empathetic *catalysts* who create theatre *with* people but not *for* people. On one occasion, for example, we were brought by the National Union of Mine Workers (NUM) to a village in Lesotho to work on a problem relating to the migrant workers who live in Lesotho but who have to go to South Africa to work in the mines. They might work in the mines for twelve months or so and then go home to Lesotho for only three or four days of holiday. We came with a subject — but without a specific theme or structure — and then we sat down with the members of the community to discuss the subject and to create with them a brief skit with very strong characters and a very strong story line organised around a debate. We rehearsed that skit with the facilitators from our theatre group taking all the roles at first. But, during the course of the play, the community members gradually became involved as *they* attempted to solve the particular problem. They intervened from the sidelines to say how a certain character should act — or shouldn't act — how should this character should overcome this obstacle — how this character was being inaccurately presented — how they had solved a similar problem once before. Other community members joined in and said: "No, no, this character should have done this or that or whatever." Eventually, things got so heated, other villagers came on stage to *take the place* of the facilitators until the community members were themselves doing the entire piece. It's vitally important in this approach that the fictive world of the play and the real world of the community constantly *interrupt* each other. Ideas can develop from anyone and everyone. When this "from the bottom up" model of theatre happens, the changes it proposes and works on are likely to be effective and permanent. This is a highly developed form of theatre for development, what I, after Freire, call theatre for "conscientization": a theatre that enables people to analyse their situation critically and that empowers them to take control of their own lives instead of deferring to authority figures.

Salter: Does this kind of advanced form of theatre for development insist that the villagers arrive at a solution for a particular problem?

Mda: The main objective is to create community dialogue, but if a solution is proposed in the fictive reality of the play, we will of course respond to that suggestion. For example, a community might decide that to solve a certain problem they should set up a fishfarming cooperative. We, as facilitators, will arrange for experts to come to the community to offer advice, to help them apply for funding, and to suggest practical structures in which they might work.

Salter: Are there follow-up plays about a particular problem?

Mda: Of course, because one problem always leads facilitators and villagers to yet another problem in urgent need of solution. For instance, in one village in Mafeteng in Lesotho, the villagers had created communal gardens and fishing ponds. Villagers who *hadn't* helped to create them were stealing or destroying the crops and fishing from the communal pond. Those issues were dealt with in subsequent plays in which community members proposed solutions to those particular problems. In creating theatre for development, people *must know* that follow-up action will really occur. If villagers decide, for example, that a given nutrition problem might be solved by growing more vegetables, there's no point in making them vague promises: agricultural experts *must* be brought into the village to run courses on vegetable gardening and to issue various seed types.

Salter How were and are theatre for development projects funded in both Lesotho and South Africa?

Mda: Initially the projects were all brought about by volunteer or university-based work, as in the early years of the MTT. Sometimes we also tried to forge alliances with corporate sponsors. But we found that they usually liked to give funds, from their promotions and marketing budgets, to *established* professional theatre companies who would give them a lot of advertising in return. We soon found that they weren't motivated by the kinds of philanthropic ideals that theatre for development needs to rely on. So we had to look elsewhere.

Salter: Where does the funding come from now in South Africa?

Mda: The National Community Theatre for Development Trust — now called the National Community Theatre for Education and Development Network (NACTED Network) — was established in June 1994 in Bloemfontein in the Orange Free State Province after three years of consultation between Community Theatre Groups (CTGs), Community Based Organisations (CBOs), Cultural Unions, and Non-Governmental Organisations (NGOs). Chaired by Simba Pemhenayi, NACTED's national office is

here in Jo'burg in the Newton Cultural Precinct in the vicinity of the Market Theatre. The Trust functions as an umbrella group for all the theatre for development projects and the 120 Community Theatre Groups scattered throughout all nine provinces. It's funded by a combination of government agencies, non-governmental organisations, and corporations. The Trust lobbies for funding and establishes policies for community theatres, it links community theatre groups with developmental and educational agencies, it runs organising skills training programs, and it communicates with its membership through a regular newsletter.

Salter: How do people in theatre for development survive? Is it all volunteer work or are they paid when they function as facilitators?

Mda: Theatre for development in South Africa is different from the way it's organised elsewhere in Africa. Many of our theatre for development actors are in fact professionals — such as those from the Market Theatre Laboratory here in Jo'burg — who do theatre for development work as an extension of their regular work and who *must* be paid. They might find themselves working in village-based projects alongside volunteers who are paid very little if anything and those who get some money from the Trust. Every situation is different and complicated.

Salter: But do these paid professionals tend to be more interested in creating a finished piece than in using the theatre as an instrument of problem-solving for its target audiences?

Mda: Yes, many of these theatre practitioners are preoccupied with a so-called artistic product. With few exceptions, South African production methods and ideals are too informed, in my view, by Western models and Western ideas of what's deemed "artistic."

Salter: Given these attitudes, how can theatre professionals, working some of their time in theatre for development, extend their impact into communities that have been overlooked or ignored when it's possible that they are not willing or able to understand the intrinsic nature of those communities?

Mda: Some professional theatre companies — like Walter Chakela's Windybrow Theatre and like the Market Theatre — have community outreach programs to which they are genuinely committed. The Market has field workers who participate in community groups not only in Jo'burg but in cities as far away as Kimberley and Cape Town. Their productions, however, tend to be of the older, agitprop type.

Salter: Does the Market devote a large budget to this kind of work?

Mda: I'm not sure how much of their budget is committed to theatre for development. I do know, however, that they get corporate support for this

kind of work. The Market Theatre Laboratory, founded in 1990, and currently run by Vanessa Cooke, has recently produced a play on AIDS, TB, and child abuse, called *Broken Dreams* which was funded by Glaxo, a drug manufacturing company. This production has toured Gauteng Province for over a year and has become so popular that People's Education and Community Entertainment (PEACE), a group of ex-gangsters in Cape Town, are also performing it.

Salter: What kind of outreach productions and funding does the Windybrow have?

Mda: It has a mobile truck to take theatre to the community. One of its plays, *Love Letters*, produced in support of the work of the National Museum of Cultural History, was created to help people learn to understand and appreciate their culture.

Salter: Is theatre for development, with this kind of clear pedagogical function, also undertaken by university drama departments and programs?

Mda: Some of them include theatre for development in their curricula. The School of Dramatic Arts at the University of Witwatersrand, for example, where I used to teach, has tried to introduce the techniques of theatre for development to a community group in Dobsonville. And the University of Natal has supported a very successful theatre for development AIDS campaign in the rural areas of KwaZula-Natal.

Salter: Are some theatre for development projects profit-driven?

Mda: Yes. Some are funded by corporations pushing their products. There are Industrial Theatre Companies, as some people call them, such as Blue Moon and Sandra Prinsloo's productions, that will undertake theatre for development projects — probably for a pretty steep fee — when a multinational wants to launch, say, a new make of car. These companies have also been hired by corporations wanting to do plays for their workforces on subjects like AIDS prevention. This kind of theatre borrows liberally from agitprop theatre but is of a *very* high quality: the companies are lucrative enough to hire highly-paid professional scriptwriters, directors, and actors.

Salter: What's the future for theatre for development in South Africa?

Mda: For me too much of our theatre for development is stuck in the rut of agitprop that developed during apartheid. Theatre for development could only begin to start here once postcolonial conditions had been achieved. In our current period of independence from apartheid and of extraordinary economic growth, theatre for development has an important, activist role to play. But it will only be able to do so by respecting traditional performance modes and by addressing issues in a non-didactic

way. It needs to take place in rural areas, many of which are still being neglected, *and* in the marginalised urban slums. The Matla Trust Project, for example, has seven different groups in seven different parts of the country doing theatre that is area- and language-specific. In fact, I would say that theatre for development has the potential of being *the* single most relevant kind of theatre in a democratic South Africa. It meets the needs of illiterate people since in its most progressive forms there's no written dramatic text that informs the performance text. Who, after all, forms the vast majority of the population of South Africa? Not an educated, dominant class, but peasants and workers who can become active participants in the production and enjoyment of theatre created by them for them. Unfortunately, as in case of Ngema's *Sarafina II* production, too much South African theatre for development is West End- and Broadway-oriented. What kind of theatre can we have, except a derivative and commercial one, completely separated from the needs of its people, when its success is measured by the responses of English and American solidarity audiences?

V NGEMA AND SARAFINA II

Salter: Ngema's *Sarafina II* seems to me a model example of everything-that-can-go-wrong with theatre for development if its tenets are not carefully observed. What's your diagnosis of why and how everything has turned out so disastrously in this case?

Mda: I think that trouble began right from the start when the Minister of Health, Dr Nkosazana Zuma, decided around June 1995 to commission a play about AIDS, probably with the best of intentions, but without taking the time to be properly briefed about the dozens of theatre for development groups across the country who were already struggling to do shows about AIDS — *with* their communities — on minuscule or non-existent budgets. Ngema asked for and received a budget of R14.27 million which, at the time, was about US$4 million dollars — an unheard of amount of money for us. This amount included his personal salary of US$100,000 as director, choreographer, and composer; US$27,030 for costumes; US$333,330 for lighting and sound equipment; and US$623,610 for a 45-seat luxury bus and a 24-ton tractor and semi-trailer, ostensibly needed to take the production on tour.

Salter: But why did the government choose Ngema among the many directors and writers available to them?

Mda: He already had a reputation, through his Committed Artists group, for doing politically-aware theatre. He had become very well known during the period of theatre for resistance with plays like *Woza Albert!* (jointly created with Percy Mtwa and Barney Simon of the Market Theatre)

and *Asinamali!* which were positively received in both South Africa and abroad. *Sarafina* had a long run on Broadway and acquired mass market appeal when it was made into film in the U.S. starring Leleti Khumalo — Ngema's wife — who created the title role of the student for the stage production, together with the American actress, Whoopi Goldberg, who played the schoolteacher. *Sarafina* created a potent formula for Ngema: it combined theatre for resistance agitprop techniques with the extravangaza-type song and dance of Kente's township musicals and was enormously popular and lucrative and of course advanced his wife's career at home and abroad.

Salter: But governments don't function like Broadway producers; they usually have tendering procedures and other protocols to follow when they commission artistic works. Weren't these things observed by Dr Zuma and her colleagues?

Mda: No. Ngema got the contract more or less by asking for it. At one period during the fracas, the Minister stalled for time by saying that, since the production was in fact solely financed by funds provided by the Europe Union — which isn't true, strictly speaking — the rigorous tendering procedures established by South African law didn't have to be followed. But, after being questioned, the European Union *denied* even knowing about the production and insisted that it hadn't given any funding specifically earmarked for it. It did point out, however, that if any of the money that it had granted to South Africa for improvement in health conditions were being used specifically for this purpose, it would have to be consulted about the awarding of tenders.

Salter: What was the response of theatre for development groups that were already producing and touring AIDS plays, or developing plays on AIDS and related themes with and for particular communities?

Mda: Tremendous outrage. The Market's AIDS play, *Broken Dreams*, which had been running continuously for over a year, playing to ten schools per week before an audience of three hundred students at *each* performance, had cost its sponsor only $US21,000. The Blue Moon's corporate-sponsored AIDS play cost only $US690 per performance. In a piece for the *Sunday Independent*, the journalist Elizabeth Kinghorn calculated that Blue Moon could have done 5,680 performances of its AIDS play — that is, one show *every day for more than fifteen years* — with the amount of money that the government had granted to Ngema. In addition to the Market and Blue Moon, there are literally *hundreds* of community-based and non-governmental organisations, all of them with proven track records in anti-AIDS campaigns, and all of them operating on shoestring budgets, who would have made effective use of even a modest portion of Ngema's budget. A women's theatre project, Tivoneleni

Vavasati AIDS Awareness Project, operating from Elim in the Northern Province, has been producing important and effective AIDS awareness plays for schools and communities in the rural areas and farms since 1991 and it hasn't received any assistance from the government. None.

Salter: Since the budget was coming from the Minister of Health, didn't anyone argue that *Sarafina II* would divert money from really effective health programs?

Mda: Some people, like Kaizer Nyantsumba in the *Star* and Annesh Ramklown in the *Sunday Times* understood the serious consequences of the scandalous overfunding of Ngema's initiative.

Salter: But why didn't your government back down after it realised that protocols hadn't been observed and that Ngema's production wasn't going to be cost-effective and socially useful?

Mda: The ruling African National Congress (ANC) closed ranks behind the Minister and drew President Mandela into a display of party solidarity. Mandela had to back his Minister to prevent the opposition parties from gaining the upper hand. Mondli Makhanya, a senior journalist for the *Star*, wrote that the ANC and the Health Minister were behaving in a manner reminiscent of the peak years of National Party rule, ignoring public opinion, and sanctioning corruption.

Salter: I gather that your Public Protector — the South African equivalent of a Public Ombudsman — investigated the case and ruled *against* the government.

Mda: In the report that he presented to Parliament last month, he recommended that the production be cancelled to save taxpayers the $US1.3 million that was still owing to Ngema and that the Department of Health repossess all Ngema's equipment and other assets acquired by his company, Committed Artists. The Public Protector also declared that the tendering procedure was indeed flawed, if not fraudulent, and that the Minister's claim that the European Union had provided all the funding was simply untrue. He concluded that the musical itself was ineffective in conveying an anti-AIDS message and in providing useful information about how to prevent the spread of AIDS, and that the various health administration officials, including its Director-General and the head of the AIDS Directorate, were guilty of serious maladministration and neglect.

Salter: As an example of theatre for development, in what ways is the play defective?

Mda: The storyline is a travesty and full of misinformation, even though the first performance was part of the events taking place on World Aids Day on 1 December 1995 in Durban, and even though Ngema was

supposed to consult with the Director of the HIV/AIDS and STD program, Mrs Abdool Karim and with the Director-General of the Department of Health, Dr O. Shisana. The Public Protector in fact discovered that because the script had only been created once the production had started running — and not by the agreed-upon deadline of August 1995 — no one from the AIDS Directorate was able to check it for factual accuracy. AIDS and HIV, for example, are treated as more or less the same thing. The heroine, a young girl from KwaMsinga who has AIDS, is told, once she's been diagnosed, to go to church and pray with her family; then she's taken to the witchdoctor for a cure, which fails; and then, after she dies, she's seen dressed as an angel and singing in heaven. There's a twenty-minute long funeral sequence which has nothing to do with AIDS and is only an excuse for song-and-dance routines. After three long hours of this nonsense, complete with extravagant costume-changes ranging from traditional Zulu-inspired costumes to glittering evening wear, the play ends. Of course, to justify the expenditures to the Ministry of Health, there are *some* lessons about AIDS but they are tokenistic and glib: the actors merely step forward to recite some basic health information or they turn the information into slogans during some songs. The representative for our AIDS Consortium argued in a presentation to the Public Protector that the play in fact *affirms* current stigmas and misunderstandings about HIV and AIDS and trivialises women's right to decide whether or not to have sex with men.

Salter: One of the most important features of theatre of development is its easy mobility so that it can reach as wide an audience as possible. But this sounds like a Broadway show-stopper that could never have been transported around South Africa.

Mda: Very few parts of the country will ever see it. It can only effectively be performed in *cities* with purpose-built large-scale theatre buildings. It won't be able to go to the rural areas even though Dr Zuma, when she first broached the idea for the project, had *insisted* that it should be taken to both urban and rural communities. In Jo'burg it was performed in an old cinema that was reconstructed to look like a purpose-built theatre. The stage had elaborate sets, painted wings and drops, and a huge cyc. There was a fourteen piece band and a cast of more than 30 actors and dancers.

Salter: Is the play done in different languages to maximise its outreach to a variety of people?

Mda: No, it's mostly in English, and yet it's set in KwaZulu-Natal which is the home province of both Ngema and the Minister of Health. Most of its songs and costumes are Zulu-inspired; they use the idiom of Zulu storytelling; and they cite examples from Zulu history. All these themes and theatrical techniques have limited impact on other ethnic- and

language-groups throughout South Africa. In fact, the kind of Zulu the actors speak is so site-specific that it's not readily understandable to Zulu-speakers in Jo'burg. Remember: effective theatre for development must be adapted to the conventions, performance modes, languages, and concerns of its target audience or it will fail.

Salter: Has Ngema had any defenders?

Mda: A few, himself included, of course. He says that as a "Broadway" playwright he in fact deserves *more* money than he's being paid. He also says that his critics are merely jealous because he's the model of a successful black artist. He's argued that since the government already spends millions of rands supporting Eurocentric culture through its performing arts councils, it's high time that Broadway standards are made available to black audiences, and that "his" Broadway actors are paid professional fees and transported in luxury buses in South Africa just as they are in the U.S.

Salter: But isn't this just the old form of imperialism trying to rationalise its practices?



Mda: Well, you have to understand that many people here still have their minds colonised. One of our most well-known critics, Geralt MacLiam, recently wrote in the *Star Tonight* that Ngema definitely deserves his fee because he's indeed an important Broadway composer/director with

several Tony award nominations who's going to bring the people a production with all the glitz and glamour of the Great "White" Way.

VI The Future of South African Theatre

Salter: Are you interested in working in South African theatre for development projects now that apartheid *seems* to be a thing of the past?

Mda: Not at the moment. Although I am only 48, I have retired from my position at the University of Witwatersrand to write full time — mostly television scripts, poetry, and novels. I think formal education is absolutely terrible for the mind. I finished my Ph.D. at the University of Capetown in 1991; my thesis was on the utilisation of the theatre as a medium for development communications in Lesotho; I published a revised version of it, *When People Play People*, in 1993. I gradually realised, however, that my creativity was being stifled in the academic environment; my head was too full of critical theory, and as I was writing, I was already responding to the reaction of the critics, so that my work became too contrived. Now, when I create, I try to recapture the spirit of the person I was in high school, when I wrote my first plays, including *We Shall Sing For the Fatherland* in the 1960s. I just write my novels — but they work *because* of this untheorised directness. I *have* to write these novels or I wouldn't be able to sleep at night.

Salter: But doesn't the post-apartheid South African theatre *need* voices like yours?

Mda: But I'm tired of doing plays. I've published two novels, including a study of our present-day violence, *Ways of Dying*, with Oxford University Press in 1991, and I am now writing three novels all at once. Although I also write commissioned television pieces to make my living, when time permits I eagerly go back to my novel writing. When I sit down with my characters, the rest of the world doesn't exist for me. You must understand, however, that there's no way one can run away from theatre in South Africa. From time to time I will be approached to write a play or direct a project and I will accept the commission. I'm fine as long as theatre doesn't eat up my whole life as it did in Lesotho. I remain keenly aware of the *social* responsibility of the theatre and of the kinds of contributions that I might make to it.

Salter: What kind of theatre do you think South Africa will have five years from now?

Mda: Well, you see, we are becoming a so-called "normal" society. It's got to be said with scare quotes because we still carry a lot of baggage with us from the past — and it's going to be with us for a long long time. Apartheid still exists mentally and materially; many terrible inequities

remain. The people who are benefiting from the new dispensation are people like me and other members of the intelligentsia. We know how to take advantage of the new situation; as a minority class, we can make more money now than we ever could during the apartheid era. Moreover, as imaginative *artists* we've also been freed by the end of apartheid. Before, apartheid was the only subject we felt we could treat; but now we are free to deal with any issue we wish to explore. For example, the Civic Theatre recently produced a comedy, *The Honeymoon Is Over*, that satirises the conditions of the "new" South Africa to show that the so-called gravy train is only benefiting a few people; the Windybrow Theatre recently presented a serious drama, *Wee Men*, that reveals how men are losing their traditional power in the new social order. There are plays about gender, social violence, domestic violence, ethnic supremacy, patriarchy...an endless list of topics. This is healthy: we are gradually moving away from the victim mentality so that we can freely satirise our own follies.

Salter: Do you think you have to be careful not to become victimisers yourselves? Do you think that the theatre in fact has an *urgent* social role to play in exposing continuing inequities?

Mda: I think we have to be very vigilant and proactive about nearly everything. We must not repeat the mistakes of the past. We must not do to other people what was done to us. That is why the Truth and Reconciliation Commission is necessary. We, the black people, always knew about the kinds of horrors that they are now uncovering. But the white people of South Africa did not know what was happening and therefore had no reason not to believe the government's propaganda machine when it told them that everything was okay.

Salter: But weren't there a lot of white people who were only too eager not to know the truth?

Mda: There were of course many people who would have known but they weren't going to say or do anything because they themselves were benefiting from the system. The Commission, chaired by Archbishop Desmond Tutu, *is good* to the extent that it educates our white compatriots about the past and what must *never* happen again. But it will only be useful if the people who committed these crimes come forward to admit to what they did.

Salter: But do you think the Commission can be of any use if the people who confess are *forgiven* for their crimes?

Mda: It's a purgation — an exercise in forgiveness, understanding, and reconciliation — one that's necessary if we are to move forward. Remember: we are faced with urgent social problems that *must* be

redressed. Since the end of apartheid, there's been no or very little practical or material change in the lives of the vast majority of people who live in the rural areas or in urban slums. The government tries but despite its promises to provide a million new houses, only 50,000 units have been built. Several million people are still homeless or living in squatters' camps. There is nevertheless the *potential* for change, and people are now guaranteed voting rights, access to municipal councillors, and so on.

Salter: So the Commission, for you, is effectively a form of public theatre that *might* help to bring about major social change. What, then, is the function of the *regular* theatre: who's attending it, for what reasons, and what will its effects be in the process of purgation and reconstruction?

Mda: At the Market Theatre today the audience is about 95% white, and resolutely middle class, just as it was during the apartheid period when white people gathered in the theatre to express their solidarity with the plight of black people. But today they favour a feel-good, song-and-dance kind of play, something nostalgic like *Kat and the Kings*, a musical based on the Elvis Presley rock 'n' roll that was so popular here in the 1950s. *Kat and the Kings* recently played to full houses for weeks and weeks at the Market Theatre. Even when they revived my old play, *The Hill*, last year, 95% of the audience was white. The same attendance-pattern exists in Cape Town and other urban venues.

Salter: Where are the black audiences? Will they eventually come to theatres like the Market?

Mda: When city theatres like the Market came into being from the mid-1970s onwards, many black theatre practitioners moved from the townships into the cities to play the city-venues. In this period, apartheid was relaxed a bit, and in some places mixed casts and audiences were allowed or conveniently overlooked. But these black practitioners didn't bring black audiences with them, because black audiences couldn't afford the time and the money to travel at night all the way into the city to attend the Market or the Civic. Meanwhile, black theatre in the townships went into a kind of decline, and the culture of theatre going was undermined. Now, however, theatre is trying to revive itself in the townships. It remains to be seen whether or not it will succeed. My fear, however, is that it will be a long time before city theatres will get the integrated audiences that they need and deserve. Until they do so, they will function as a kind of unintentional exercise in apartheid, and will therefore be out of sync with the changes taking place all around them.

FURTHER READING

Gorak, Jan. "Nothing to Root for: Zakes Mda and South African Resistance Theatre." *Theatre Journal* 41.4 (December 1989): 478-91.

Mda, Zakes. *And the Girls in Their Sunday Dresses*. Johannesburg: Witwatersrand UP, 1993.

———. "Marotholi Travelling Theatre: Towards an Alternative Perspective of Development." *Politics and Performance: Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*. Ed. Liz Gunner. Johannesburg: Witwatersrand UP, 1994. [203]-10.

———. *The Plays of Zakes Mda*. Intro. Andrew Horn. Johannesburg: Ravan P, 1990.

———. "Politics and the Theatre: Current Trends in South Africa." *Theatre and Change in South Africa*. Ed. Geoffrey W. Davis and Anne Fuchs. Amsterdam: Harwood Academic P, 1996. [192]-218.

———. "Theatre and Reconciliation in South Africa." *Theater* 25.3 (1995): 38-45.

———. *Ways of Dying*. Oxford UP, 1991.

———. *When People Play People: Development Communication Through Theatre*. London: Zed Books, 1993.

The Rebellion of the Senses. Bertolt Brecht's Revision of Jakob Michael Reinhold Lenz' *Hofmeister* (1950).

Brecht saw his *Hofmeister* as a contribution to the Goethe Year of 1949, and an attempt to demonstrate the experience of German history. This approach contained several messages, especially about social difference and the rebellion of the human senses. Brecht made significant changes. His aversion to German Classicism can be felt in every detail. The full expression of sensuality was an affirmation of freedom for him. The aristocracy was presented as the Prussian landed gentry, symbolizing intellectual conservatism. To stress this approach Brecht even used Prussian names that were no longer in use for towns in the play. Finally he changed the period to the years after the French Revolution, the spirit of which had not reached East Prussia, in the same way that the revolutionary spirit of the 20th century had not reached the Germany of 1950.

La révolte des sens. La révision par Bertolt Brecht de *Hofmeister* (1950) par Jakob Michael Reinhold Lenz.

Brecht pensait que *Hofmeister* jouait un grand rôle dans l'Année de Goethe de 1949 ainsi que dans la tentative de démontrer l'expérience de l'histoire allemande. Cette approche contenait plusieurs messages, surtout dans le domaine des différences sociales et de la révolte des sens humains. Brecht a apporté des changements considérables. Son aversion pour le classicisme allemand est évident dans les moindres détails. L'expression en complète sensualité était pour lui une affirmation de liberté. L'aristocratie était représentée comme étant de nature terrienne prusse, ce qui symbolisait le conservatisme intellectuel. Afin de souligner cette approche, Brecht a emprunté le nom de villes prusses qui n'existaient plus à l'époque. Finalement, il a changé la période durant laquelle la pièce se déroulait aux années qui suivaient la Révolution française. Cet esprit n'était pas encore connu en Prusse de l'Est, tout comme l'Allemagne de 1950 était ignorante de l'esprit révolutionnaire du XX^{e} siècle.

La Rebelión de los Sentidos. La revisión por Bertolt Brecht del *Hofmeister* de Jakob Micheal Reinhold Lenz (1950)

Brecht veía a Hofmeister como una contribución al año de Goethe en 1949, y un intento para demostrar la experiencia de la historia alemana. Esta aproximación contenía varios mensajes, especialmente de diferencias sociales y rebelión de los sentidos humanos. Brecht hizo cambios importantes. Se puede ver su aversión al clasicismo aleman en cada detalle. La expresión completa de sensualidad fue una afirmación de libertad para él. La aristocracia fue presentada como la burguesía prusiana, la cual simbolizaba el conservatismo intelectual. Para llamar la atención a este enfoque, Brecht incluso llegó a usar nombres prusianos para ciudades que ya no estaban en uso en esa época. Finalmente, cambió el periodo de la obra de teatro a los años después de la revolución francesa, cuyo espíritu no habia llegado aún a Prusia del Este, en la misma manera que el espíritu revolucionario del siglo veinte no alcanzó al Alemania de 1950.

Vom Aufstand der Sinne. Bertolt Brechts Bearbeitung des *Hofmeisters* von Jakob Michael Reinhold Lenz aus dem Jahre 1950

Rüdiger Bernhardt

I Der Gegenentwurf

Das bekannteste Stück von Jakob Michael Reinhold Lenz, zuerst Goethe zugeschrieben, da es im gleichen Verlag wie dessen *Werther*[1] erschienen war, später hin und wieder gespielt, viel zitiert und manchmal beschworen, ist die Komödie *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*. Daß sie bekannt blieb und es nach dem Zweiten Weltkrieg auch erneut wurde, ist vor allem Bertolt Brecht zu danken, der dieses Stück 1949 für das Berliner Ensemble bearbeitete und es dort 1950 inszenierte. Brechts Bearbeitung bestand aus dem Text für das neue Stück *Der Hofmeister*, aus Notaten "Über das Poetische und Artistische" im Kontext des Stückes, umfangreichen Notaten unter dem Aspekt des epischen Theaters, Materialien für ein Modell, veröffentlicht im Band *Theaterarbeit*, einer Ausstellung mit historischen Materialien zum Stück, verantwortet von Gerhard Scholz und zeitgenössischen Veröffentlichungen. Nicht berücksichtigt sind die noch unerschlossenen Archivmaterialien aus dem Gerhard-Scholz-Archiv und die Pressereaktionen. Je weiter sich Leser und Literaturwissenschaft von dem Datum der Premiere 1950 entfernen, desto deutlicher ist zu sehen, daß Brecht Lenz' *Hofmeister* als seinen spezifischen Beitrag zum Goethe-Jahr 1949 verstanden und gleichzeitig als seine historische Erfahrung mit deutscher Geschichte zu vermitteln versucht hatte. Dabei lagen ihm Dichter wie Lenz, Kleist, Hölderlin und Georg Büchner am Herzen, die Goethe mit "unheimlichen prophylaktischen Instinkt"[2] von sich ferngehalten hatte.

So wie der geistige Anreger ganzer Germanistenheere und universelle Literaturwissenschaftler Hans Mayer Lenz mehrfach als die Alternative zur Weimarer Klassik bezeichnet hatte,[3] so sah Brecht in Lenz das Pendant zu Goethe, ein Pendant, das sowohl Ergänzung, Erinnerung, Entdeckung und Satyrspiel nach der klassischen Tragödie, als auch Gegenentwurf dazu sein wollte. Allein Lenz' Eintritt nach Weimar durch die Hintertür machte ihn zum Antipoden Goethes; und verglichen mit der feudalen Welt, in der ein Goethe ein Adliger geworden war, stand Lenz für eine plebejische

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

Haltung. Sie sagte Brecht in zweifacher Hinsicht zu: Einmal durch ihre antipodische Erscheinung im Vergleich mit der deutschen Klassik, zum anderen durch die in ihr sichtbare soziale Komponente. Brecht konnte sich dabei auf Beispiele stützen, die ihm solche Verwendung vorgaben. Als Carl von Ossietzky den Zusammenbruch Deutschlands im Ersten Weltkrieg kommentierte, gab er nicht nur eine treffende Beschreibung des Herrn "Durchschnittsmensch," der charakteristisch für "Volk" ("Er hat nacheinander König, Königin, Girondisten und Jakobiner zum Guillotinenplatz begleitet...") ist, sondern er zitierte auch Lenz' Trauer über ein Deutschland, das zum "Morast" geworden ist.[4]

Brecht, der listige Dichter, bediente sich einer vorhandenen Form, um mehrere Botschaften zu vermitteln: die von den sozialen Gegensätzen, die vom Aufstand der Sinne im Menschen und die von der Unfähigkeit zur Toleranz, die zwar als geistiger Entwurf vornehmlich in Deutschland entwickelt, aber nicht einmal im Ansatz als notwendige Voraussetzung für demokratisches Denken in Deutschland verwendet wurde. Dem philosophischen Diskurs ist in Brechts Stück sehr viel größerer Raum als bei Lenz gegeben worden, die Texte, mit denen sich die Studenten beschäftigen, sind um vieles genauer benannt und angewendet, ihre Schöpfer, vor allem Kant, verzeichnet worden, aber die den erkennbaren geistigen Entwürfen dazu gegenübergestellte Wirklichkeit von Insterburg erscheint als schroffer Gegensatz, ist dennoch nichts anderes als die deutsche Wirklichkeit zu Zeiten Lenz', aber sie reicht bei Brecht weit über dessen Tod hinaus, und — so ließe sich heute anfügen — ist auch deutsche Wirklichkeit bis in die Gegenwart geblieben. Ein Gegenentwurf bezieht sich auf die polare Setzung von Goethe und Lenz, in die weitere Spannungen wie die zwischen Aristokraten und Plebejer eingelagert sind, ein anderer soll durch den Zuschauer entwickelt werden. Vorgeführt wird ihm der Widerspruch von aufklärerisch geprägtem und in der Utopie mündendem Denken und einer durch den Ortsnamen "Insterburg" charakterisierten ungeistigen Wirklichkeit, der Repräsentant dieses Widerspruchs ist Läuffer, geistig gebildet und in "Knechtseligkeit" beschränkt. Läuffer in Insterburg, das ist die Ausmerzung des Geistes durch die Macht des Besitzes. Auch hier sind weitere Spannungen mitwirkend wie die zwischen einem brutal agierenden, bildungsfeindlichen "Oben" und einem domestizierten, schließlich kastrierten Geist "unten." Die Schlußworte Brechts zielen auf den Gegenentwurf, der für den Zuschauer nicht, noch nicht präsent ist, sondern von ihm erdacht und gedacht werden muß: "Schüler und Lehrer einer neuen Zeit / betrachtet seine Knechtseligkeit / Damit ihr euch davon befreit!"[5] Als "Gegenentwurf" wurde Brechts Bearbeitung auch in dem *Buch zur Ausstellung Jakob Michael Reinhold Lenz* bereits in einem der beiden Vorworte bezeichnet, die sich beide den Verweis auf Brecht nicht entgehen ließen.[6] Folgt man dem philosophischen Diskurs in Brechts

Image not available

due to copyright restrictions

24. Brecht auf einer Probe zu *Der Hofmeister* von Lenz, 1950
[Leihgabe Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv 12/5.1]
[Foto: Ruth Berlau]

Stück, fällt auf, daß wie ein roter Faden sich ein Gegenentwurf hindurch zieht, der auf Liebe und Sinnlichkeit zielt. Lenz' Hoffnung war es zeit seines Lebens, geliebt zu werden. Aber er bekam das Gefühl stets nur aus zweiter Hand. Radikaler Liebesverzicht bis zur Selbstverstümmelung im *Hofmeister* ist deshalb das Schicksal Lenzscher Gestalten. Für Brecht war dieser Liebesverlust nicht an die Individualität des Hofmeisters gebunden, sondern Folge seiner sozialen Stellung, seiner Knechtschaft und der Knebelung der Sinne. Während im philosophischen Diskurs die Freiheit der Sinne verkündet wird und die Studenten Pätus und Bollwerk diese Freiheit auch nach ihrem Verständnis genießen, ist sie in "Insterburg" unbekannt, unerwünscht und fällt, wenn angedeutet wie von Läuffer auf der Schlittschuhbahn, trotz der "sexuellen Geweckteit" der "Gehemmtheit der Mädchen" zum Opfer.[7] Brecht ist mit Lenz wesensverwandt, wenn er in den Trieben das Zentrum aller Empfindungen sieht und menschliche Freiheit ohne Freiheit der Lust nicht begreift.

II Entstehung und Rezeption von Lenz' *Der Hofmeister*

Lenz' Stück entstand um 1770; im Oktober 1772 lag es im Manuskript vor. Brechts Bearbeitung entstand im Herbst 1949 und wurde 1950 inszeniert. Als er dem Freund und Vertrauten Hans Mayer im März 1950 einige Ratschläge gab, wie man vor Lehrern über Lenz und den "Hofmeister" sprechen sollte, was Hans Mayer auch tat, schrieb er: "Die Unterdrückung Lenzens durch die Literaturgeschichte muß man aufzeigen."[8]

Die Vermittlung eines beschädigten Lenz-Bildes ging vor allem von Hettners *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert* aus. Daran konnten auch Bemühungen wie die von Tieck, der eine erste Lenz-Ausgabe bewirkte, und einigen Literaturwissenschaftlern, darunter Erich Schmidt, nichts ändern. Hermann Hettner ließ keinen guten Faden an Lenz. Er kam zwar nicht umhin, den *Hofmeister* für die "merkwürdigste und hervorragendste Schöpfung" eines Dichters zu halten, der aber "in ungezügelter Großmannssucht" untergegangen sei, als ein Nachahmer von "verwilderter Frechheit."[9] Es entsprach dieser Abwertung, daß sich Hettner auf Lenz' Geisteskrankheit berufen konnte und damit die Unzulänglichkeiten in Leben und Werk, die er fand und die er zu sehen glaubte, erklärte. Dabei mußte Hettner zur Kenntnis nehmen, daß es "neuerdings" wieder "Mode geworden" sei, "Lenz als einen großen Dichter zu preisen."[10] Als Eugen Wolff, einer der literaturgeschichtlichen Begleiter der jungen Naturalisten und einer ihrer Theoretiker, den Versuch einer Zusammenschau mit seiner *Geschichte der Deutschen Literatur in der Gegenwart* (1896) machte, nahm er Lenz als Vorläufer für Anzengruber auf, als Genie und "mit Vorliebe das Verhältnis der Geschlechter" behandelnd, eine typisch naturalistische Zusammenschau und Themen-

stellung, und beschrieb schließlich Wilhelm Arents Versuch, eigene naturalistische Gedichte als solche unter dem Namen des "Schutzheiligen" Lenz dem Publikum anzubieten.[11] Je mehr sich naturalistische Schriftsteller bemühten, Lenz in eine neu entwickelte Traditionslinie zu stellen, so etwa Karl Bleibtreu und der Berliner Kreis um die Gebrüder Hart, desto schroffere Verdikte entstanden, die schließlich in Lenz' Einordnung unter die "Verirrten Deutschen" von Moeller van den Bruck gipfelte. Sahen die Naturalisten[12] in Lenz einen Dichter, der ihren Forderungen nach Wahrheit und Natur, nach genauer Beschreibung von Situationen und Personen entsprach, so galt Lenz den Konservativen als ein Entwurzelter, Disziplinloser und Gescheiterter, was dem "Verirrten Deutschen" ziemlich nahe kam. Es war, wenn auch mit einigen anderen Konturen, ein ähnliches Denkmodell wie das, dem sich Brecht ein halbes Jahrhundert später gegenübersah. Eva Nahke, die sich als erste Wissenschaftlerin nach 1945 des Werkes Lenz' annahm, vermerkte, daß durch Brecht "der von der offiziösen Germanistik vernachlässigte und von der konservativ nationalliberalen und faschistischen Ideologie aus der Literaturgeschichte verbannte Dichter" in das Zentrum des öffentlichen Interesses gerückt wurde und hatte damit nochmals die lange andauernde Polarisierung bestätigt.[13]

In der berühmten Schrift *Das moderne Drama* (1852) hatte Hettner bereits die Höhe seines theoretischen Denkens erreicht, in dem die späteren sozialen Inhalte eines Gerhart Hauptmann und die szenischen Folgen eines naturalistischen Dramas schon beschrieben wurden. Der Name Lenz, den man in diesem Umkreis erwarten sollte, fiel nicht. Ja, es entsteht sogar der Eindruck, als wolle Hettner nun auch das Pendant zu Lenz zurückweisen, indem er Goethes *Götz von Berlichingen* wegen seines "episierenden Tones" scharf attackierte und den *Götz*, der in seiner Literaturgeschichte als vorbildlich galt, in der dramaturgischen Überlegung als "unglückseligen Zufall" bezeichnete.[14] In diesem Umfeld steht das Reizwort "episierend," das Hettner kritisch verstand, für Brecht indessen war es eine Sternstunde, solchen Vorläufer eines "episierenden" Theaters zu finden.

Daß Lenz' *Hofmeister* von Friedrich Ludwig Schröder 1778 in Hamburg und später als Gastspiel in Berlin "sogar auf die Bühne gebracht" worden sei, dünkte Hettner hundert Jahre später "unbegreiflich."[15] In kürzester Form gibt Hettner die Fabel an:

> Der Hofmeister verführt seine Schülerin, entmannt sich aus Reue und heiratet gleichwohl ein derbes Bauernmädchen; die Verführte aber wird von ihrem Jugendverlobten heimgeführt. Die ausdrücklich ausgesprochene moralische Nutzanwendung ist eine doppelte; erstens, daß die Privaterziehung mehr Gefahren in sich berge als die öffentliche, und zweitens, daß ein starker Geist

> auch über Dinge hinwegkomme, von denen später Hebbel in seiner Maria Magdalena behauptete, daß kein Mann über sie hinwegkommen könne.[16]

Vollkommener kann man Lenz' Stück nicht mißverstehen als es Hettner tat.

Die Naturalisten waren auf Lenz als Antipoden der Klassik, mit der sie nichts im Sinne hatten, gestoßen. Sie entdeckten Lenz geradezu neu, allen voran Carl Bleibtreu, der auf der Suche nach der "Tragik der alltäglichen Wirklichkeit" sein großes Beispiel fand: "An Tiefblick für das Tragische, an echtestem Realismus des Schmerzes steht aber *Der Hofmeister* von Lenz für mich hoch über allen andern Erzeugnissen dieses Styls."[17] Ihnen entgegnete Arthur Moeller van den Bruck mit seiner Sammlung *Verirrte Deutsche* (1904), in der Lenz u.a. neben Günther, Grabbe, Georg Büchner und Peter Hille stand.[18] Lenz habe zwar den Mut zum regellosen Theater gehabt, eine Umschreibung des epischen Moments dieser Dramatik, aber nicht die Fähigkeit, diese Methode in das Werk umzusetzen. Was Späteren als Vorzug Lenz' erschien, war für Moeller van den Bruck Ausweis der Unfähigkeit. Lenz habe es nicht verstanden, gegen Ende seiner Stücke und insbesondere des *Hofmeisters* die Charaktere zusammenzuführen. Sie blieben "aber nur jeder für sich." Die Lösung des klassischen Dramas, die nur unter einem idealisierten Harmonieentwurf denkbar war, wurde hier vermißt. Daß dieses Ausbleiben solcher Harmonisierungselemente Ausdruck der tief empfundenen zerstörerischen Zeit war, ging dem Verfasser nicht auf. Die hier aufgestellte summierende Reihe hatte in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung Bestand. In der *Geschichte der deutschen Literatur* von Helmut de Boor und Richard Newald findet sie sich unverändert und nicht relativiert wieder: Johann Christian Günther, dessen Leben und Dichten — wie Goethe meinte, auf den sich Newald beruft — zerrann, weil es nicht zu zähmen gewesen sei, habe eine "lange Reihe der Genies" mit Lenz, Waiblinger, Grabbe und Peter Hille begründet.[19] Eine solche Traditionslinie war im Sinne Brechts, zumal Lenz und Büchner ihn noch in seiner Meinung, die später von Heiner Müller konsequent zur Theorie über deutsche Literatur entwickelt wurde, bestärken konnten, daß wichtige Anfänge einer realistischen deutschen Literatur ebenso fragmentarisch geblieben seien wie die deutsche Geschichte.

Für Brecht waren *die Ansatzpunkte* zahlreich. Einmal galt Lenzens Stück als episierend, eine Form, die Brecht interessieren mußte, schon um des eigenen Anspruchs willen, eine Dramaturgie des epischen Theaters geschaffen und sie im *Kleinen Organon für das Theater* (1948) vorgelegt zu haben. Auch wenn er das als Polemik und Gegenentwurf zu Aristoteles verstand, führte er eine Kategorie konsequent weiter, die der Fabel, die *erzählt* werden müsse. In ähnlicher Weise hatte Lenz mit seinen "Anmerkungen übers Theater" Aristoteles widersprochen, indem dessen Kanon

der Einheiten zu Gunsten einer größeren Einheit, die allumfassend bei Lenz ist, aufgegeben wird: "Und was heißen denn nun drei Einheiten, meine Lieben? Ist es nicht die eine, die wir bei allen Gegenständen der Erkenntnis suchen, die eine, die uns den Gesichtspunkt gibt, aus dem wir das Ganze umfangen und überschauen können?"[20] Das hatte zur Folge, daß dem Epischen mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde und sich das auch auf das Drama auswirkte: Da zerfielen die Personen in eine agierende und eine kommentierende Gestalt, am deutlichsten bei Lenz im Geheimen Rat von Berg, da ersetzten größere Monologe Erzählvorgänge und wurden zum Bericht; großer Wert wurde auf Beschreibungen gelegt, die einem Roman Ehre gemacht hätten. Schließlich wurden sogar Romanszenen, wie die der Klopstock-Zitierung in Goethes *Die neuen Leiden des jungen Werther*, in den *Hofmeister* übernommen. Das alles aber war keine "Mißhandlung der aristotelischen Poetik" durch Lenz, wie Gert Mattenklott behauptete,[21] sondern erklärte Absicht des Sturm und Drang-Dichters. Lenz überlegte sogar, ob Dramen wie diesem nicht besser die Gattungsbezeichnung "Prosa" entsprochen hätte und rechtfertigte solche Überlegungen mehrfach in seinen theoretischen Schriften. Für Ludwig Tieck waren es "Novellen im Dialog."[22]

Brecht sah in Lenz' *Hofmeister* einen ursprünglichen Vorgang, der noch nicht durch die klassische Harmonisierung verdeckt worden sei: "Noch hat die Idee nicht das Stoffliche vergewaltigt; es entfaltet sich üppig nach allen Seiten, in natürlicher Unordnung."[23] Lenz verkörperte für ihn eine Stufe vor der deutschen Klassik, auf der noch der große Gegenstand als gesellschaftlicher, sozialer und politischer Gegenstand behandelt wurde, nicht als philosophischer. Darauf bezieht sich Brechts Vorwurf des "Versagens der deutschen Klassik."[24] So war schließlich ein dritter Grund vorhanden, der Brecht zu dem Stück zog: Die Linie, in der Lenz stand und in die er fortlaufend durch die Literaturwissenschaft gestellt worden war, entsprach Brechts Aversion gegen die Klassik, die statt der vorhandenen *Konflikte Ideen* dramatisiert hatte. Brecht hatte zeit seines Lebens Sympathien für Schriftsteller, denen es versagt geblieben war, ihre Begabung vollständig auszubilden und deren Werk durch "(Nicht)-Rezeption" geprägt wurde, wie es in einer Besprechung von Sigrid Damms Buch "Vögel, die verkünden Land" hieß.[25] Lenz war Brecht dafür ein Beispiel. Und zusätzlich empfand er den Vorgänger "als Kontrastfigur zu Goethe und Schiller, die im vollen Licht der Literaturgeschichte standen."[26]

Wenn es sich um die Kritik des Bürgers handelte, "griffen sie auf den vergessenen Lenz zurück, so Georg Büchner in seinem Fragment *Woyzeck*, so die Rebellen des sogenannten 'Naturalismus,' so zuletzt Bertolt Brecht in seiner dramatisierten Sozialkritik."[27] Als 1940 Brecht eine Reihe von Sonetten schrieb, die unmittelbare Vorläufer der Bearbeitung des *Hofmeisters* waren, konzipierte er am 17. Oktober 1940 auch eine

"linie der versuche, bessere abbildungen des menschlichen zusammenlebens zustande zu bringen," worunter sowohl das soziale Gefüge als auch die triebhaften Grundlagen des Individuums verstanden werden müssen. Er zeichnete diese Linie "von der englischen restaurationskomödie über beaumarchais zu lenz"[28] und führte sie weiter zum Naturalismus. Die Bearbeitung entstand zehn Jahre später in kurzer Zeit im Herbst 1949, am 22. Dezember 1949 wurde im *Arbeitsjournal* der Abschluß vermerkt. Am 17. Januar 1950 schrieb er an Berthold Viertel, daß die "Bearbeitung" abgeschlossen sei und die Schauspieler bereits zu den Proben einträfen ("Gaugler aus der Schweiz")[29] und Neher für die Mitarbeit an der Inszenierung bereit stünde, die Brecht allerdings weitgehend selbst vornahm. Am 16. März 1950 schrieb Helene Weigel an Prof. Gerhard Scholz, der nicht nur für das Goethe-Schiller-Archiv zuständig, sondern in Fragen der Klassik eine unangreifbare und gefürchtete Institution war. Die Weigel wünschte eine kleine Ausstellung, weil "Lenz und Klinger schmählich behandelt von ihrer Zeit und der unsrigen sind." Der Zuschauer sollte vorbereitet werden, damit "nicht dieses fremdartige Stück auf absolutes Unverständnis stößt."[30] Im Arbeitskreis von Gerhard Scholz wurde im Frühjahr 1950 über Brechts Bearbeitung, Lenz und den Realismus intensiv diskutiert. Dabei wurde auch Kritik an Brechts Bearbeitung angemeldet und einer der beteiligten Studenten wurde mit den Ergebnissen des Seminars, auch mit Veränderungsvorschlägen an Brecht, nach Berlin geschickt:

> Inhalt der Kritik an Brecht war dessen unhistorische Aktualisierung, die radikale Verabsolutierung der Klassenkämpfe im Deutschland des 18. Jahrhunderts zur 'deutschen Misere.' Man diskutierte gegen die einlinige Typisierung des deutschen Schulmeisters zum Prototyp des feigen deutschen Kleinbürgertums sowie gegen die Überstrapazierung der Motivik der Sexualnot Läuffers.[31]

Unabhängig davon, daß hier noch Material auf seine Auswertung wartet, das weniger für die Lenz-Bearbeitung Brechts, mehr für die Klassikkonzeption Scholz' wichtig ist, sind die Gegensätze zwischen Brecht und Scholz unübersehbar. Während Brecht aus Lenz' Stück ein historisches und soziales Paradigma herauszuarbeiten versuchte, in dem das Versagen des deutschen Bürgertums gleichermaßen seinen Stellenwert hatte wie die völlige Vernachlässigung der Triebhaftigkeit des Menschen, ging es Scholz um eine zeitgemäße Progressivität der deutschen Klassik, wodurch eine Benachteiligung Lenz' vorprogrammiert wurde.

Betrachtet man die Begründung der "Stückwahl" in Brechts Notaten zur Bearbeitung, wird unübersehbar, daß sich diese Bearbeitung als Ergebnis von Brechts Beschäftigungen mit Goethe und als seine kritische Reaktion auf das Goethe-Jahr 1949 sah:

> Nicht nur, um das deutsche Theater zu bestücken, dessen klassisches Repertoire in diesen Zeiten der Umwälzung erschreckend zusammenschrumpft, sondern auch, um den Weg zum Shakespeare zu bahnen, ohne den ein nationales Theater kaum zustande kommen kann, schien es rätlich, zu den Anfängen der Klassik zurückzugehen, dahin, wo sie noch realistisch und zugleich poetisch ist.[32]

Wenn beim Gegenentwurf zu Goethe von Shakespeare gesprochen wird, entspricht das einer grundsätzlichen Auffassung Brechts. Mit keinem anderen Dramatiker hat sich Brecht eingehender auseinandergesetzt als mit Shakespeare. Ihn zogen einerseits die "großen Feudalen" an, wie es im "Lied des Stückeschreibers" heißt. Aber andererseits reizten Brecht auch die Elemente epischen Theaters, die er zu einer Traditionslinie des epischen Theaters fügte: das elisabethanische Drama, Lenz, den frühen Schiller, die beiden Teile des *Faust*, Grabbe und Büchner.[33] Lenz tritt in dieser Reihe als einer der großen Ahnherren des epischen Theaters auf. Aber nicht die Biographie interessierte Brecht, nicht die Legenden, die um ihn entstanden waren, darin den anderen Gestalten in der summierenden Reihe ähnlich, sondern Lenz stand für ein Werk, dem sich Brecht widmete. Es schien dem Werk Shakespeares ähnlich, unterschied sich aber in der Milieuintensität, die Brecht auszubauen gedachte: "Derlei wäre beim Shakespeare vielleicht ein Zuviel, ist es aber nicht bei dem intimen, kleinmalenden Sittenstück des Lenz." (B217).

Die Veränderungen, die Brecht an Lenz' *Hofmeister* vornahm, waren gravierend. Selbst in Nebensächlichkeiten scheint Brecht seine Aversion gegen die deutsche Klassik eingebracht zu haben. Als der Major von Berg Läuffer den Auftrag überträgt, auch die Tochter zu unterrichten, vergleicht er sich und seine Sorgen um die Tochter mit dem gefesselten Prometheus: "Es frißt mir die Leber ab." (B140). Der Hinweis auf Prometheus ist neu bei Brecht. Als er später seiner Frau und dem Grafen Wermuth gegenübertritt, scheint er, ein neuer Herakles, direkt aus den Ställen des Augias zu kommen — "im kotigen Rock" (B168), während die Majorin bei Lenz annimmt, ihr Mann komme vom Pflügen, fragt sie ihn bei Brecht: "Ich glaube, du hast Mist gefahren, Herr Major?" (B169) Diese Verweise auf Prometheus und Herakles, die erst Brecht so deutlich einsetzte, sind Ausweis dafür, wie wenig der ostpreußische Landadel Bergscher Prägung dem aufbegehrenden Prometheus aus dem Sturm und Drang entsprach. Derart wohldosierte Verweise auf den Mythos, die dem Zuschauer verständlich sind, handelt es sich doch um gängigste Motive, dienen der Beschreibung einer kleinkarierten Welt, die mit solchen Mitteln bis an den Rand der Karikatur getrieben wird. Anderes, von Lenz vorgebildet wie die sprechenden Namen, verstärkt diesen Eindruck. Goethes "Prometheus" entstand vermutlich im Herbst 1774, also nach Lenzens *Hofmeister*. Für

Brecht war Goethes "Prometheus" der Ausdruck des Anspruchs der Stürmer und Dränger, der politisch und sozial nicht eingelöst wurde.

III Die Diskurse über Kant

In den Notaten zum *Hofmeister* steht auch auch das Sonett "Über das bürgerliche Trauerspiel *Der Hofmeister* von Lenz." Es scheint in der Druckanordnung unmittelbar zu den Überlegungen der Bearbeitungen zu gehören. Doch das ist nicht so. Es findet sich bereits in der Sammlung "Studien" (acht Sonette) von 1940, die erst 1951 veröffentlicht wurde. Zugehörig zu dem Sonett über Lenz' *Hofmeister* ist ein zweites mit dem Titel "Über Kants Definition der Ehe in der *Metaphysik der Sitten*"[34]:

> Den Pakt zu wechselseitigem Gebrauch / Von den Vermögen und Geschlechtsorganen / Den der die Ehe nennt, nun einzumahnen / Erscheint mir dringend und berechtigt auch. // Ich höre, einige Partner sind da säumig. / Sie haben — und ich halt's nicht für gelogen — / Geschlechtsorgane kürzlich hinterzogen: / Das Netz hat Maschen, und sie sind geräumig. // Da bleibt nur: die Gerichte anzugehn / Und die Organe in Beschlag zu nehmen. / Vielleicht wird sich der Partner dann bequemen // Sich den Kontrakt genauer anzusehn. / Wenn er sich nicht bequemt — ich fürcht' es sehr — / Muß eben der Gerichtsvollzieher her.

Kants *Metaphysik der Sitten* erschien 1785; ein für unsere Betrachtung der Bearbeitung Brechts insofern wichtiges Jahr, als es nach der Entstehung des Lenzschen *Hofmeisters* liegt. Brecht hat seine Freude an dem Spiel, den Ehekontrakt auch als eine gegenseitige Anweisung zum Gebrauch der Geschlechtsorgane zu sehen und daraus Pflichten und Forderungen abzuleiten. Dieses Thema hatte Brecht bereits 1933 in Svendborg bedacht und in seinem dort entstandenen "Siebenten Sonett" beschrieben: "Ich denke so: nach dem Gesetz der Märkte / Das vorschreibt, den Geschlechtsteil auszunützen / Bestünd hier ein Verdacht, den solch ein Rat verstärkte...."[35] Kant-Passagen in das Stück aufzunehmen und damit eine philosophische Diskussion einzuführen, wurde erst während der Proben beschlossen. Bei Lenz ist kaum erkennbar, was denn Fritz von Berg und seine Kommilitonen in Halle studieren, indessen legt der Ortsname, den auch Lenz verwendete, symbolisch für die aufklärerische Philosophie, den Studiengegenstand nahe. Bei Brecht handelt es sich eindeutig um das Studium der Philosophie.

Über die Einschübe zu Kant kam es zum Disput zwischen Brecht und Eisler. Eisler hielt die Definition Kants über die Ehe für einen Fortschritt, weil "aus einem von der Kirche geheiligten Verhältnis ein Rechtsverhältnis wird, das so trocken und nüchtern beschrieben wird.[36]" Brecht dagegen fand die Bestimmung lustig und sah die Möglichkeit, einen Gelehrtenstreit zwischen Wolff und Kant, den es so nicht gab und wegen der unter-

schiedlichen Lebensdaten nicht geben konnte, auf der Ebene der Schüler zu führen. Sein Thema sollten Ehe, Sinnlichkeit und Triebe sein. Der Gedanke prägt den Monolog einer der handelnden Personen der Bearbeitung, in der ersten Szene des 5.Aktes, der insgesamt 15. Szene des Stückes. Pätus, Fritz' Studienfreund in Halle, zitiert Kants Bestimmung der Ehe. Zufall und Indiz für Brechts Kant-Beschäftigung sind, daß eines der frühesten Liebesgedichte "Goldene Früchte hängen" von Brecht in ein Exemplar von Kants "Kritik der reinen Vernunft" geschrieben wurde.[37]

Die beiden Sonette, die die *Hofmeister*-Bearbeitung vorbereiteten, weisen auch ein spezielles Interesse Brechts am Vorgang aus. Ihn reizten Sinnlichkeit, Sexualität und Trieb als grundsätzlich menschliches Problem und als Problem unter den Bedingungen des Domestiken, des Unterdrückten. Wie sehr Sinnlichkeit und Sexualität für Brecht lebensnotwendig waren und dadurch auch Bestandteil des Weltbilds wurden, ist in den zahlreichen Gedichten über die Liebe nachzulesen.[38] Die individuelle Liebe war die Voraussetzung und wiederum das Ziel des Anspruchs, "auch in der 'großen Welt' unter menschlichen Bedingungen Freundlichkeit und Frieden, Bewegung und Produktivität, Schönheit und Würde in das Zusammenleben der Menschen zu bringen."[39] Gustchens Bett im Stück war für Brecht eine Metapher und ein reales Angebot für jenen Freiraum, in dem die Menschen unabhängig von ihrer Herkunft ihre Sinnlichkeit und ihre Triebe ausleben können. Brecht sah bei Lenz noch die Möglichkeit, in der seltenen Ausnahmesituation des Geschlechtsverkehrs zwischen Läuffer und Gustchen der sittlichen Konventionalität, die gleichbedeutend ist mit tödlichem Eingesperrtsein, zu entkommen, dabei aber die eigene Individualität aufs Spiel zu setzen. Hettner hatte das ähnlich gesehen, indem er Lenz' *Der Hofmeister* in Hebbels *Maria Magdalena* (1844) weitergeführt sah. Der Geschlechtsakt ist zuerst ein Sieg für Läuffer, den dieser aber nicht als solchen begreift. Indem sich Gustchen ihm hingibt, bedient sie nichts anderes als die Lust, die Läuffer sonst in einem Königsberger Bordell befriedigt hätte. Die adlige Majorstochter wird für Läuffer zur Hure, die Standesgrenzen sind zerstört und für den Augenblick scheint Läuffer seine Triebe ausleben zu können. Lenz scheint das ähnlich gesehen zu haben, denn eine Variante der Szene nach dem Geschlechtsakt schließt mit Läuffers Rat: "Adieu. *Küßt sie.* Du mußt deinen Mund ein wenig schwängen, Gustchen, du fängst wieder an erschrecklich zu riechen."[40]

Das andere Sonett Brechts, das unmittelbar auf Lenz' *Hofmeister* eingeht, vergleicht Läuffer, die Hauptgestalt bei Lenz, mit Figaro. Es sind in beiden Fällen Bedienstete adliger Familien. Aber bereits in dem Hinweis "Hier habt ihr Figaro diesseits des Rheins!" wird der Unterschied und Abstand deutlich. Beaumarchais' Figaro in *Figaros Hochzeit* (dt. 1785) triumphiert über den Grafen Almaviva, gibt ihn der Lächerlichkeit preis und zwingt zu Einsichten, die die Revolution von 1789 und die

Entmachtung des Adels ahnen lassen. Das spielt sich vornehmlich auf dem Felde der Liebe ab. Der Figaro diesseits des Rheins ist zu fast allen Entsagungen bereit, verdingt sich unter immer entwürdigerenden Bedingungen dem Adel und verstümmelt sich schließlich selbst. Auch das spielt sich vornehmlich auf dem Felde der Liebe ab, die aber auf Sexualität und Triebhaftigkeit reduziert wurde. Läuffer ist das Gegenteil des Figaro jenseits des Rheins; er ist das Zerrbild eines aufbrechenden Bürgertums und die Inkarnation des deutschen Versagens in der Geschichte. Deshalb wird auch nirgends die Entmachtung des Adels erkennbar, sondern die mehrfach angesprochene deutsche Misere besteht darin, daß das deutsche Bürgertum sich kastrierte, ehe es zur zeugenden Kraft in der Geschichte wurde.

Es fällt auf, daß Brecht in seinem Sonett die Genrebezeichnung "bürgerliches Trauerspiel" verwendet, die in dieser Klarheit später nicht wieder auftaucht. Sie assoziiert eine bedeutende Reihe, die von Lessings *Miß Sara Sampson, Emilia Galotti* und Schillers *Kabale und Liebe* geprägt wird. In den "Stücken" Brechts findet sich der *Hofmeister* als "Bearbeitung" ausgewiesen; eine weiterführende Genrebezeichnung fehlt. In den Notaten zu dem Stück werden die Personen als eine Mischung von ernst und komisch beschrieben, die sich nicht festschreiben ließen. Damit böte sich die "Tragikomödie" an. Und so wurde das Stück schließlich auch in dem Band *Theaterarbeit* ausgewiesen: *Der Hofmeister. Tragikomödie von J.M.R. Lenz in der Bearbeitung des Berliner Ensembles.*[41] Brecht verwendete die Bezeichnung, die Lenz in Erwägung gezogen hatte. Er schwankte zwischen Lust- und Trauerspiel, sprach in den Briefen fast durchweg von seinem Trauerspiel, entschloß sich, nachdem er in der Handschrift die Gattungsbezeichnung "Lust- und Trauerspiel" durchgestrichen hatte,[42] zum "Lustspiel" und hatte doch eine Tragikomödie geschrieben. Ob es tatsächlich die "erste große Tragikomödie in der deutschen Dramatik" war, wie uns der Kommentar mitteilt, sei dahingestellt. Sicherlich ließe sich solches auch für Lessings *Minna von Barnhelm* denken. Läuffer ist eine unfertige Gestalt, die bei Brecht deutlicher als bei Lenz Züge ihres Schöpfers bekommen hat. Auf die komisch wirkende Selbstbeschreibung, mit der Lenz das Stück eröffnete, verzichtete Brecht. Was von ihr benötigt wurde, übernimmt nun der Geheime Rat von Berg, konzentriert auf die Feststellung: "Sein Vater hat mir das Haus eingerannt für ihn. Wollt eine Stell an der Stadtschule. Da ist er nicht studiert genug." (B123) Das entspricht zuerst den Tatsachen — Lenz war für eine Tätigkeit an einer Schule nicht gebildet genug — , zeichnet aber ein Bild des Vaters, das ungewohnt ist. Gemeinhin unterstellte man eine konfliktreiche Beziehung zwischen Vater und Sohn und ein ausgeprägtes "Mißverständnis mit dem Sohn.[43]" Nur selten wird anderes mitgeteilt: der Vater habe sich mehr als statthaft für den Sohn eingesetzt und seine Beziehungen über Gebühr

Image not available due to copyright restrictions

25. Der Hofmeister von Lenz, Berliner Ensemble 1950
[Leihgabe Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv]

strapaziert, erfolglos, da die ungenügende Bildung des Sohnes und der fehlende Studienabschluß im Wege standen.[44]

IV Die Fabel

Wollte man die Fabel, so wie es Hettner tat, für Brechts Stück auf jene kurze Fassung bringen, ergäbe sich bereits ein wesentlicher Unterschied zur Vorlage: Der Hofmeister verführt seine Schülerin wie er von dieser verführt wird; er flieht in eine Dorfschule und verbirgt sich dort. Nachdem er erneut mit seiner Sinnlichkeit in Konflikt gerät, diesmal bei einem Bauernmädchen, entmannt er sich, um dieses Bauernmädchen dann doch zu heiraten, während seine von ihm verführte Schülerin ihren ehemaligen Verlobten ehelicht und in diese Ehe das Kind des Hofmeisters mitbringt. Der Unterschied zu Lenz liegt vor allem darin, daß sich die Hauptgestalt nicht deshalb entmannt, weil sie ein adliges Fräulein entehrt hat, sondern weil Brechts Hofmeister nicht einmal auf der gleichen sozialen Ebene eine Möglichkeit hat, seine Sinnlichkeit auszuleben. Der Aufstand der Sinne hat nicht stattgefunden. Während der Inszenierung des *Hofmeisters*, am 25. März 1950, hat Brecht in einem Brief an Hans Mayer erklärt:

> Das Theater muß zurückgehen zu diesem Punkt, um vorwärtszukommen, d.h. um einen realistischen Stil der großen Gegenstände zu erarbeiten — haben wir doch den großen Stil eben nur für die idealistischen Werke überliefert bekommen! Dann ist da das Lehrerproblem des *Hofmeisters* als Teil der deutschen Misere, und es wäre vielleicht notwendig, die gleichnishafte Bedeutung der Entmannungsfabel zu erklären. Natürlich ist die Fabel keine symbolische schlechthin: es wird einfach ganz realistisch (es liegt ja ein grausiges wahres Ereignis in Ostpreußen dem Stück zugrunde) die Selbstentmannung der Intellektuellen, die zu dieser Zeit mehr oder weniger alle als Kaste in den Lehrerberuf gedrängt waren, an einem Exempel in Fleisch und Blut vorgeführt, das heißt die körperliche Selbstentmannung b e d e u t e t nicht nur eine geistige Selbstentmannung, sondern ist selber als der groteske Ausweg aus der sozialen Situation Läuffers dargestellt.[45]

Brechts Läuffer ist ein Bürger, der um den Aufstand der Sinne weiß, mehr als sein Vorgänger bei Lenz. Das ist nicht zufällig. Brecht hatte schon einmal soziale Stellung und sexuellen Trieb sich ausschließend gegeneinandergestellt. Der Unteroffizier Fairchild in *Mann ist Mann* (1925) schießt sich sein Geschlecht weg, um seinen Nimbus als "Blutiger Fünfer," als disziplinierter Soldat und Befehlshaber zu halten und nicht in den Armen einer Frau zu verweichlichen. Gay Gary sieht darin "ein großes Glück," weil es ihm bewußt macht, wohin es führt, "wenn ein Mann nie mit sich zufrieden ist."[46] Die Entsprechungen sind deutlich: Soziale Stellung und Zugehörigkeit zu einem Stand können sexuelle Befriedigung und Standesbewußtsein in einen unauflösbaren Widerspruch geraten lassen,

"so daß als Konsequenz dieser sozialen Verstümmelung einzig die Selbstkastration bleibt," zugegeben als "groteske" Lösung[47]. Die groteske Lösung entsteht, wenn das Standesdenken sich im Standesdünkel behauptet, um sich vor Veränderungen und damit verbundenen Selbstauflösungen zu sichern. Soziale Stellung und Ausleben von Sinnlichkeit waren für Brecht unvereinbar unter gesellschaftsformatorischen Gesichtspunkten; erst eine völlige Neuordnung bot die Möglichkeit eines Ausgleichs und einer Übereinstimmung.

Läuffer lebt seine Manneskraft aus, muß aber erfahren, daß ihm solches Ausleben verwehrt ist, will er sich in der gesellschaftlichen Hierarchie behaupten. Die ausgeprägte Sinnlichkeit eines Bediensteten, eines Domestiken ist der Karriere schädlich, bedroht sogar die soziale Existenz. Deshalb muß er sich entmannen, begreift er nicht seine Tat als Sieg seiner Sinnlichkeit unter sich verändernden sozialen Bedingungen: Daß der Hofmeister mit dem adligen Fräulein schläft, ist, finden beide daran Gefallen, normal und stört nicht die sozialen Beziehungen. Was für ihn die rettende und vernichtende Tat gleichermaßen ist, — er wahrt die Karriere und hört auf, zeugungsfähig zu sein — wird vom Dorfschullehrer Wenzeslaus in den größeren Zusammenhang gestellt. Durch die Kastration wird Läuffer bei Lenz "eine Leuchte der Kirche, ein Stern erster Größe, ein Kirchenvater selber" (L103), bei Brecht "eine Leuchte der Schulwelt, ein Stern erster Größe der Pädagogik" (B194). Lenz wie Brecht bedienten sich dabei eines landläufigen Verständnisses der Kastration, unter der sowohl Zeugungsunfähigkeit als auch Verlust der Sexualität verstanden wird. Aber trotz des Verlustes der Hoden bleibt Läuffer ein Mann, dessen Sexualität und Triebhaftigkeit erhalten bleiben. Insofern kann Lise, verzichtet sie auf Kinder, durchaus Gefallen an Läuffer als Mann finden. Brecht indessen wollte in dem kastrierten Läuffer nur noch den willenlosen Eunuchen sehen: "Der kleine Bauch des Entmannten ist natürlich eine poetische Lizenz. Zusammen mit den roten Bäckchen ist es eine Ramponierung der Figur nach dem Behäbigen hin" (B228). Die Veränderung zu Lenzens Läuffer ist gravierend.

Mutet der Aufstieg in der Kirche, wie ihn Wenzeslaus bei Lenz propagiert, als geradezu logische Folge von Entsagung an, so ist Kastration als Voraussetzung für Schule und Erziehung, wie Brechts Wenzeslaus erklärt, die Absage an eine lebenswirkliche, zukunftsbedeutsame Erziehung. Um diese aber ging es Brecht: Es sollten drei Schulmeister (Geheimer Rat Berg, Wenzeslaus, Läuffer) und drei Studenten, die Schulmeister werden wollen oder sollen (Fritz von Berg, Pätus, Bollwerk), vorgeführt werden "aus der Zeit, wo das deutsche Bürgertum sein Unterrichtssystem errichtete, weil das Stück ein anregendes satirisches Bild dieses Teils der deutschen Misere gibt."[48]

Anders ist die Situation bei "Standespersonen," deren triebhafte Wünsche jederzeit Befriedigung suchen können und finden werden, Graf

Wermuth ist das Beispiel: Für ihn ist es normal, bei der Magd des Hauses oder bei Frau und Tochter des Gleichrangigen seine Triebe abzureagieren. Der Schauspieler des Grafen Wermuth, Willi Schwabe, hatte mancherlei Schwierigkeiten mit seiner Rolle, ehe er sie endgültig erfaßte. Er beschrieb die Studien an der Rolle bis zu der einprägsamen und von der Presse vielgelobten Vollkommenheit:

> Das Publikum erkannte Bösartigkeit und Gefährlichkeit des Grafen Wermuth, der den jungen Hofmeister, dessen größtes Vergehen es ist, weder Rang noch Namen zu besitzen, ohne den kleinsten Anflug einer menschlichen Regung, in die Kategorie der Domestiken verweist.[49]

Die Dringlichkeit, mit der Läuffer ein Pferd nach Königsberg erbittet, um auch Welt genießen und Liebe erleben zu können, macht das deutlich. Die Pferde-Passagen gibt es bei Lenz nicht. Es ist nicht nur die Befriedigung der Triebe, die Läuffer sucht, sondern er kennt auch das Gefühl, daß sich Liebe außerhalb der Normen und Konventionen der Ehe einstellt und dort ihre Freiräume braucht. Dieser Freiraum für die Liebe ist einerseits reales Geschehen für Läuffer; aber er ist andererseits Symbol für einen geistigen Aufbruch, dem keine Räume geschaffen werden. Brechts Polemik ist so auch eine Polemik gegen eine Idealisierung im deutschen Denken, die keinen Freiraum mehr benötigte, weil sie sich selbst ihr Gebäude als Fiktion schuf und die vorhandene Wirklichkeit aus dem Blick verlor. Wenn Brecht anders als Lenz Texte von Klopstock einbezieht, die Liebe beschreiben, wo kein Liebeserleben möglich ist, wenn Texte Kants zitiert werden, die erst nach Lenz' Tod erschienen sind, und in denen für die nicht veränderte Wirklichkeit dennoch eine vernünftige Reglung entwickelt wird, bis hin zum gegenseitigen Gebrauch der Geschlechtsorgane in der Ehe, ist das auch Kritik an einer deutschen Entwicklung, die mit allerhöchstem Anspruch als vorbildlich galt, vor Brechts historischer Bewertung aber ihr Gewicht verliert und nur noch satirisch gebrochen verwendet werden kann:

> In dieser Brechtschen Kritik liegt auch ein Element soziologischer Vereinfachung (lassen sich der kategorische Imperativ Kants und Läuffers lakaienhafte Unterwürfigkeit wirklich in e i n e r Ebene betrachten?); gleichzeitig aber liegt darin ein richtiges Verständnis für gesellschaftlich-sittliche Folgen jener historischen Erscheinung, die die Klassiker des Marxismus die "deutsche Misere" genannt haben.[50]

V Die Inszenierung

Die Inszenierung erforderte etwa 200 Probestunden, wobei nur 15 Minuten zwischen Brecht und Bühne diskutiert wurden, getreu dem Vorsatz, wenn etwas vorgeschlagen wurde, sollte es vorgespielt werden.

Die Uraufführung fand am 15. April 1950 durch das Berliner Ensemble im Deutschen Theater statt und wurde ein sensationeller Erfolg.. Begeistert schrieb Brecht an Ruth Berlau: "...die Presse über den *Hofmeister* ist (Ost und West) phantastisch gut."[51] In sein *Arbeitsjournal* notierte er: "waren nach dem riesigen presseerfolg etwas besorgt, wie das volksbühnenpublikum das stück aufnehmen würde, aber da scheint kein unterschied, es gibt 30 vorhänge abend für abend."[52] Die Gastspielreise mit dem Stück wurde zum überwältigenden Erfolg; allein in der Zeit vom 13. bis zum 24. September 1950 in Wien fanden 14 Aufführungen statt. Ein *Hofmeistermodell* im Sinne der Modellbücher war geplant; realisiert wurde es zum Teil im Band *Theaterarbeit* (1952). Er bot sechs Inszenierungen als Modelle an. Die "Hofmeister"-Dokumentation soll kurz beschrieben werden. Brecht hatte die Sorge, daß man seinen Vorstellungen mit dem besonderen Einfallsreichtum als Regisseur nicht gerecht werden könnte. Da er selbst zu sehr Regisseur war, griff er zum moralischen, später auch juristischen Druck, um seine Inszenierungen nicht zu gefährden. Die von ihm geschaffenen Modelle, die eigentlich nichts anderes sind als genaue Beschreibungen der Vorgänge und fotographisch dokumentierte Abläufe des Bühnengeschehens, waren ein Hilfsangebot "in Gestalt einer Vorschrift."[53] Gleichzeitig verhinderte Brecht mit diesen Modellen, die nicht nur für die eigenen Stücke, sondern auch für Bearbeitungen aufgebaut wurden, auf Beschädigungen alter Stücke durch eine oberflächliche oder spektakuläre Aufführungspraxis. Den von Brecht gefundenen Bühnenarrangements wurde in den Modellen besondere Aufmerksamkeit geschenkt, da sie sowohl den ursprünglichen Inhalt der Werke ausstellen wie auch die sozialen Beziehungen der Figuren demonstrieren sollten. Von den 54 großformatigen Seiten gehören 12 der Fotodokumentation der Szenen mit der Angabe des Fabelverlaufs. Danach kam Paul Rilla mit einer Analyse zu Wort, die auf drei Ziele der Bearbeitung und Inszenierung hinweist:

1. Das Stück wird als Versuch gesehen, den Bruch zwischen bürgerlicher Realität und revolutionärer Lösung beschrieben zu haben. Das bedeutete, die notwendig werdende Veränderung, die erst begonnen wurde, in ihrer historischen Dimension der bisher uneingelösten Ziele der Französischen Revolution zu zeigen. In schlichten Worten heißt das bei Rilla: "so sollen unsere neuen Lehrer nicht aussehen, so sehen sie nicht aus."[54] Am Beispiel der Erziehung und Bildung werden die gesellschaftlichen Grundsatzfragen gestellt.

2. Lenz hatte eine Beschreibung der deutschen Misere angelegt, die in ihrem realistischen Gehalt durch die Bearbeitung deutlicher und zwingender wurde:

> Worauf geht die neue Bühnengestalt aus? Mit Versen aus Klopstock parodiert der neue Witz das Zeitkolorit einer Werther-Stimmung. Mit Zitaten aus Kant

> setzt er die geistigen Spannungen der Epoche ins Verhältnis zu dem hanebüchenen Burschenwesen der Universitäten. Es ist eine Nestroysche Witzspirale, wie da ein Student, den sein Mädchen betrügt, sich in der Idee ihrer Treue versichert hält, wie sich Fleisch und Geist in einem ideellen Hungerleidertum versöhnen.[55]

3. Rilla sah schließlich den "Nutzen," den die Schauspieler aus der Inszenierung zögen, hinweisend damit auf Brechts Absicht, mit dem Belehren bei den Schauspielern anzufangen. Er bestätigte

> eine fast vollendete Aufführung. Sogar wo sie noch nicht den allerletzten Grad hat, wird das Maß der Vollendung sichtbar. Sie korrigiert die Literaturgeschichte. Sie korrigiert das Theater. Sie verwandelt ein historisches Literaturklischee in ein aktuelles Theaterereignis.[56]

Zusätzlich zu den vielfachen Informationen zur Inszenierung wurde von einer Arbeitsgruppe um Gerhard Scholz beim Goethe-Schiller-Archiv in Weimar eine Ausstellung veranstaltet, wo auf 16 transportablen Tafeln dem Publikum Stück und Zeitgeschichte geboten wurden.[57]

Schauspieler gaben Auskunft, wie sie ihre Rolle erarbeiteten und welche Erfahrungen sie dabei machten, welche Lehren im Brechtschen Sinne sie zogen. Erst einige Zeit nach der Aufführung gab es Einschränkungen, die vor allem aus dem Kreis der Germanistik kamen und die Repräsentation der von ihr vertretenen Linie gefährdet sah, die der deutschen Klassik. Brechts grundsätzliche Eingriffe in das Stück stießen auf Widerspruch. Die Literaturwissenschaft meinte, daß man so nicht mit dem Stück umgehen könne und Brecht in der Bearbeitung vor allem die Kampfpositionen des Bürgertums gegen den Adel preisgegegeben habe. Auf die Idee, daß das deutsche Bürgertum nie eine wirkliche Kampfposition bezogen hatte und Brecht gerade dieses anmahnte, kam diese Literaturwissenschaft, die selbst noch bürgerlich befangen war, nicht. Brecht hatte sich bei der Bearbeitung auf eine kurzschlüssige Gesellschaftskritik nicht eingelassen. Der *Hofmeister* zählte zu den gesellschaftskritischsten Werken der deutschen Literatur. Lenz hatte nach der Kennzeichnung der überholten Normen aber nicht die Revolutionierung angesagt, das Stück entstand auch geraume Zeit vor der Französischen Revolution, sondern die Reformierung. Das bedeutete den Appell an die herrschenden Kräfte der Zeit, die Brecht nicht im Sinn hatte. Daß Appelle nichts wert waren, bezeugt der Auftritt der Brechtschüler 1989, die mit Appellen Veränderungen erstrebten, aber einer ungebildeten Masse voll historischer Unfähigkeit ausgesetzt waren und so den Anspruch nicht verwirklichten. Im September 1952 dachte Brecht an eine neue Inszenierung des *Hofmeister*, die nicht stattfand. Die späteren Einschätzungen bestätigten indessen "die Stärke des Stückes, seine Schönheit wie seine kämpferische Haltung."[58] Und es erwies sich als richtig, daß Brecht die Frage konse-

quent gestellt hatte als Entscheidung zwischen Geschlechtsleben und Berufsleben. Allein die Fragestellung war eine Antwort auf den Inhalt der Gesellschaftsformation.

VI Die Veränderungen Brechts

Von den Veränderungen, die Brechts Bearbeitung an Lenz' Stück vornahm, sollen drei kurz vorgestellt werden, weil sie sowohl die Methode Brechts als auch die Funktion der Bearbeitung zeigen. Dabei geht es *zuerst* um die Sinnlichkeit als einem Hauptthema des Stückes. Brechts Bearbeitung wird mit einem Aufsatz "Über das Poetische und Artistische" versehen, der zuerst in den Band *Theaterarbeit* aufgenommen wurde. Die Betonung liegt, entgegen sonstiger Bemerkungen Brechts, auf den "poetischen Momenten des Stücks,"[59] denen die sozialen Momente deutlich untergeordnet sind. Brecht nutzt den Anspruch des Sturm und Drang, auch der Sinneslust neue Räume zu öffnen, den Gefühlen die Möglichkeit des Auslebens zu verschaffen und bisherige Normen dabei zu zertrümmern. Nicht nur die Sexualität des Mannes wird im Sturm und Drang als echtes Erlebnis und Bedürfnis anerkannt, sondern vielmehr wird "gegen Ende des Jahrhunderts auch das Vorhandensein sexueller Gefühle der Frau als eine zwar gefährliche, aber immerhin als eine Tatsache registriert."[60] Gedichte Gottfried August Bürgers, etwa zeitgleich mit Lenzens *Hofmeister*, denkt man an das 1772 geschriebene "Danklied," feiern frech und frivol die sinnliche Liebe. Mit ihr, und Bürger weiß sie sehr wohl bis in das Detail zu beschreiben, erlebt der Mensch das Heil Gottes. Folgten Bürgers Gedichte einerseits noch der galanten Dichtung des 17. Jahrhunderts und der deutschen Anakreontik, so sind sie andererseits Ausdruck sehr realer Genußfreude, bei der Liebe und Sexualität eine Hauptrolle spielen.

Nicht zu vergessen ist, daß 1788 Goethe mit seinen "Römischen Elegien" (1795) als "Erotica Romana" begonnen hatte, in denen auch die sinnliche Begierde notwendiger Bestandteil sich verändernder Moral wurde und den klassischen Idealen kontrastiv gegenüberstand. Die Zeit war reif für Überlegungen, wie denn die menschliche Sinnlichkeit, die Triebe und Begierden aus ihrer Verdrängung befreit und als natürlicher Vorgang begriffen werden können. Eine Hauptthese des Oberbürgermeisters und Polizeipräsidenten von Königsberg, Theodor Gottlieb von Hippel, in seinem Roman *Lebensläufe in aufsteigender Linie* (1778-1781) lautete, daß "Gefühl und Herz die staatlich-gesellschaftlichen Institutionen der Verwaltung, der Schule, des Gerichts überflüssig machten."[61] Hippel, der mit mehreren Schriften zu diesem Problem überaus erfolgreich war, vertrat die Ansicht, daß "der Frau die Bürgerrechte wie dem Manne" zustünden.[62] Menschheitsbefreiung ist auch die von Mann und Frau gelebte Sinnlichkeit, die nicht an die Institution der Ehe gebunden sein

sollte, eine Überlegung, die seit dem Sturm und Drang die europäische Literatur durchzieht. Das Thema kam im Sturm und Drang auf, wurde im Jungen Deutschland forciert behandelt und erlebte seinen eigentlichen Höhepunkt in der Dichtung des Naturalismus, nicht nur des deutschen, sondern vor allem auch des skandinavischen. Lenzens Stück erscheint Brecht in diesem umfänglichen Sinn als "Sittenstück" (B217). Menschen werden durch Poesie in Liebe zusammengeführt, selbst die verwendete und zitierte Literatur hat nichts anderes zu bedeuten, als "Verführung, die von der Lektüre eines Liebesgedichts ausgeht" (B217). Alles orientiert sich auf die Liebe und sieht das Ziel im Bett. Auf dieses Bett drängt die szenische Handlung: An ihm knieen Fritz und Gustchen nieder, als sie voneinander Abschied nehmen, da Fritz zum Studium nach Halle geht (B126), in ihm sind Läuffer und Gustchen zu finden, als sie ihre Lust genossen haben. Bei Lenz saß Läuffer noch an Gustchens Bett, und der Zuschauer konnte sich seinen Teil denken. Brecht wollte die eindeutige Gestaltung: "Uns schien es des Fortgangs der Geschichte wegen vorteilhafter, ihn im Bett mit Gustchen zu zeigen" (*Theater*, 280).[63] Läuffer wird mit der Anstellung als Hofmeister isoliert; ein "normales Liebesleben" ist ihm unmöglich (B219), für Brecht ein maßgeblicher Grund für Läuffers sich stauende Triebe. Und auch die Mädchen, denen er mit männlichem Imponiergehabe Eindruck machen will, sind anders als Lenzens Jungfern Knicks und Hamster in Halle; seine Insterburger Mädchen, bei Lenz nicht vorhanden, zeigen "sexuelle Geweckтheit" (B220), Bedingung für die entstehende "sexuelle Gier" (B221) bei Läuffer als Ausdruck seiner "vita sexualis" (B182). Wenn Brecht während der Inszenierung mit seinen Mitarbeitern darüber reflektierte, wo das philosophisch begründete Problem der "Liebe in Stellvertretung" (B223) abgehandelt werden sollte, wird deutlich, daß ein wesentlicher Unterschied zwischen Lenz und Brecht darin besteht, die Sinnlichkeit nicht zum Feld des Versagens zu machen, sondern sich auslebende Sinnlichkeit als Teil der Freiheit zu erkennen. Brecht schwankte zwischen der zwingenden Logik der Triebbefriedigung (nach der "Verweigerung des Pferdes" findet sich Läuffer "im Bette Gustchens" wieder) (B223), oder der philosophischen Begründung der Triebbefriedigung (vor der "Liebesszene die zweite Halleszene mit der Stellung des Problems") (B223). Sexualität auszuleben ist im Sinne Brechts eine Bestätigung von Freiheit, "Sinnengenuß" ist Selbstbestätigung (*Theater* 280). Werden Sinnesgenuß und Sexualität nicht mehr erlebbar oder auslebbar, ist das ein Signal der Unfreiheit und Unnatürlichkeit. Läuffer war mit Gustchen im Bett; im anderen Fall "stürzt" er sich auf Lise "und reißt sie an sich" (B190). In beiden Fällen hatte das zur "Nähe" geführt, die mindestens zeitweise die "Verschiedenheit" (B223) aufhob. Das waren für Läuffer keine Nebensächlichkeiten oder unkontrollierte Handlungen, sondern "natürliche" Verhaltensweisen und zentrale Erfahrungen seines Lebens: "Denn wenn er sich natürlich

gibt / Macht er sich oben unbeliebt." (B213). Das gibt der Darsteller des Hofmeister in einem Epilog seinen Zuschauern, Zuhörern oder Lesern mit. Ein Aufstand der Sinne ist Teil der Befreiung des Menschen; Brechts Läuffer ist in ihm gescheitert und deshalb verstümmelt worden.

Die zweite Veränderung nahm Brecht bei der sozialen Charakteristik der Figuren vor: Adel ist nicht schlechthin Adel. Es ist bei Lenz preußischer Adel und noch genauer: Es ist ostpreußischer Landadel. Es war nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges fast zur stereotypen Begründung geworden, daß das Preußentum im allgemeinen, der besonders rückständige ostpreußische Adel aber im besonderen an der deutschen Misere schuld gewesen sei. Für solche Sicht bot sich Lenzens Stück als besonders geeignet an: Es zeigte die in mehrerer Hinsicht vorhandene Rückständigkeit des ostpreußischen Landadels. Um dieser Sicht Nachdruck zu verleihen, mußte die Bürgerlichkeit des Geheimen Rates von Berg so reduziert werden, daß er ebenfalls dem aufgelegten Raster der Rückständigkeit entsprach. Das geschah durch Kürzungen, die vor allem Bergs Neigung zum Bürgerlichen zurücknahmen. Schließlich mußte eine Gegenposition errichtet werden, die keineswegs als besonders revolutionär im Umkreis der Französischen Revolution oder progressiv im Wissen um Menschheitsentwürfe war, aber auf Grund eines Denksystems den bürgerlichen Zielen wie Freiheit und Gleichheit, aber auch Gesetzlichkeit Ortientierung gab. Nichts eignete sich vor Hegel dafür besser als Kant. Er wurde von Brecht in einer Weise als Widerpart zum starren ostpreußischen Landadel aufgebaut, daß es die Logik des Stückes zu sprengen drohte, denn die von Lenz vorgegebenen Zeitverhältnisse gerieten mit den von Brecht aufgelegten in Widerspruch.

Brecht betont die populären Züge des ostpreußischen Adels, die allerdings wenig würdigend sind. Dennoch begibt er sich damit in die Gefahr, etwas zunehmend Verdrängtes in der Erinnerung zu erhalten. Den Ortsnamen Insterburg gab es zu dieser Zeit aktuell nicht mehr. Der Ort gehörte zum Gebiet Kaliningrad und war unzugänglich. Aber es ist vor allem Insterburg, das von Brecht betont wird, so als wäre die Kenntnis davon allgegenwärtig und würde nicht just zur gleichen Zeit peinlich genau ausgerottet. Weit über die Vorgaben in Lenz' Text hinaus ist Insterburg präsent. Das ist auffallend und seltsam. Insterburg (heute: Tschernjachowsk) zwischen Königsberg und Gumbinnen war zu dieser Zeit eigentlich nicht mehr zu nennen. Es war damit anderem Zugriff, selbst dem historischen, entrissen. Zwar hatte es noch nach 1945 Streit um einige der Ostgebiete gegeben, aber Insterburg gehörte zu den verschlossenen. Trotz der Auslassung aus der Geschichtsschreibung verwendete ihn Brecht wie Lenz. Der Ort wurde von Brecht zusätzlich betont, in Überschriften zu Szenen und in Prospekten, die wie beim epischen Theater als Information für den Zuschauer wirkten (B171,182). In *Theaterarbeit* wurden Bühnenbild-Skizzen veröffentlicht, in denen

"Insterburg" (1.Szene) und "Nähe bei Insterburg" (11.Szene) während des szenischen Geschehens als Prospekt für den Zuschauer zu sehen waren und ihn fortwährend auf den Ort der Handlung aufmerksam machten. Läuffer will bei Brecht von Insterburg nach Königsberg; Namen sind präsent, die historisch geworden waren und vergessen werden sollten. Daß Brecht dennoch die Ortsnamen verwendete, läßt sich nur so erklären, daß er auf die schon zu preußischer Zeit beeindruckende Rückständigkeit aufmerksam machen wollte. Dessen Besonderheiten sind bis in die Gegenwart hinein beschrieben worden. In den Häusern der Landadligen gab es "Gerichtsstuben," in denen mit Hilfe eines Justitiars aus Königsberg Recht gesprochen wurde: "Da ging es um Erbfälle und Kaufverträge unter den Bauern und Einsassen der Güter, um Diebstahl und Mord: 'Die Jungfraw Eysenblätter gebar ein uneheliches Kind und hat es ersäufet.'"[64] Bei der Beschreibung der 4. Szene, Läuffer präsentiert sich als Schlittschuhläufer vor den Jungfern Insterburgs, in dem Band *Theaterarbeit* heißt es lapidar: "Die Sitten und Gebräuche Insterburgs sehen eine Ermunterung von Fremden nicht vor."[65] In Insterburg stand das Dragonerregiment Alt Platen, in dem sicherlich Major von Berg diente. 1792 kämpfte es in der Koalitionsarmee gegen die Französische Revolution. Das war die Zeit, in der Brecht die Bearbeitung spielen läßt. Zwischen ihm und Lenz gibt es einen deutlichen zeitlichen Unterschied, der bei der Genauigkeit, mit der Brecht arbeitete, weder Zufall noch Fehler ist. Aber Insterburg war weit weniger Ortsbezeichnung als ein sprechender Name. In der preußischen Hauptstadt Berlin galt eine Versetzung nach Insterburg als eine Art Verbannung; Insterburg selbst hatte eine ähnlich metaphorische Bedeutung bekommen wie das Land "wo der Pfeffer wächst" und ähnliches. Bereits Lenz hatte seinen Gestalten sprechende Namen gegeben, die das Stück der "Typenkomödie" annäherten.[66] Lenz stattete die meisten Gestalten mit sprechenden Namen aus: die Jungfern Hamster und Knicks, den Herrn von Seifenblase und natürlich Läuffer, der sowohl seine Stellung (ein Läufer) als auch seinen Zustand (läufig) — "Er ist am letzten Sonntag sogar hinter der Beckschen hergegangen" (B134) — mit dem Namen signalisiert. Brecht hat das Verfahren bei den Gestalten eingeschränkt, aber auf den Ortsnamen Insterburg ausgedehnt: Der bedeutet Provinz, Abgeschiedenheit, Bildungsmangel, Prüderie und Rückständigkeit.

In der zeitlichen Ausdehnung der Handlung des Stückes bei Brecht liegt die dritte wesentliche Veränderung in der Bearbeitung. Während bei Lenz die Handlung um 1768 spielte und es sich dabei um ein Gegenwartsstück mit Gegenwartsstoff handelte, der Siebenjährige Krieg (1756-1763) ist gerade vorüber, hat Brecht sein Stück auf das Ende des Jahrhunderts verlegt. Im Prolog heißt es deutlich: "Geehrtes Publikum, unser heutiges Stück / Wurd verfaßt einhundertfünfzig Jahre zurück" (B121). Für die Zuschauer des Jahres 1950 war das eindeutig und leicht überschlagbar

1800. Damit ist durch den Prolog ein anderer historischer Hintergrund als im Stück Lenz' entstanden, der durch die genauen Titel der Schriften Kants, über die in den Halle-Szenen diskutiert wird, noch verstärkt wird. Die Französische Revolution ist vorüber, aber das letzte erinnernswerte Ereignis der handelnden Figuren in Ostpreußen ist der Siebenjährige Krieg, während man in Halle bereits Kants "Zum ewigen Frieden" aus dem Jahre 1795 im Alltag anzuwenden versucht. Brecht hat die Handlung seines Stückes um dreißig Jahre zur Gegenwart hin verschoben. Wäre es Brecht um den Siebenjährigen Krieg gegangen, hätte er sich im Prolog für "zweihundert Jahre zurück" entschieden. Es ging ihm offensichtlich um den Geist der Französischen Revolution, um die deutsche klassische Literatur und die deutsche idealistische Philosophie. Die Ereignisse der Französischen Revolution sind jedoch noch nicht in Ostpreußen angekommen. In der Literatur ist zwar Gellert durch Klopstock abgelöst worden, aber Gustchen und Fritz kennen den Klopstock der heldischen Gesänge germanischer Zeit (*Hermann und Thusnelda*), nicht den Dichter der Französischen Revolution ("Les Etats Generaux"). Kants Philosophie, in Königsberg, unweit Insterburgs entstanden, gehört im pietistischen Halle schon zum Alltag und wird von Halleschen Studenten diskutiert, nicht aber im Salon der Majorin von Berg oder zwischen den Brüdern Berg; sie debattieren lieber über "Farra communis, gemeiner Farn, älteste aller Erdpflanzen" (B123). Das Ausbleiben moderner Entwicklungen ist nicht nur bei Brecht charakteristisch für Ostpreußen. Historische Belege sind zahlreich, sollen aber hier nicht genannt sein, bis auf einen, der doch sehr deutlich die Situation Ostpreußens beschreibt: von der Marwitz berichtet in seinen "Nachrichten aus meinem Leben," daß sie vor der Schlacht von Jena ihrem König "eine gemeinschaftliche Vorstellung" überreichen wollten, mitgetragen von den Prinzen des königlichen Hauses, um den Untergang Preußens aufzuhalten. Die Rache des Königs war grausam:

> Des andern Tages war Heinrich nach Königsberg in Preußen, Wilhelm [Brüder des Königs Friedrich Wilhelm III.] zu den Karabiniers nach Rathenow versetzt...und Rüchel verlor sein Gouvernement und bekam ein Regiment, ebenfalls in Königsberg. Sie mußten sämtlich an demselben Tage abreisen.[67]

In Johannes Bobrowskis *Boehlendorff* ist die Geschichte eines Hofmeisters beschrieben, der "dem bekannt unglücklichen Lenz zur Seite" gestellt wurde;[68] 1963 hatte Bobrowski schon ein Porträtgedicht über Lenz geschrieben. Es wird erzählt, wie Boehlendorff vergeblich von den Revolutionen der Franken und der Helvetier erzählt. Die Erzählungen kommen bei den ostpreußischen Zuhörern nicht an, werden vielmehr als Ausdruck der Verworrenheit des Hofmeisters gesehen; Steuerreformen und Reichsgesetze haben stattdessen eine sehr viel höhere Glaubwürdig-

keit. Rückständigkeit ist Zeichen des ostpreußischen Landadels. Bobrowski nahm Boehlendorff als "einen versprengten Revolutionär aus dem Homburger Kreis," der die kurländische Gesellschaft in Frage zu stellen versucht, dabei aber selbst dem Wahnsinn verfällt.[69]

Ostpreußen und als Synonym "Rückständigkeit" werden von Brecht mit solchem Nachdruck betont, daß kein Zufall angenommen werden kann. Bis in die Ausstattung wurde es dem Zuschauer nahegebracht. Als wollte er Brecht zitieren hat Dietmar Albrecht in seinem schönen Buch "Wege nach Sarmatien" über Insterburg geschrieben:

> Prussen und Litauer, Pfälzer und Nassauer, Franzosen und Schotten, Schweizer, Salzburger und Holländer haben zur Geschichte der Stadt ihr Teil getan. Doch *seit anderthalb Jahrhunderten* [kursiv von R.B.] prägen Verwaltung und Garnison das Bild Insterburgs.[70]

Während bei Lenz die europäische Geschichte, der gerade zurückliegende Siebenjährige Krieg, und die Zeitgeschichte Insterburgs, stellvertretend für Ostpreußen, weitgehend übereinstimmen, wird bei Brecht zwischen beiden ein grundsätzlicher Unterschied gemacht. Insterburg ist noch in der Zeit des Siebenjährigen Krieges befangen, abweichend von Lenz beginnt die Bearbeitung mit dem Verweis auf "die sieben Jahre Krieg" (B122); die Vorgänge selbst spielen aber bereits in der nachrevolutionären Zeit nach 1789. Aus dem Sturm und Drang gerät das Stück so direkt in die Klassik. Lenz, schon seit 1778 verwirrt und umhergetrieben, vielleicht schizophren und von manchen als wahnsinnig bezeichnet, stirbt 1792.[71] Den Wahnsinn läßt Sigrid Damm nicht gelten: "Dagegen spricht eindeutig Lenzens vielseitige und unermüdliche Tätigkeit in Moskau als Lehrer, als Schriftsteller, als Übersetzer, als Reformer und Mitglied eines fortschrittlichen Vereins."[72]

Die drei Szenen, die Brecht unverändert in Halle an der Saale beläßt, spielen durchweg zu anderer Zeit als bei Lenz. Schon in der ersten Szene in Halle (6. Szene, Beginn 2. Akt) ist ein dominierender Gesprächsgegenstand die Philosophie Immanuel Kants und der Gegensatz zum Hallenser Philosophen Christian Wolff, der indessen schon 1754 starb, ein Jahr bevor Kant an der Universität Königsberg promovierte und habilitierte: "Wer ist Wolffen! Die Kreatur — so läßt Brecht Pätus sagen — haßt die Kantschen Freiheitsschriften wie der Kapaun das Hahnenkrähn" (B147), das aber war rein chronologisch unmöglich. Vielmehr berief sich Kant auf den Vorläufer Wolff, den "größten unter allen dogmatischen Philosophen..., der zuerst das Beispiel gab (und durch dies Beispiel der Urheber des bisher noch nicht erloschenen Geistes der Gründlichkeit in Deutschland wurde), wie durch gesetzmäßige Feststellung der Prinzipien, deutliche Bestimmung der Begriffe, versuchte Strenge der Beweise, Verhütung kühner Sprünge in Folgerungen der sichere Gang einer

Wissenschaft zu nehmen sei."[73] Es geht also nicht um den Streit der beiden Philosophen, der nicht stattfinden konnte, sondern um den Gegensatz ihres Denkens. Ein aufklärerisch mechanistisches Denken wurde von einem vernunftabhängigen Urteilsvermögen abgelöst, in dem dem Menschen ein großer, vor allem sittlich verstandener Handlungsraum zugebilligt wurde. Das Gespräch konzentriert sich schließlich auf Kants "Zum ewigen Frieden"; die Schrift erschien erst 1795. Brecht ließ Pätus, Fritz' Kommilitonen in Halle, betonen, daß Kant zwar "aufwieglerisch, doch nur in der Idee" (B161) sei, ein Kennzeichen der deutschen Misere, daß Gedachtes nicht umgesetzt wurde. Um den tiefgreifenden Unterschied zwischen Idee und Wirklichkeit auszuweisen, läßt Brecht besagten Pätus sogar einen der berühmten kategorischen Sätze Kants zitieren: "Handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daß sie ein allgemeines Gesetz werde" (B162). Auch die dritte Szene in Halle wird von Überlegungen zu Kant bestimmt; diesmal sind es die Bestimmungen der Ehe "nach Rechtsgesetzen der reinen Vernunft" (B197). Die dazu herangezogene *Metaphysik der Sitten* erschien 1785; Brecht hatte sie schon in seinem Sonett von 1940 genannt. Was Brecht wörtlich aus Kants "Zum ewigen Frieden" zitieren läßt — nach einem Kriege solle nach dem Dankfeste ein Bußtag "ausgeschrieben" werden — gehört zu den bekanntesten und immer wieder genannten Ausschnitten aus der Schrift, vor allem verbreitet durch die Veröffentlichung bei Reclam 1881.[74]

Durch die zeitliche Verschiebung der Handlung entsteht ein Widerspruch, der den von Lenz aufnimmt, aber durch die Einbeziehung der Französischen Revolution, wobei das Bürgertum die Macht ergriff, den Widerspruch als gesellschaftsformatorische Ablösung ins Grundsätzliche erweiterte. Deutschland blieb allerdings davon ausgenommen, womit die deutsche Misere ihren Verlauf nahm.

Brecht gab nicht nur Einblick in den Zustand, sondern er erklärte den Vorgang auch, wiederum durch die vorgenommene Zeitverschiebung. Für die von Kant im ostpreußischen Königsberg entwickelten Ideen gab es dort nicht eine einzige Möglichkeit des Weiterdenkens, von einer Umsetzung ganz zu schweigen. Für Königsberg steht auch "Insterburg." Anwendung erfolgte erst in der durch die Aufklärung dafür prädestinierten Stadt Halle, aber Brecht sah auch hier für die Ideen Kants nur eine satirisch gebrochene Wirklichkeit: Das philosophische Interesse konzentrierte sich darauf, wenn eine Frau "einen bestimmten Mann A liebt und begehret oder befriedigt mit dem Körper einen andern B" (B158).

Nur angedeutet werde, daß die zeitliche Verschiebung auch literarische Bezüge änderte. Bei Lenz (L50) sahen die Liebenden Fritz und Gustchen noch in Gellert ihren Kronzeugen für ihre Gefühle, bei Brecht wird es Klopstock. Die Szene bei Brecht ist aber Goethes *Leiden des jungen Werther* (1774) nachgebildet. Lotte und Werther zitierten

Klopstocks *Frühlingsfeier*, Gustchen Klopstocks *Hermann und Thusnelda*: "Im Falle des Klopstockgedichts ergab die zarte atemlose Leidenschaft des Mädchens, das stockend und beschwingt rezitierte, bezaubernde Synkopen."[75] wird in *Theaterarbeit* vermerkt. Die Rhythmisierung wurde Ausdruck der gespielten Sinnlichkeit.

Lenz übte Kritik an Adel und Bürgertum. Bezieht man die ausgeschiedenen Passagen in die Betrachtung ein, wird deutlich, daß auch Lenz das Lustspiel ausgesprochen satirisch gedacht und deshalb bereits die Grenze zum Trauerspiel überschritten hatte. Adel und Bürgertum erschienen Lenz in gleicher Weise als unfähig, wobei das Bürgertum bereits unfähig und korrumpiert in die Geschichte eintritt. Läuffer steht dazwischen, deklassiert und einsam. Zu jenem, dem Adel, steigt er nicht auf, dieses, das Bürgertum, repräsentiert er nicht, vor allem nichtverstümmelt wie er ist. Die Kastration macht ihn einerseits zum unvollkommenen Mann. Aber er ist zum anderen auch zeugungsunfähig; Wenzeslaus ist die Überhöhung Läuffers, eine Stilisierung des verkrüppelten Domestiken, der sich in Freiheit glaubt. Daraus bezieht er noch Gewinn, indem er die Misere annimmt und sie genießt. Brecht weist auf die metaphorische Bedeutung der Selbstentmannung hin: "Es ist nötig, den ganzen vierten Akt, einen der delikatesten der dramatischen Literatur, aus dem Ganzen deutlich herauszuheben und sein Poetisches zu betonen, so daß der Zuschauer imstande ist, die Selbstverstümmelung aus der sexuellen Sphäre in die allgemeine geistige zu übertragen."[76] Brecht hat auch hier eine entscheidende Veränderung vorgenommen. Bei Lenz entmannt sich Läuffer, *nachdem* er Gustchen geschändet, damit seine Stellung als Domestik mißbraucht und das adlige Mädchen eigentlich ruiniert hat. Indessen würden sich immer annehmbare Lösungen bieten, die Schlimmstes verhinderten. Es ist die Kapitulation Läuffers vor dem herrschenden Adel. Bei Brecht hat dieses Ereignis mindere Bedeutung. Hier entmannt sich Läuffer *erst*, als seine Begierde sich auf die sozial gleichgestellte Lise richtet und die, im Sinne der bürgerlichen Wert- und Ehrvorstellungen, vernichtet wäre, weil sich die bürgerlichen Ehrvorstellungen nicht erneuert haben, sondern statuarisch verkleinertes Abbild der adligen Vorstellungen sind.

Eine der Hauptszenen bei Lenz ist die 1. Szene des 2. Aktes. Sie wird gemeinhin als Bekenntnisszene Lenz' zum Citoyen gesehen. Der Geheime Rat von Berg trägt seine Kritik an der Erziehung des Adels, dem er selbst angehört, entschieden vor und sieht den Bürger als einen Verbündeten, der noch nicht in die Hierarchie feudaler Strukturen wie Pfarrer und Lehrer eingebunden ist: "So sollten die Bürger meiner Meinung sein — Die Not würde den Adel schon auf andere Gedanken bringen, und wir könnten uns bessere Zeiten versprechen" (L59). Die Erziehungsfragen stehen auf der Tagesordnung; sie sind mit den herkömmlichen Mitteln nicht mehr zu lösen. Im Geheimen Rat von Berg wird die Hoffnung Lenz'

manifest. Brecht konnte auf die historischen Ergebnisse zurückgreifen. Die Bürger hatten bei der Verwirklichung der Erziehungsprogramme ebenso versagt wie bei der Durchsetzung der aufklärerischen Postulate, in Deutschland um vieles deutlicher als in den anderen europäischen Ländern. Deshalb verzichtete Brecht auf jene Passagen, die Kritik an Adel und Bürgertum bringen. Der Gesprächsrest, der erhalten bleibt, dreht sich nur noch um den Betrug an Läuffer, dessen Honorar entgegen aller früheren Versprechungen ständig gesenkt wird und der sein Pferd nach Königsberg vermißt. Das Pferd nach Königsberg, bei Lenz eine Nebensächlichkeit, ist in Brechts Stück ein Leitmotiv geworden. Läuffer ist sich seiner Gefühle sicher und weiß, daß er seine Sexualität ausleben muß, seine "vita sexualis" (B182), wie es auch nur bei Brecht heißt. Deshalb bittet er von Beginn an um ein Pferd, um "allvierteljährlich" (B139) nach Königsberg zu reiten. Die Metaphorik von "Pferd" und "reiten" ist so offenkundig, daß eine Erklärung unnötig ist. Als Läuffer nochmals dringlich über den Geheimen Rat von Berg an das Pferd erinnert ("es könnte zu etwas Schröcklichem kommen" B156), weiß Berg auch sofort, warum Läuffer das Pferd braucht: "...in die Bordelle. Ihn sticht wohl der Hafer?" (B156). Nachdem in solcher Brutalität aufgedeckt wird, was Läuffer zu verhüllen versuchte — recht aristotelisch am Ende des 2.Aktes — ist Gustchens Schicksal besiegelt. Sie wird das Opfer der Begierde Läuffers, dieser aber in gleicher Weise das Opfer der Begierde Gustchens. Regine Lutz, die Schaupielerin des Gustchens, schrieb in *Theaterarbeit* über ihr Rollenverständnis: "Bei dem Satz 'Wie dauert er mich' umspielt ein abenteuerliches Lächeln ihre Züge. Im Bewußtsein ihres vollkommenen Sieges reibt sie sich die Hände."[77] Das Stück schließt mit einem Epilog, "vom Darsteller des Hofmeisters gesprochen." (B213). Das durch die Vorlage und die Bearbeitung entstandene typisch Deutsche wurde zusammengefaßt, didaktisch präzise und methodisch elegant in drei Punkten. 1. Der "Komödie Schluß" sollen die Zuschauer "nicht ohne Verdruß" (B213) gesehen haben; das Modell der deutschen Komödie, die es immer schwer hatte, ist erkennbar. In den großen Komödien war stets die Tragik, zumeist die der Entsagung, gewichtiger als die gelöste Heiterkeit. 2. Tragik in diesem Falle ist "die Misere im deutschen Land / Und wie sich ein jeder damit abfand / Vor hundert Jahr und vor zehn Jahr" (B213). Diese deutsche Misere entsteht durch den Widerspruch zwischen Geist und Tat, Idee und Wirklichkeit; sie führt zu dem schon beschriebenen fragmentarischen Charakter der deutschen Geschichte, der immer wieder Anlaß für die Aktualisierung des Widerspruchs ist. 3. Folge ist der Verlust an Individualität und an Natürlichkeit: "Denn wenn er sich natürlich gibt / Macht er sich oben unbeliebt.../...Und erst wenn er verstümmelt und entmannt / Wird er von oben gnädigst anerkannt" (B213). Die Komödie aber kippt in den letzten Versen des Epilogs endgültig um und erscheint in tragischer Endgültigkeit für Brecht, denn

dieser Läuffer ist ein Hofmeister und Schulmeister, der seine Erfahrung und die Lösungen seiner Probleme, besser Nicht-Lösungen ständig und massenhaft reproduziert: "Der deutsche Schulmeister, erinnert ihn nur: / Erzeugnis und Erzeuger der Unnatur!" (B214). Aber auch Brecht hat keine andere Lösung anzubieten als die der Einsicht. Worauf er sonst nie setzte, auf den Appell, setzt er nun in den letzten Versen: "Schüler und Lehrer einer neuen Zeit / Betrachtet seine Knechtseligkeit / Damit ihr euch davon befreit!" (B214). Letztlich aber liegt gerade darin, daß Brecht radikale Veränderungen an Lenz' Stück vornahm, um die deutsche Misere auszustellen und zu meistern, schließlich aber doch wieder diese Misere konstatieren mußte — man beachte die präsentische Prägung des Appells "Damit ihr euch davon befreit!" — die Aktualität des Stückes.

ANMERKUNGEN

[1] Karin A. Wurst, "Der gekreuzigte Prometheus, J.M.R.Lenz, Wirkungsgeschichte in Literaturwissenschaft und -kritik," in *"Ich aber werde dunkel sein." Ein Buch zur Ausstellung Jakob Michael Reinhold Lenz*, hrsg. Ulrich Kaufmann u.a. (Jena, 1996), 109.

[2] Wolfgang Leppmann, *Goethe und die Deutschen. Vom Nachruhm eines Dichters* (Stuttgart, 1962), (Sprache und Literatur), 48.

[3] Vgl. Hans Mayer, "Lenz oder die Alternative," in *Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Schriften*, 2 (Stuttgart, 1967): 795ff.

[4] Carl von Ossietzky, "Das werdende Deutschland," in *Rechenschaft. Publizistik aus den Jahren 1913 -1933* (Berlin und Weimar, 1970), 19: "O traure, traure, Deutschland, / Unglücklich Land! zu lange brach gelegen! / Deine Nachbarinnen blühen um dich her voll Früchte, / Wie goldbeladne Hügel um einen Morast..."

[5] Bertolt Brecht, *Der Hofmeister, Stücke*, 11 (Berlin, 1962): 214.

[6] Ulrich Kaufmann u.a. (Hrsg.), *"Ich aber werde dunkel sein."* , 6f.

[7] Bertolt Brecht, *Der Hofmeister*, a.a.O., 220.

[8] Bertolt Brecht, *Briefe 1913 -1956*, 1 (Berlin und Weimar 1983): 604.

[9] Hermann Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, 2 (Berlin, 1961): 187.

[10] a.a.O., 186.

[11] Eugen Wolff, *Geschichte der Deutschen Literatur in der Gegenwart* (Leipzig, 1896), 328.

[12] Wenn allerdings dieser naturalistischen Orientierung Max Halbe, Otto Erich Hartleben und Otto Julius Bierbaum zugeordnet werden, ohne den Bezug zu hinterfragen, ist das schlichtweg falsch. Halbe hatte allenfalls durch seine Herkunft einiges Interesse an Lenz, für Bierbaum und Hartleben war Lenz alles andere als ein Vorbild. Bereits ihre Lebenspläne und Lebensführungen widersprachen dem, von den ästhetischen Interessen, die sich durchweg auf heitere Unterhaltung richteten, zu schweigen. Vgl. Karin A. Wurst, a.a.O., 111.

[13] Eva Nahke, ein Brief über das Umfeld der *Hofmeister*-Ausstellung 1950, in Ulrich Kaufmann u.a., "Ich aber werde dunkel sein," a.a.O., 127.

[14] Hermann Hettner, "Das moderne Drama," in *Schriften zur Literatur* (Berlin, 1959), 191.

[15] Hermann Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, 2 (Berlin, 1961): 187.

[16] a.a.O., 187.

[17] Carl Bleibtreu, *Revolution der Literatur*, (Neue verbesserte und vermehrte Auflage), (Leipzig, 1887), 4.

[18] Arthur Moeller van den Bruck, *Verirrte Deutsche* (Minden i.W., 1904), 46ff.

[19] Richard Newald, "Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit," *Geschichte der deutschen Literatur*, (2., verbesserte Auflage), 5 (München, 1957): 350.

[20] Jakob Michael Reinhold Lenz, "Anmerkungen übers Theater," in *Werke und Briefe in drei Bänden* 2 (Leipzig, 1987): 654f.

[21] Gert Mattenklott, "Schillers *Räuber* in der Frühgeschichte des Anarchismus," in *Aufklärung und Sinnlichkeit in der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts. Text & Kontext*, hrsg. Klaus Bohnen und Conny Bauer, 9.2 (Kopenhagen/München, 1981): 309.

[22] Herbert A.Frenzel, *Daten deutscher Dichtung* (Köln/Berlin, 1953), 145.

[23] Bertolt Brecht, "Zu *Der Hofmeister* von Lenz," in *Schriften zum Theater*, 6 (Berlin und Weimar, 1964): 264.

[24] Bertolt Brecht, *Briefe 1913 — 1956*, 1 (Berlin und Weimar, 1983): 604.

[25] Ernst-Ullrich Pinkert, "Dichtung und Wahrheit und Mutmaßungen über Jakob Michael Reinhold Lenz," in *Georg Büchner Jahrbuch 5 / 1985* (Europäische Verlagsanstalt: Frankfurt/M.[25] 2230, 1986), 371: "Belege für Lenzens Unzeitgemäßheit in einem Land, dessen Entwicklung durch ein Höchstmaß an Ungleichzeitigkeit geprägt ist, werden in Verbindung mit der Geschichte der Entstehung und (Nicht-)Rezeption seines Werkes gefunden..."

[26] Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*, (4.Auflage), 2 (Berlin und Weimar, 1989): 404f.

[27] *Erläuterungen zur deutschen Literatur. Sturm und Drang*, hrsg. vom Kollektiv für Literaturgeschichte im VE Verlag Volk und Wissen, Leitung: Klaus Gysi (Berlin, 1958), 167.

[28] Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955* (Berlin und Weimar, 1977), 124.

[29] Bertolt Brecht, *Briefe 1913-1956*, 1 (Berlin und Weimar, 1983): 597.

[30] Brief Helene Weigels vom 16. März 1950. Abgedruckt in Ulrich Kaufmann u.a., "Ich aber werde dunkel sein," a.a.O., lvi.

[31] Eva Nahke, "Ein Brief über das Umfeld der *Hofmeister*-Ausstellung 1950," in Ulrich Kaufmann u.a. (Hrsg.), "ich aber werde dunkel sein," a.a.O., 130.

[32] Bertolt Brecht, "Zu *Der Hofmeister* von Lenz," *Schriften zum Theater* 4 (Berlin und Weimar, 1964): 264.

[33] So aufgeführt in Thomas Metscher, *Shakespeares Spiegel. Geschichte und literarische Idee*, 1 (Hamburg, 1995): 146. Metscher bezieht sich dabei auf Angaben Lothar Ehrlichs, *Zur Tradition des epischen Theaters* (Weimarer Beiträge, 1978), R.T.K. Symingtons *Brecht und Shakespeare* (Bonn, 1970), und Walter Benjamins "Was ist episches Theater?" (unterschiedliche Ausgaben).

[34] Bertolt Brecht, *Gedichte*, 4 (Berlin, 1961): 171.

[35] Bertolt Brecht, "Das siebente Sonett," *Gedichte über die Liebe* (Berlin und Weimar, 1984), 211.

[36] Hanns Eisler, *Gespräche mit Hans Bunge* (Leipzig, 1975), 133f.

[37] Bertolt Brecht, *Gedichte über die Liebe* (Berlin und Weimar, 1984), 223, Anmerkung zu 8.

[38] Vgl. Bertolt Brecht, *Gedichte über die Liebe*. Im Nachwort schreibt Werner Hecht, daß sich die Themen "Liebe zu *einem* Menschen" und "Liebe zu den Menschen" für Brecht bedingten, a.a.O., 233.

[39] Bertolt Brecht, *Gedichte über die Liebe*, Nachwort von Werner Hecht, 233.

[40] Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. Sigrid Damm, 1 (Leipzig, 1987): 714 (Zitate aus dem *Hofmeister* werden im weiteren Verlauf nach dieser Ausgabe ausgewiesen mit "L" und Seitenangabe).

[41] Berliner Ensemble, *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, hrsg. Helene Weigel, Redaktion Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzsch, Käthe Rülicke (VVV Dresdner Verlag Dresden, 1952), 68.

[42] Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. Sigrid Damm, 1 (Leipzig, 1987): 709.

[43] Indrek Jürjo, "Die Weltanschauung des Lenz-Vaters," in Inge Stephan und Hans-Gerd Winter (Hrsg.), *"Unaufhörlich Lenz gelesen..." Studien zu Leben und Werk von J.M.R. Lenz* (Stuttgart/Weimar, 1994), 147.

[44] Erst in jüngster Zeit wurde versucht, das Bild des Vaters zu korrigieren. Vgl. dazu die Ausführungen Thomas Taterkas (Genua) auf dem Kolloquium "J.M.R. Lenz aus Livland" (Lübeck-Travemünde, 1996) und die entsprechende Berichterstattung: Rüdiger Bernhardt, "Jakob Michael Reinhold Lenz," in *Deutschunterricht*, 49.6 (Berlin, 1996): 327, und Rüdiger Bernhardt, *Zwischen Elsaß und Baltikum. Spuren des Livländers Jakob Michael Reinhold Lenz*, in *KK* (Kulturpolitische Korrespondenz) 969 (25. April 1996): 8.

[45] Vgl. Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition* (Pfullingen, 1961), 56.

[46] Bertolt Brecht, *Mann ist Mann*, in *Stücke*, 2 (Berlin, 1962): 282.

[47] Arnold Heidsieck, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama* (Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, 1969), 22.

[48] Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, 4 (Berlin und Weimar, 1964): 307.

[49] *Theaterarbeit*, a.a.O., 100.

[50] Ilja Fradkin, *Bertolt Brecht. Weg und Methode* (Leipzig, 1974), 284f.

[51] Bertolt Brecht, *Briefe 1913-1956*, 1 (Berlin und Weimar, 1983): 605.

[52] Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938 -1955* (Berlin und Weimar, 1977), 485.

[53] Werner Hecht, *Die sanfte Erpressung. Zur Praxis der Theatermodelle Brechts*, in *Sonntag*, 1989, 7:3.

[54] *Theaterarbeit*, a.a.O., 81.

[55] a.a.O.

[56] a.a.O., 82.

[57] Vgl. zu der Austellung und den zugehörigen Materialien, Eva Nahke, "Ein Brief über das Umfeld der *Hofmeister*-Ausstellung 1950," in Ulrich Kaufmann u.a., "Ich aber werde dunkel sein," a.a.O., 130f.

[58] Werner Mittenzwei, *Brechts Verhältnis zur Tradition* (Berlin, 1972), 195.

[59] Bertolt Brecht, "Über das Poetische und Artistische," *Stücke*, 11 (Berlin, 1962): 216; Zitate aus dem *Hofmeister* Brechts werden im weiteren Verlauf nach dieser Ausgabe durch "B" und Seitenangabe ausgewiesen.

[60] Leif Ludwig Albertsen, "Die Anerkennung des Sexuellen vor und bei Goethe," in *Aufklärung und Sinnlichkeit in der zweiten Hälfte des 18.Jahrhunderts, Text & Kontext* 9.2., hrsg. Klaus Bohnen und Conny Bauer (Kopenhagen/München, 1981): 332.

[61] *Neue Deutsche Biographie*, 9 (Berlin, 1972): 202; Verfasser des Artikels Hippel, Hans Wolf Jäger.

[62] Heidi Ritter, "Theodor Gottlieb von Hippels *Über die Bürgerliche Verbesserung der Weiber* (1792) im Kontext des zeitgenössischen Diskurses über die Geschlechterrollen," in *Außenseiter der Aufklärung*, hrsg. Günter Hartung, *Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte*, 14 (Frankfurt/M., 1995): 148.

[63] Das verwendete Zitat Brechts heißt in den *Schriften zum Theater*, 1 (Berlin und Weimar 1964): 280, wörtlich "Uns schien es des Fortgangs der Geschichte wegen vorteilhafter, ihn **am** Bette mit Gustchen zu zeigen." Das ist unbedingt ein Druckfehler. Einmal zeigt bereits Lenz Läuffer und Gustchen *am* Bett; ein Unterschied brauchte nicht betont zu werden. Dann aber weist das Foto in *Theaterarbeit*, also die Modellgestaltung, eindeutig aus, daß Gustchen und Läuffer *im* Bett sind. Da Brecht zwingend auf den Unterschied zu Lenz verweist ("In dem Lenzschen Original sitzt Läuffer am Bette"), muß "im" stehen.

[64] Marion Gräfin Dönhoff, *Namen die keiner mehr nennt. Ostpreußen- Menschen und Geschichte* (München, 1993), (24.Auflage), 73.

[65] *Theaterarbeit*, a.a.O., 70.

[66] Karl S. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie* (Göttingen, 1961), 62.

[67] Friedrich August Ludwig von der Marwitz, *Nachrichten aus meinem Leben 1777-1808*, hrsg. Günter de Bruyn (Berlin, 1989), 172f.

[68] Johannes Bobrowski, *Boehlendorff und Mäusefest. Erzählungen* (Berlin, 1965), 24.

[69] Günter Hartung, "Bobrowskis Boehlendorff," in *Johannes Bobrowski. Selbstzeugnisse und neue Beiträge über sein Werk* (Berlin, 1975), 265.

[70] Dietmar Albrecht, *Wege nach Sarmatien. Zehn Tage Preussenland* (Lüneburg, 1995), 96.

[71] Vgl. dazu Bo Ullmann, "Zur Form in Georg Büchners *Lenz*, in *Impulse. Dank an Gustav Korlen zu seinem 60. Geburtstag*, hrsg. Helmut Müssener und Hans Rossipal (Stockholm, 1975), 174. Es wird von "fast klinisch genau" beschriebener Schizophrenie, Depersonalisation und Perseveration gesprochen.

[72] Sigrid Damm, "Jakob Michael Reinhold Lenz. Ein Essay," in *Werke und Briefe in drei Bänden*, 3 (Leipzig, 1987): 758f.

[73] Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft. Vorrede zur zweiten Auflage. Sämtliche Werke in sechs Bänden*, 3 (Leipzig, 1913): 28. Zu der Bedeutung Wolffs für Kant vgl. auch Hans-Martin Gerlach "Christian Wolff als Philosoph der Aufklärung in Deutschland — Leistung, Wirkung, Grenzen und Kritik," in *Hallesches Wolff-Kolloquium 1979 anläßlich der 300. Wiederkehr seines Geburtstages. Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1980/82* (Halle [Saale], 1980), 22ff.

[74] Immanuel Kant, *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf*, hrsg. Karl Kehrbach (Reclam: Leipzig, 1881), vf., und 21f. (Anmerkung).

[75] *Theaterarbeit*, a.a.O., 104.

[76] Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater*, 6 (Berlin und Weimar, 1964): 285.

[77] *Theaterarbeit*, a.a.O., 99.

The *lehrstück* and Greek Tragedy
The original performance version of what later came to be called *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* was titled (with a lower case) *"lehrstück."* Although Brecht did take exception to the effect of Aristotle's conception of theatre on western drama, this has perhaps led scholars to ignore his intense interest in Greek tragedy, formal elements of which he "cites" in his Lehrstück experiments. Newly discovered material at the Hindemith Institute has opened up new perspectives on the relationship between Brecht and the forms of Greek theatre, as well as on the origin of the Keuner persona. There is a striking resemblance beween the *lehrstück* and Greek tragedy especially in the constellation of actor and chorus. In the ancient theatre, the latter had the leading role. It is likely that the Keuner figure also appeared for the first time during the *lehrstück*'s originating phase. The Lehrstück experiment, in which Brecht asked participants to come to a decision regarding their own reality, can be interpreted as a metaphor for the aesthetic, political, and democratic principles of the performances of the Greek *Polis*.

Le *lehrstück* et la tragédie grecque
La version d'interprétation originale de ce qui serait plus tard appelé *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* était intitulée (sans majuscule) "lehrstück.". Comme Brecht prenait les répercussions de la conception d'Aristote du théâtre sur le drame occidental comme une insulte, ceci a peut-être poussé les érudits à oublier son vif intérêt pour les tragédies grecques, facteurs formels desquels il "avance" dans son expérience de Lehrstück. Des textes qui ont récemment été trouvés à l'Institut Hindemith ont ouvert des perspectives nouvelles sur le rapport entre Brecht et les formes de théâtre grec, ainsi que sur l'origine du personnage de Keuner. Il y a une ressemblance frappante entre *lehrstück* et la tragédie grecque, en particulier dans la pléiade de l'acteur et du chœur. Ce dernier avait le rôle principal dans le théâtre ancien. En plus, il est probable que ce Keuner ait premièrement apparu durant la phase d'origine de *lehrstück*. L'expérience Lehrstück, dans laquelle Brecht a demandé aux participants de prendre une décision quant à leur réalité, peut être interprétée comme une métaphore des principes harmonieux, politiques et démocratiques qui constituent les représentations des *Polis* grecs.

El *lehrstück* y la Tragedia Griega
La representación original de lo que se llamó más tarde «Das Badener Lehrstück vom Einverständnis» se titulaba (con letra miníscula) «lehrstück». Aunque Brecht desaprobó el concepto de teatro de Aristotle en el drama occidental. Esto quizás ha llevado eruditos a ignorar su interés intenso en la tragedia griega, elementos formales que el "cita" en sus experimentos de lehrstuck. Material recien-descubierto en el Instituto de Hindemith ha abierto nuevas perspectivas de la relación entre Brecht y las formas de teatro griego, también el orígen del personaje de Keuner. Hay una semejanza impresionante entre el *lehrstück* y la tragedia griega, especialmente en la constelación de actor y coro. En el teatro antiguo, el último tenía el papel principal. Es probable que la figura de Keuner también apareció por primera vez durante la fase inicial del lehrstuck. El experimento del Lehrstück, en el cual Brecht pedía que los participiantes decidiesen sobre su propia realidad, puede ser interpretado como una metáfora por los principios estéticos, políticos y democráticos de las representaciones del polis griego.

Das *lehrstück* und die griechische Tragödie

Keal-Ye Cho

Das *lehrstück*[1] entstand als eine musikalisch-theatralische Form im Rahmen des Badener Neuen Musikfestivals. Das Badener Musikfestival war ein Treffpunkt, an dem junge Künstler der Weimarer Zeit aus verschiedenen Bereichen ihre fortschrittlichen Kunstideen realisiert haben. 1927 wurde das *Mahagonny-Songspiel* von Brecht und Weill als eine Alternative zur traditionellen Oper in Baden-Baden uraufgeführt. Für das 29er Festival schrieb Brecht mit Kurt Weill und Paul Hindemith das Radiohörspiel *Der Lindberghflug* und zugleich das *lehrstück*, aber letzteres nur mit Hindemith. Die Vertreter der Neuen Musik wollten im Badener Laboratorium eine neue kleine Form der Oper finden. Brechts Versuche in Baden-Baden, die vieles den Anregungen seiner musikalischen Mitarbeiter verdankten, zielten auf Herstellung einer neuen einfachen Dramenform. Dieser Entstehungskontext hat aber neben den direkten musikalisch-theatralischen Bezugselementen eine sehr wichtige Spur im *lehrstück* hinterlassen, die in den folgenden Lehrstückexperimenten weiter eine formgebende Funktion ausübte. Auf der Suche nach einer neuen Oper bzw. Dramatik spielte die einfach strukturierte griechische Dramenform eine unübersehbare Rolle.

Brecht erkannte, daß die zwischenmenschlichen Beziehungen in den zwanziger Jahren nicht mehr durchsichtig waren. Nach ihm sollte das Theater des 20. Jahrhunderts eine Form finden, die es ermöglichte, diese Undurchsichtigkeit "in möglichst klassischer Form, das heißt in epischer Ruhe darzustellen."[2] Die Schriften, an denen Brecht vermutlich von 1929 an gearbeitet haben soll,[3] besagen, daß er damals in einer episch-dramatischen Mischform der Antike eine Möglichkeit für die neue Dramatik gefunden hatte. Was Brecht "klassische Form" nannte, kann sich nicht auf die französische Klassik berufen, weil das Attribut "episch" nicht dazu paßt. Wenn man hier nur die abendländische Theatergeschichte in Betracht zieht, kann die Zeit, an die Brecht als Vorbild gedacht hat, keine andere sein als die griechische Klassik.

Brechts musikalischer Mitarbeiter, Paul Hindemith, hat deutlich erklärt, was für eine Form er für sein musikalisch-theatralisches Experiment

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

im Kopf hatte. Schon in der Anfangsphase trat die Formkategorie "Volks-Oratorium" auf. Ein Entwurf, "Paukenstimme," im Hindemith-Institut aber zeigt, daß das Stück nicht nur durch die musikalischen Formen von Chor und Solo besetzt wird, sondern auch Elemente wie Tanz und langsamer Marsch eingeführt werden.[4] Aufgrund dieses Entwurfs kann man auch schon vermuten, daß Hindemith vorhatte, diese lyrisch-theatralische "Urform" der klassischen Antike anzuwenden. Wie Jakob Burckhardt zurecht betont hat, war die theatralische Veranstaltung in Griechenland nicht nur für die Elite der Gesellschaft, sondern für die gesamte Bürgerschaft bestimmt.[5] Bekanntlich hat Hindemith in den zwanziger Jahren für breitere Schichten geschrieben, und nach der *Frau Musica*[6] war das *lehrstück* ein typisches Beispiel in dieser Richtung.

Auf Grund dieser Tatsache wird im folgenden die Beziehung zwischen *lehrstück* und der griechischen Tragödie ausführlich dargestellt. Nach Aristoteles ist die Tragödie aus dem Dithyrambos entstanden,[7] und zwar im Rahmen des Dionysosfestes, wobei die Teilnahme der ganzen Volksgemeinde vorausgesetzt war. Während der Einübung dieser Dithyrambenlieder aber entstand spontan der Vorsänger, der anstimmte oder das Einsatzsignal gab.[8] Aus diesem Vorsänger wurde dann der Chorführer, der sich notwendigerweise dem Chor gegenüberstellte. Diese dialogische Gegenüberstellung war die Keimzelle der griechischen Tragödie. Aristoteles sagt, Aischylos habe die Anzahl der Schauspieler von einem auf zwei erhöht. Das heißt aber auch, daß jemand vor ihm den ersten Schauspieler, den Protagonisten eingeführt hat. Wolfgang Schadewaldt fügt präzisierend unter Berufung auf den Themistiosschen Bericht hinzu, daß Thespis (um 536 v. Chr.) neben dem Chorführer einen Schauspieler eingeführt hatte.[9] Er meint, daß der Wechselgesang zwischen Chorführer und Chor eher der musikalischen Form, einem Oratorium, ähnelt und jetzt mit der Einführung des Schauspielers und damit durch die Einführung des Logos, der Rede, des Dialogs erst dramatisch wird.[10] Schadewaldt nennt die Form, innerhalb derer außer dem Chor und Chorführer auch der Protagonist auftritt, die Urtragödie.

Die Uraufführungsfassung des *lehrstücks* entspricht in ihrem Aufbau der Urtragödie. Die Szenen dieser Fassung bestehen aus Chorliedern und dem Wechselgesang, der entweder zwischen dem Chor und dem Chorführer oder zwischen dem Chorführer und dem Protagonisten stattfindet oder zwischen dem Chor und dem Protagonisten. Eine Ausnahme bildet eine Szene, die im *lehrstück* "Clownsszene" heißt und mit drei Schauspielern besetzt ist. Hier wird nicht gesungen, sondern gesprochen. Es gibt in diesem Stück noch eine andere Formkategorie, die sogenannte "Offene Singstunde," die dann später ausführlich beschrieben wird. Aber der Haupthandlungsstrang wird durch die Form der Urtragödie getragen.

Die griechische Tragödie muß mit dem Einzugslied des Chors begonnen haben, das *Párodos* genannt wird. Der Chor zieht zusammen mit dem Chorführer in die Orchestra ein und singt während des Vorbeizugs das Einzugslied, das im Vergleich mit den anderen Chorliedern relativ selbständig ist und für den dramatischen Ablauf eine wichtige Funktion hat. Hier wird z.B. über das dramatische Geschehen berichtet (der Mythos des Dramas expliziert), werden der Spielort und die Zeitlichkeit bekannt gemacht oder die Figuren vorgestellt. Es werden also die dramatischen Voraussetzungen exponiert. Die *Párodos* bildet demnach die Exposition des dramatischen Vorgangs. Auf den Anruf des Chorführers singt der Chor nun das Standlied (= *Stasimon*). Nach dem *Stasimon* "tritt" ein Schauspieler "hinzu"[11] und berichtet etwas. Dieser Bericht gibt dem Chor Anlaß, dem Schauspieler eine ausführliche "Frage" zu stellen, worauf dieser "antworten" muß. Dadurch entsteht eine dialogische Struktur, die das Novum des Dramas gegenüber dem Dithyrambos bildet. Der Schauspieler (= *hypokritḗs*) hat eigentlich die Bedeutung des Antwortenden und verweist ebenfalls auf die Entwicklungsgeschichte der griechischen Tragödie.[12]

Die erste Szene des *lehrstücks* besteht aus drei Teilen, nämlich aus dem Chorlied, dem "bericht vom fliegen" und dem Dialog zwischen dem Chorführer und dem Protagonisten, wobei der Chorführer fragt und "der Gestürzte" antwortet. Den dritten Teil dieser Szene bildet die Wechselrede zwischen dem Chor und der Menge, wobei letztere auf der Bühne plaziert ist und das reale Publikum vertritt. Der Chor, der sowohl im Verhältnis zum Protagonisten als auch im Verhältnis zur Menge die Rolle des Leiters des gesamten Lernprozesses innehat, wendet sich direkt an die Menge undüberschreitet damit die Grenze der dramatischen Handlung. Dieser Teil wird später durch eine andere Formkategorie beschrieben und daher hier nicht weiter vertieft.

Die *Párodos* der griechischen Tragödie deckte sich am Anfang ganz mit dem Einzugslied des Chors, aber dann bekamen die Schauspieler Anteil an der *Párodos*. Hans Werner Schmidt verweist in seinem Aufsatz über die Struktur des Eingangs darauf, daß die *Párodos* seit der Euripideischen *Medea* oft nicht mehr aus einer, sondern aus mehreren Szenen bestand.[13] Die *Párodos* des *lehrstücks* ist eine Mischform. Sie ist also keine einszenische *Párodos*, sondern eine zweiszenische. Die erste Szene des *lehrstücks* besteht aus dem Chorlied und dann wie üblich aus dem lyrischen Chor-Schauspieler-Dialog. Das Chorlied äußert in Berichtform, was auf der Bühne entfaltet wird. Es betont, daß für die Menschheit trotz der technischen Entwicklung das Unerreichbare übriggeblieben ist. Daß es hier gerade um dieses Unerreichbare geht, wird in diesem Anfangschor betont. In den folgenden Dialogpartien fragt der Chorführer den Protagonisten, den Gestürzten, wer er sei. Der letztere antwortet darauf, daß er vom Fieber des Städtebaus und des Öls erfaßt und mit dem Flugzeug

übers Meer geflogen sei. Er gesteht auch, daß er im Kampf mit der Geschwindigkeit der technischen Entwicklung sein Gesicht und sein Ziel verloren hat. Er bittet nun um Hilfe, weil er nicht sterben will. Dieser Wechselgesang (= *Amoibaion*)[14] gibt Informationen über die *dramatis personae* und über die Frage, ob man dem gestürzten Flieger helfen soll oder nicht. Dieses Amoibaion hat einen dialogischen Charakter, so daß es vielleicht schon als das erste Epeisodion angesehen werden kann. Weil es inhaltlich in den szenischen Zusammenhang integriert ist, ist der Unterschied zwischen der Exposition und der eigentlichen Handlung nicht mehr deutlich.[15] Durch den "bericht vom fliegen" bekommt man globale Informationen über die dramatische Handlung, und durch das Amoibaion wird diese weiter exponiert und der eigentliche Lernprozeß wird hier schon eingeleitet.

Das *lehrstück* kennt auf seiner Haupthandlungsebene nur einen Schauspieler. Der Lernprozeß des Protagonisten bildet den Kern des Stücks. Die "Clownsszene," die sich in ihrer Entstehungsgeschichte schon von den übrigen unterscheidet und als "Einschub" erst später eingefügt wurde, hat auch inhaltlich einen selbständigen Charakter. Vor allem wird die Szene nicht gesungen, sondern gespielt. Diese Szene ist ein sogenanntes "Spiel im Spiel" und wird als Untersuchungsmaterial vorgezeigt. Sowohl der lernende Protagonist als auch die Masse müssen sich nun mit einem Grenzgebilde ihrer eigenen Wirklichkeit auseinandersetzen (konfrontieren) und eine Entscheidung treffen. Wichtig ist indessen, daß auch in dieser Szene, in der der dramatische Charakter stärker geworden ist, die Zahl der Schauspieler die klassische Dreierzahl nicht überschreitet. Das ist in bezug auf die klassische Vorlage kein Zufall. Im *lehrstück* läuft die Haupthandlung auf der Basis eines Schauspielers und eines Chors ab; in der eingeschobenen "Clownsszene" treten nur drei Schauspieler auf, die in der Uraufführung stelzenähnliche Schuhe und einen Kopfaufsatz getragen haben.[16] Dies alles beweist nur, daß Brecht für die Arbeit an seinem *lehrstück* die griechische Tragödie in ihrer Urform als Muster genommen hat.

Das *lehrstück* stellt interessanterweise auch die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der griechischen Tragödie dar. In der Uraufführungsfassung tritt je nach dem dramatischen Ablauf der Sprecher oder Tänzer auf. Auffallend ist hier, daß diese Figuren aus dem Chor heraustreten und wiederum im Chor verschwinden. Die entsprechenden Bühnenanweisungen wurden zwar in der Uraufführungsfassung gestrichen, aber in der neu aufgefundenen autographen Partitur im Hindemith-Institut, die früher als die Uraufführungsfassung entstanden sein muß, sind sie noch zu finden.[17] In der zweiten Szene der Uraufführungsfassung "tritt einer aus dem Chor vor" und singt sein Lied, worauf der Chor antwortet. Dieser "Einer" gibt sich im nächsten Augenblick als Chorführer zu erkennen.[18] Das erinnert an den Moment, wo der Chorführer sich vom

Chor isoliert und ihm gegenübertritt. Obwohl die Bühnenanweisung nur noch an dieser Stelle übriggeblieben ist, läßt sich gut nachvollziehen, was für ein Orientierungsmuster Brecht damals hatte. Die Totentanzszene wurde in der Uraufführung zwar filmisch eingeblendet, aber sie sollte eigentlich von Valeska Gert, der berühmten Kabarettistin der Weimarer Zeit, als Live-Darstellung gezeigt werden. Die autographe Partitur Hindemiths zeigt, daß diese Entscheidung im allerletzten Moment getroffen wurde. Nach der Regieanweisung sollte der Tänzer sich "aus der Mitte des Chors lösen und zögernd vortreten." Demnach sollte er "in einem Tanze den Tod" darstellen.[19] Seit Jahren hatten die jungen Filmkünstler im Rahmen des Neuen Musikfestivals ihre neuen Ideen praktiziert und vor der avantgardistischen Künstlergesellschaft zur Diskussion gestellt. Aus diesem offenen Forum gewann die Szene eine neue Realisationsform, erlebt also eine medienästhetische Umformung. Genauso tritt der Sprecher der fünften Szene aus dem Chor und liest die Kommentartexte. Es wurden auch die anderen Figuren, außer dem Protagonisten, wieder dem Chor zugeordnet. Auf diese Weise blieb im großen und ganzen die Form der Urtragödie bewahrt. Die ursprüngliche klassische Tragödienform ist in der autographen Partitur deutlich zu erkennen, aber die Spuren sind auch in der Uraufführungsfassung eindeutig zu finden.

Brecht wollte in der früheren Entstehungsphase des *lehrstücks* den Protagonisten eine Maske tragen lassen, wie es in der griechischen Tragödie üblich war.[20] In der "Partiturkopie"[21] im Hindemith-Institut, die die früheste Phase dieser Bearbeitung relativ ausführlich dokumentiert, liegt "der Gestürzte" auf dem Boden, eine Maske des Sterbenden tragend.[22] Es ist bekannt, daß der Schauspieler der antiken Tragödie mit einer Maske auftrat. Er trat aus der *Orchestra* zurück in die Skene, während der Chor sein Standlied sang, und kam mit einer neuen Maske und neuem Kostüm auf die Orchestra zurück und spielte eine andere Rolle. Wenn ein Stück einen Prolog hatte, trat der Protagonist meistens zuerst ohne Maske auf und nahm später mit Maske seine Rolle an. Das Weglassen der Maske kann dadurch begründet werden, daß das *lehrstück* nur einen Protagonisten kennt und daß dadurch diese Verwandlung eigentlich nicht notwendig ist.

Wenn man die *Maßnahme* mit in Betracht zieht, kann man sogleich feststellen, daß Brechts Interesse für diese Urform nicht nur für das *lehrstück* gilt, sondern auch für die weitere Entwicklung dieser Gattung eine maßgebliche Funktion ausübt. In der zweiten Szene der *Maßnahme* werden die Masken benutzt, um die Zeremonie der "Auslöschung" darzustellen. In diesem Stück werden drei Agitatoren nach China gesandt, um dort die chinesiche Revolution zu unterstützen. Ihnen schließt sich an der Grenze ein junger Genosse eines Parteihauses an. Bevor sie aber die Grenze überschreiten, müssen sie ihre Gesichter auslöschen. Zuerst aber

werden sie gefragt, ob sie mit den Verhaltensanweisungen und schließlich auch mit dem Tod einverstanden sind. Mit der Einverständniserklärung werden sie "nichts," ohne Namen und Geburtsort. Sie sind "leere Blätter, auf welche die Revolution ihre Anweisung schreibt" (GBA 3:78). Dann werden ihnen die Masken ausgeteilt, wodurch sie ihre Persönlichkeit verlieren und zu kämpfenden chinesischen Arbeitern werden. Die Maske, die einst ein Mittel der schlichten Verwandlung war, ist hier ein Mittel der geistigen Neugeburt geworden. Es gibt aber auch andere Elemente, die auf die griechische Tragödie verweisen. In der Anfangsszene bittet der Chor die Schauspieler, auf der Vorderbühne Platz zu nehmen. Dies geschieht durch die Formel "Tretet vor." Der Chor ist während des Spiels auf der Bühne anwesend und hat die leitende kommentierende Funktion wie in der griechischen Tragödie. Er hat im Spiel einen dominanten Anteil und spielt den Vertreter der sogenannten "Allgemeinheit." Brecht hat nicht nur im *lehrstück*, sondern auch in der *Maßnahme* an dieser Grundstruktur festgehalten.

Wie schon kurz erwähnt, gibt es im *lehrstück* eine zweite Formkategorie, die Brecht von der sogenannten "Offenen Singstunde" abgeleitet hat. Das war eine Institution der Jugendmusikbewegung, deren Mitglieder hauptsächlich aus Kleinbürgerschichten stammten. Die Führer dieser Bewegung hatten eine neue Institution entwickelt, um ihr Gemeinschaftsideal und damit die Gemeinschaftsmusik der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Bei dieser Gemeinschaftsmusik, die auf das Erleben eines Gemeinschaftsgefühls zielte, war das Mitmachen des Publikums notwendige Vorraussetzung der Realisation. Für das "Offene Singen" hatte man einen kleinen Ansingchor auf das Podium gesetzt und alle Interessenten der Jugendmusikbewegung zu dieser Veranstaltung eingeladen. Diese musikalische Veranstaltung kam dadurch ihrem Ziel nahe, daß das Publikum durch das Vorsingen zum Mitmachen stimuliert wurde. Durch dieses kollektive Mitsingen wurde ein Gemeinschaftsgefühl erzeugt, wenn auch eines irrationaler Art.[23] Außer der Zusammenarbeit mit jungen Musikern wie Paul Hindemith und Kurt Weill war die Jugendmusikbewegung ein wichtiger Entstehungskontext des *lehrstücks*. Dies hinterließ Spuren auf der wirkungsstrategischen Ebene. Dieser Faktor, wie die "Offene Singstunde" beweist aufs neue die enge Beziehung zwischen Brecht und der Jugendmusikbewegung, die in einem neueren musikwissenschaftlichen Forschungsbericht bestritten wurde.[24]

Am Ende der ersten Szene wendet sich der Chor an die Menge, die das Publikum im Parkett vertritt. Er stellt die Frage, ob dem Sterbenden geholfen werden soll. Die Menge reagiert darauf. Aber nicht zu übersehen ist, daß diese Reaktion durch ein Vorsingen vorbereitet und eingeleitet wird. "Einige aus der Menge," die dem Ansingchor der "Offenen Singstunde" entsprechen, singen ihre Antwort/Frage vor, damit die Menge direkt nachsingen kann. Dies war ein Mittel zur Aktivierung des Publi-

kums in der Jugendmusikbewegung und sollte die gleiche Funktion im Lehrstückexperiment ausüben. Sowohl in seiner Thematik als auch in seinen wirkungsstrategischen Formelementen war das Stück für die Mitglieder dieser Bewegung geplant. Obwohl die Mitglieder der kleinbürgerlichen Musikbewegung schließlich nicht am Neuen Musikfestival teilnahmen, blieb dieses publikumsdramaturgische Element weiter im Stück erhalten.

Das Publikum ist natürlich ein unentbehrlicher Faktor im Theater. Es ist vor allem im griechischen Theater ein sehr wichtiger Faktor gewesen. Wer nur den spektakulären Theaterbau der Polisgesellschaft betrachtet, kann sehen, was das Theater in dieser Gesellschaft bedeutet hat und welche Wichtigkeit der Zuschauerraum in dieser politisch-ästhetischen Veranstaltung besaß. Bekanntlich umfaßte das griechische Theater die ganzen Polisgesellschaft, außer Frauen und Sklaven. Was auf der Orchesterbühne gespielt wurde, war ihre Wirklichkeit, wenn sie auch meistens in Form eines Mythos dargestellt wurde. Das Bühnengeschehen bezog sich also auf das ganze Volk bzw. das ganze Publikum. Der Chor war ein ästhetischer Apparat auf der Bühne, der kommentierend die Meinung des ganzen Volkes vertrat. Das griechische Publikum hatte also einen Draht zur Bühne und konnte dadurch an dem Bühnengeschehen indirekt teilnehmen. Brecht hat wohl diese publikumsdramaturgischen Charakterzüge der griechischen Tragödie erkannt, wenn er diese Form als Vorbild genommen hat. Er wollte sein Publikum nicht nur geistig aktivieren, sondern auch mitagieren lassen. Lernen durch Selbsttun war von Anfang an die Kernidee des Musikfestivals und vor allem des Brechtschen Lehrstückexperiments.

Die Beziehung des *lehrstücks* und der griechischen Tragödie kann man auch von einem anderen Blickwinkel her betrachten. Brecht hat für das 1929er Deutsche Kammermusikfest zwei thematisch eng miteinander verbundene Stücke geschrieben. Das eine ist das als Rundfunkmusik aufgeführte Hörspiel *Der Lindberghflug* und das andere das *lehrstück*. Der Epilog des *Lindberghflugs* entspricht wortwörtlich dem Prolog bzw. der *Párodos* des Lehrstücks. Demnach bildet der *Lindberghflug* die Vorgeschichte des Lehrstücks. Es fehlen wie im griechischen Theater zwar das Satyrspiel und das dritte Stück, aber die beiden Stücke können als ein Doppelspiel bezeichnet werden. Die strukturelle Ähnlichkeit der beiden Stücke unterstützt auch diese Vermutung. Im *Lindberghflug* kann man die gleiche Figurenkonstellation wie im *lehrstück*, nämlich die Gegenüberstellung von Radioteil und lernendem Protagonisten, sehr gut beobachten. Diese Struktur wurde später beim Umänderungsprozeß noch deutlicher und konsequenter fixiert. Alle anderen Rollen übernimmt hier das Radio, und jedesmal reagiert der "Lindbergh" in einer dialogischen Situation darauf. Dieses Stück enthält auch nur einen kollektiven Apparat und einen Protagonisten. Dies leitet zu einer neuen Deutungsmöglichkeit der beiden

Lehrstücke. Sie sind möglicherweise in diesem Zusammenhang besser zu verstehen.

Volker Klotz hat in einem Aufsatz die Versuche-Fassung, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, analysiert. Er nennt den dramatischen Vorgang in diesem Stück "Meta-Handlung," weil hier keine auf eine Story zurückführbare dramatische Handlung existiert. Statt dessen ist der Text von einer Zirkusnummer, von Untersuchungsszenen und von einer Examensszene, die alle selbständig sind, ausgefüllt.[25] Die Szenen sind sicher eigenständig, wie er es zurecht betont. Es ist auf keinen Fall eine einheitliche Handlung, die das Stück zusammenhält. Dennoch kann man nicht sagen, daß der Zusammenhang zwischen den Szenen fehlt. Es wird von Anfang an deutlich gesagt, daß es um eine pädagogische Übung geht, durch die die Beteiligten zum richtigen Einverständnis gelangen sollen. Es geht um die "Erkenntnis der Wirklichkeit" und um die "richtige Verhaltensweise," wie es Brecht in einem seiner Schriftenfragmente erläutert hat.[26] Es geht also um Pädagogik. Die einzelne Szene erhält zu diesem Zweck die jeweilige Konstellation, und die Anordung der ganzen Szenen ist letztendlich dem Ziel gemäß getroffen worden. Volker Klotz hat die Szenen des Lehrstücks mit Zirkusszenen oder Opernnummern verglichen. Aber dieser Aspekt kann in der theaterhistorischen Dimension neu betrachtet werden. Wolfgang Schadewaldt betont, daß die griechische Tragödie durch den "Hinzutritt" des Schauspielers, also durch das Einfügen des dramatischen Epeisodion, entstand und in seiner Entwicklung eine Form bekam, die der Opernnummer glich.[27] Man sollte die dramatische Handlung des Lehrstücks besser "Ur-Handlung" nennen anstatt "Meta-Handlung."

Der Chor hat im *lehrstück* einen wichtigen Anteil und verschiedene Funktionen. Er gibt den Anwesenden sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum Informationen über die Vorgeschichte und darüber, worum es hier geht, lenkt die Wirkung und spielt auch als *dramatis personae* mit. Er bildet die Mittelachse des Stückes. Dies ist einer der wichtigsten Gründe, warum die Urtragödie als Vorbild des Stückes eingeführt werden kann. Jürgen Rode hat in einem Aufsatz dargestellt, welche Funktionen in der griechischen Tragödie dem Chor zugewiesen wurden.[28] Er habe zuerst zusammenhängende chorlyrische Partien zu singen und zweitens sich an der szenischen Handlung im Dialog zu beteiligen, in lyrischer Form oder in Sprechversen. Der "Bericht" der ersten Szene und der Wechselgesang zwischen dem Chor und dem Chorführer der zweiten Szene gehören zu der ersten Gruppe. Der Chor hatte öfters kommentierende Funktion, wenn er auch als Dialogpartner auftrat. Erst ab der vierten Szene kommt der Dialog zwischen dem Chor und dem Protagonisten zustande, den Rode die zweite Funktion des Chors nennt. In der fünften tritt nicht direkt der Chor, sondern der aus dem Chor gelöste Sprecher auf und liest den epischen Kommentar, worauf der

Schauspieler antwortet. Auffallend ist hier, daß der Chor oder der Chorführer keine neue Aussage einbringt, sondern das, was der Sprecher gesagt hat, wiederholt. Indem der Sprecher nach der Lesung in den Chor zurücktritt, wird er von diesem inkorporiert. Brecht hat diesen Vorgang zwar in Form der Regieanweisung nicht explizit benannt, aber der Ablauf ist klar aus dem Kontext nachzuvollziehen. Nach der rein dramatischen "Clownsszene" kommt die sechste Examensszene, die aus einem kurzen Dialog, einer Stichomythie zwischen dem Chor und dem Protagonisten, besteht.

Jakob Burckhardt erwähnt, daß die Griechen in ihren Dramen häufig die Stichomythie benutzt haben. Dieses Rededuell, das entweder aus Distichen oder aus einzeiligen, auch aus halbzeiligen Versen besteht, diente meistens dem steigernden Effekt, von Allegro über Presto bis hin zu Prestissimo.[29] Brecht zitiert in der Examensszene offenbar das Vorbild. Die wiederum in fünf Stufen geteilte Szene hat die Form der Stichomythie, wobei der Chor innerhalb einer Stufe die gleiche Frage stellt und von dem Lernenden jeweils eine neue Antwort erwartet.

chor: wie hoch bist du geflogen?
der gestürzte: ich bin ungeheuer hoch geflogen
chor: wie hoch bist du geflogen?
der gestürzte: ich bin 4000 meter hoch geflogen
chor: wie hoch bist du geflogen?
der gestürzte: ich bin ziemlich hoch geflogen
chor: wie hoch bist du geflogen?
der gestürzte: ich habe mich wenig über den boden erhoben.[30]

Der Befragte gibt auf dieselbe Frage verschiedene Antworten, wobei er bei jeder Antwort einen Teil seiner Behauptung zurücknimmt, sein Zugewinn an Einsicht tritt klar zu Tage. In der dritten Stufe erkennt er auf die Frage, wer er sei, daß er niemand ist. Die eigentliche Faszination dieser Szene ist, daß der Behauptungsinhalt sukzessiv reduziert wird, gleichzeitig aber ein innerer Steigerungsprozeß stattfindet. Am Anfang hält er sich für einen Großen, der für die Menschheit eine Heldentat vollbracht hat, der sich somit von der Masse isolieren will. Aber nach den sich häufenden, stechenden Fragen, erkennt er, daß er niemand (wie die anderen) ist. Hiermit zeigt er seine Bereitschaft, daß er als Nichts (egal wohin) zugeteilt werden kann, wie die Gesellschaft es verlangt. Anders als die traditionelle Stichomythie, die zur Steigerung der Konflikte der dramatischen Gegenspieler diente, stellt der Brechtsche Redewechsel den geistigen Erweiterungs- und Vertiefungsprozeß des lernenden Subjekts dar.

Wenn Kurt Weill in einer seiner theoretischen Schriften eine literarische Form erwähnt hat, in der der Chor wiederum eine wichtige Rolle spielt und die auch die Musik beeinflußt hat, hat er gerade die von Brecht gemeint.[31] Nicht nur in den in Baden-Baden uraufgeführten beiden

Lehrstücken, sondern auch im *Jasager* und in der *Maßnahme*[32] spielt der Chor eine wichtige Rolle. *Der Jasager* ist eine Bearbeitung des japanischen No-Stückes *Taniko*. Daher hat das Chorelement in diesem Stück eigentlich mit dem Griechischen nichts zu tun. Doch das japanische Theater hat ebenfalls lyrische und epische Elemente wie das griechische Theater. Die Gemeinsamkeit der theatralischen Voraussetzungen sollte eher die Akzeptanz der japanischen Vorlage gesteigert haben. Das war aber nicht die einzige Attraktivität dieses Stücks. Das japanische Stück besaß darüber hinaus die herausfordernde Einfachheit in seiner Fabel und den sprachlichen Lakonismus, um die sich Brecht damals bemühte. Aufgrund dieser Gemeinsamkeit konnte Brecht an die vorherigen Versuche anschließen und den *Jasager* und *Die Maßnahme* hintereinander und teils gleichzeitig schreiben.

Der Chor der *Maßnahme* hat vor allem eine ähnliche Funktion wie im *lehrstück*. Auch wenn hier mehrere Schauspieler auftreten, gleichgeblieben ist der leitende, "postulatorische" Charakter des Chors. Dramaturgisch gesehen verleiht dieser postulatorische Charakter dem Chor die Rolle des Spielleiters. Im Lernprozeß drückt sich dieser Charakter als die dem Chor verliehene Autorität aus. Der Chor hat weiterhin in der *Mutter*, deren Zugehörigkeit zu den Lehrstücken in der Brechtforschung umstritten war, eine wichtige Funktion. In den Anmerkungen zu diesem Stück erläuterte Brecht die Funktion des Chors wie folgt:

> Um das "Versinken" des Zuschauers, das "freie" Assoziieren zu bekämpfen, können im Zuschauerraum kleine Chöre plaziert werden, welche ihm die richtige Haltung vormachen, ihn einladen, sich Meinungen zu bilden, seine Erfahrung zu Hilfe zu rufen, Kontrolle zu üben. Solche Chöre richten einen Appell an den Praktiker im Zuschauer, rufen ihn zur Emanzipation gegenüber der dargestellten Welt und auch der Darstellung selber auf. (GBA 24:122)

Durch den Chor wird der Zuschauer geleitet und gelenkt, sich mit dem, was auf der Bühne dargestellt wird, kritisch auseinanderzusetzen. Er soll aktiviert werden und schließlich seine eigene Meinung bilden. Diesen Vorgang hat Brecht in *lehrstück* schon musterhaft gezeigt. Der Chor macht die "richtige Haltung" vor, die er ebenfalls gelernt hat und die das Publikum dann im Spiel refrainartig wiederholt. Aber dieses Publikum auf der Bühne ahmt nicht nur nach, sondern bekommt im *lehrstück* auch noch die Chance, selber zu betrachten und zu denken. Hier wird also die Lernmotivation und damit der Lerneffekt durch das intensive Mitmachen viel größer als beim schlichten Zuhören. Das oben angeführte Zitat zeigt aber, daß Brecht dieses Chorelement auch weiterhin für wichtig hielt und in seinen späteren Stücken verwenden wollte. Das Experiment in Baden-Baden war auf keinen Fall ein zufälliges Zusammentreffen von jungen Künstlern, sondern kam nur deshalb zustande, weil sie sich sowohl

kunstphilosophisch als auch wirkungsstrategisch einigen konnten. Sie haben sich gemeinsam gegen die bürgerliche Tradition gerichtet und sich für "das Neue" entschieden. Das *lehrstück* stellt ein wichtiges Ergebnis der zwanziger Jahre dar, mit dem Brecht sich intensiv um ein neues Theater und eine neue Theatertheorie bemüht hat. Sein Formsinn, die zur Einfachheit tendierte, und die Idee, das Theater in eine pädagogische Anstalt umzugestalten, werden in seinen weiteren Versuchen aufgegriffen und weiter entwickelt.

Über das Thema *lehrstück* und die griechische Tragödie bekommt man überdies einen plausiblen Zugang zur Entstehungsgeschichte der Keunerfigur. Dieter Wöhrle verweist darauf, daß Keuner zuerst als dramatische Figur eingeführt wurde. Mit Klaus-Detlef Müller stimmt er der Steinwegschen These zu, daß diese Figur im Zusammenhang mit dem *Badener Lehrstück vom Einverständnis* und dem *Fatzer-Fragment* entstanden ist und in den Kommentartexten dieser Stücke zum ersten Mal vorkommt. Dies wurde damit begründet, daß die Lehrerfigur in diesem Kommentar den Namen des "Denkenden," die attributive Kennzeichnung des Herrn Keuner, trägt. Wie K.-D. Müller macht er darauf aufmerksam, daß auch die Problematik Individualismus/Kollektivismus den Entstehungskontext bildet.[33] Jan Knopf gibt in der neuen Brecht-Ausgabe an, daß diese Figur innerhalb des Lehrstückfragments *Untergang des Egoisten Johann Fatzer* entstanden sei, und zwar erst im Jahr 1929. Er vermutet, daß diese 1929/1930 im fragmentarischen Lehrstück *Aus nichts wird nichts* erstmals als Figur des Denkenden verwendet wurde.[34] Er argumentiert, daß die Figur zwar im Zusammenhang mit der Arbeit am *Fatzer* entstanden sei, daß dennoch die bisherige Annahme, einzelne Keuner-Geschichten seien bereits 1926 entstanden, sich als falsch erwiesen habe.[35] Nach ihm habe sich die Keuner-Figur aus einer der vier männlichen Figuren des *Fatzer-Fragmentes* herausgebildet. Ursprünglich als handelnde Figur in das Geschehen einbezogen, erhält sie während der verschiedenen Arbeitphasen am Fragment immer mehr die Züge des Lehrers sowie die Rolle des Kommentators. In teils ausgearbeiteten Szenen des Fragments wird erkennbar, daß sich Keuner/Koch, nachdem sich Fatzer von den dreien und der Masse getrennt hat, zur führenden Figur herausbildet.

Wöhrle hat die Figur zurecht als dramatische Figur verstanden. Wie K.-D. Müller darlegt, hat die Keuner-Figur einen bestimmten Bezugspunkt zu dieser Thematik, dem Kollektivismus. Über die Entstehungszeit und die Charakterzüge dieser Figur macht Knopf wichtige Angaben. Die Entstehungsfrage kann aber aufgrund der hier ausgewerteten neuen Materialien noch genauer bestimmt werden. Walter Benjamin hat für die Deutung des Namens zwei Möglichkeiten aufgezeigt. Einmal kann der Name "Keuner" als eine mundartliche Variante von "keiner" verstanden

werden.[36] Diese Deutung als Niemand-Gestalt ist in Bezug auf die gesamte Thematik nicht unwichtig. Wie die oben erwähnte Examensszene zeigt, ist das Erkennen des Niemandseins das Ziel des Lernprozesses. Aber über die zweite Deutungsmöglichkeit, Keuner als *koinos*, bekommt man eine glaubwürdigere Basis zur Deutung und Darstellung dieser Figur. Daß Keuner aus dem griechischen Wort *koinos* stammen muß, wird auch durch die Tatsache unterstützt, daß die Lehrerfigur in einer Fabel im *Leben des Galilei* Keunos heißt. *Koinos* bedeutet eigentlich "das Allgemeine," "alle Betreffende," "allen Gehörende" und schließlich auch die griechische Volksgemeinschaft. Wichtig ist, daß diese Figur höchstwahrscheinlich während der Arbeitsphase am *lehrstück* zum ersten Mal auftaucht. In der neugefundenen autographen Partitur Hindemiths nämlich stehen parallel geschrieben beide Bezeichnungen "herr keuner, der denkende," von denen "herr keuner" wieder weggestrichen wurde. Aber der Name kommt noch nicht in der "Partiturkopie" vor, die die vorletzte Phase dokumentiert. Man kann mit guten Gründen feststellen, daß die "Autographe Partitur" Mai/Juni 1929 enstanden sein muß, also ein bis zwei Monate vor der Uraufführung. Von diesem Tatbestand aus muß man auch nicht mehr spekulieren, um festzustellen, daß Brecht diese Figur dem Denkenden von Anfang an gleichgestellt hat.

In der fünften Szene des *lehrstücks* verliest ein Sprecher, der sich aus dem Chor löst, die Keunerkommentare. Unübersehbar ist hier die Beziehung zwischen dem Chor und der Keunerfigur, eventuell auch den Kommentaren. In der allerfrühesten Entstehungsphase der griechischen Tragödie spielte der Chor die Hauptrolle und entsprach auch in seinem Umfang ganz der Volksgemeinde. Die Figurenstruktur der "Autographen Partitur" des *lehrstücks* stellt szenisch dar, wie der Sprecher aus dem Chor vortritt und möglicherweise wieder zum Chor zurücktritt. Keuner ist der Führer und der Denkende, der "die Allgemeinheit" vertritt, wie die bisherige Brechtforschung behauptet. Keuner ist also eine Figur, die als *Hegemon* des *koinos* "die Weisheit des Volkes" vertritt. Die Keunerkommentare im *lehrstück* übertragen demnach volkstümliche, "vernünftige Aktionen" auf den Spieler und auf das Publikum. Im Chor und in der Keunerfigur, die Brecht von der griechischen Tragödie übernahm, kann man auch einen wichtigen Ansatz zur Deutung des Kernbegriffs der "Volkstümlichkeit" bei Brecht finden.

Das *lehrstück* war die "Wiege" der *Keuner-Geschichten*,[37] und die Deutung und Entstehung der Keunerfigur sind nur im Zusammenhang mit diesem Stück richtig darzustellen. Vor allem muß Brecht das Bild dieser Lehrerfigur über das Lesen der griechischen Tragödie gewonnen haben. Auch die neuesten Forschungsergebnisse widerlegen diese Tatsache nicht. Keinesfalls soll hier jedoch behauptet werden, daß diese Figur mit anderen Versuchen wie *Fatzer* und dem Lehrstückfragment *Aus nicht wird nichts* nicht in Zusammenhang gebracht werden kann. Nicht zu be-

zweifeln ist aber, daß die griechische Tragödie einen wichtigen Anteil am Brechtschen Schaffen hat. Die epische Ruhe der Lehrstückstruktur sollte vermutlich als Grundkonzeption für sein episches Theater weiterfungieren.

In ihrer frühesten Entstehungsphase bestand die griechische Tragödie aus "Fragen" und "Antworten." Das gilt wiederum auch für die Struktur des *lehrstücks*. Brecht hat wahrscheinlich hier eine Möglichkeit gefunden, die nicht nur auf der ästhetischen Ebene, sondern auch auf dem soziologischen Experimentierfeld ein unentbehrliches Prinzip darstellt. Im BBA-Material findet man folgende Formel:

> demokratie ist wenn das volk gefragt wird ob es einverstanden ist mit dem was mit ihm gemacht wird. (BBA 434/06)

Daß Fragen die notwendige Vorphase der Einverständnisbildung und zugleich eine unentbehrliche Voraussetzung der Demokratie sein muß, ist der Kern dieses Statements. Daß Brecht für das *lehrstück*, in dem es gerade um "Einverständnis" geht, ein griechisches Beispiel gewählt hat, ist sicher kein Zufall. Diese Form war für ihn nicht nur deshalb wichtig, weil es eine Urform des musikalischen Theaters darstellt, sondern auch weil er in dieser Veranstaltung den demokratischen Charakter erkannt hat. Das griechische Theater bildete ein ästhetisches Forum, in dessen Angelegenheiten das griechische Publikum sich selbst und die Welt erkennen sollte und konnte. Das griechische Theater, das sich meistens auf das ganze Volk bezog, wirkte als Ganzes wie eine ästhetisch geformte, den Polisbürgern gestellte "Frage." Im Theater oder durch das Theater mußte geübt werden, wie die gesellschaftliche Wirklichkeit zu bestimmen war. Es war eine künstlerische Veranstaltung der demokratischen Gesellschaft, in der eine öffentliche Diskussion möglich war und durch die sie sich von der feudal-autoritären Gesellschaft unterschied. Das kollektive Zuschauen erleichterte es dem Publikum, Lösungen zu finden. Für Brecht ist diese Kunstform von Frage und Antwort auf der doppelten Ebene ein gutes Vorbild für sein *lehrstück*, weil es hier auch gerade um das "Einverständnis" geht, das durch den demokratischen, kommunikativen Prozeß herausgebildet werden soll.

ANMERKUNGEN

[1] Die Uraufführungsfassung trug nur den einfachen Titel *lehrstück*, das später in der Versuche-Fassung in *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* umbenannt wurde. Der Gattungsbegriff Lehrstück stammt von diesem Experiment.

[2] Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Frankfurt/M.: Suhrkamp; Berlin und Weimar: Aufbau, 1988), weiter zitiert als GBA, hier 21 (1992): 440.

[3] Vgl. GBA 21:763; wenn auch es im GBA-Kommentar steht, daß dieses Schriftenfragment im Jahr 1930 entstanden sei, dennoch kann man sich sehr gut vorstellen, daß Brecht sich schon seit dem letzten Jahr mit diesem Gedanken beschäftigt hat, wenn zum Beispiel in der Umschlagsinnenseite der Versuche-Hefte diese Schriften angesagt wurden.

[4] Vgl. "Paukenstimme" im Hindemith-Institut u. Paul Hindemith, *Sämtliche Werke. Szenische Versuche*, hrsg. Rudolf Stephan, 1.6 (Mainz, 1982): 224. Dieser Entwurf besteht aus zwei Blättern und entspricht inhaltlich den ersten vier Szenen der Uraufführungsfassung. Obwohl jede Nummer in diesem Entwurf außer der Paukenstimme nur den Stimmentitel wie Tenorsolo oder ein paar Zeilen aus dem literarischen Text enthält, ist der Text durch den Vergleich der Paukenstimme mit der der gedruckten Partitur zu rekonstruieren. Rudolf Stephan, der Herausgeber der Hindemith-Ausgabe vermutet, daß dieser Entwurf nach der "Autographen Partitur" Hindemiths, der in seiner späteren Fassung fast der Uraufführungsfassung gleicht, entstanden sei. Aber es ist eher wahrscheinlich, daß er früher als die "Autographe Partitur" und eventuell auch vor der "Partiturkopie" entstanden ist. In seiner Szeneneinteilung ähnelt er der "Partiturkopie," deren Entstehungsdatum früher als die "Autographe Partitur" anzusetzen ist. Wie in der "Partiturkopie" besteht die erste Nummer aus dem Chorlied, und der Dialog gehört bereits zur zweiten Nummer. Die zweite "Untersuchungsszene" ist hier mit angeschlossen. Die dritte und vierte Szene der Uraufführungsfassung bilden die dritte Nummer. In diesem Entwurf wurden also verschiedene Kunstelemente, wie Chor und Tanz, noch unter einem Dach zusammengebracht. Anders als die "Partiturkopie" und die "Autographe Partitur" findet man hier auch keine Notiz über weitere Szenen. Die Kürze des Textes kann neben der Szeneneinteilung für einen weiteren Beweis der früheren Datierung gehalten werden.

[5] Vgl. Jakob Burckhardt, *Kulturgeschichte Griechenlands* (Berlin u.a., 1934), 539.

[6] Hindemith hat im Herbst 1927 direkt mit den Mitgliedern der Jugendmusikbewegung Kontakt aufgenommen. Die Teilnahme an der "Reichsführerwoche" der Bewegung gab ihm Anlaß, für diese selbstsingende und -spielende Gruppe Stücke zu schreiben. Die 1928er "Reichsführerwoche" fand parallel mit dem Badener Neuen Musikfestival in Lichtental statt. Wenn auch die Veranstaltungen nicht gemeinsam organisiert wurden, gab es doch wechselseitige Besuche und Teilnahmen. Für das erfolgreiche Zusammenkommen der beiden Bewegungen steuerte Hindemith seine *Frau Musica. Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und*

Musikfreunde op. 45 bei. Diese auf einem Text von Martin Luther basierende, musikantisch aufgelegte Kantate wurde in Baden-Baden vom Publikum durchmusiziert, wobei vor allem Anfangs- und Schlußchor vom Publikum mitgesungen wurden. Nach dem Vorwort sollten die gesamten Anwesenden "vor Beginn der Aufführung mit Hilfe der auf einer Wandtafel geschriebenen Noten die betreffenden Stellen" einstudieren. Diese in Form der "Offene Singstunde" realisierte Veranstaltung wurde "als das eigentliche Ergebnis" des 28er Neuen Musikfestivals allgemein gelobt. Vgl. Eberhard Preußner, "Deutsche Kammermusik 1928 in Baden-Baden," *Die Musik* 20.7 (1928): 878.

[7] Vgl. Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch (Stuttgart, 1991), 15, 107.

[8] Das griechische Wort *exárchein* (vorsingen) hat die Bedeutung anstimmen und beginnen.

[9] Vgl. Wolfgang Schadewaldt, *Die griechische Tragödie* (Frankfurt/M., 1991), 37; Jakob Burckhardt, a.a.O., 542.

[10] Vgl. Wolfgang Schadewaldt, a.a.O.

[11] Nach diesem Hinzutritt ist das *Epeisodion*, die dramatische Handlung der griechischen Tragödie, benannt.

[12] Vgl. Wolfgang Schadewaldt, a.a.O., 47.

[13] Vgl. Hans Werner Schmidt, "Die Struktur des Eingangs," in: *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, hrsg. Walter Jens (München, 1971), 12ff.

[14] Vgl. Hansjürgen Popp, "Das Amoibaion," in: Walter Jens, a.a.O., 224: "Durch die Definition wird das Amoibaion abgesetzt einerseits gegen Monodie und Chorpartie, von denen es sich durch den dialogischen Charakter unterscheidet, andererseits gegen den Sprechvers-Dialog, von dem es durch den meistens teilweise lyrischen Vortrag und Stil geschieden ist."

[15] In der Versuche-Fassung wurde diese Szene zweigeteilt. Die erste Szene besteht allein aus dem Chorlied und der zweite Teil bildet die zweite Szene. Diesen Entwicklungsgang kann man nur dann gut nachfolgen, wenn man den potenziellen formellen Unterschied dieser Teile im Auge hat.

[16] Vgl. Photos von der Uraufführung im Elisabeth-Hauptmann-Archiv in der Akademie der Künste zu Berlin.

[17] Vgl. "Autographe Partitur" im Hindemith-Institut, 13, 14, 26, 28. Das Manuskript enthält wichtige Daten für den Entstehungsprozeß des *lehrstücks*. Diese autographe Partitur besteht teils aus dem Typoskript, das Hindemith später für den Druck hinzugefügt hat, und teils aus dem Partitur- bzw. dem literarischen Textteil. Auf dem Titelblatt stehen der Titel, *Lehrstück* und die Namen der beiden Autoren. Auf der Rückseite wurde ein Zettel mit Hindemiths Eintragung aufgeklebt, worauf sich eine Anmerkung zur Drucklegung findet. In dem Typoskriptteil ist das Vorwort von Hindemith, das nach der Uraufführung in der Partitur-Ausgabe veröffentlicht wurde, enthalten. Die "Autographe Partitur" besteht aus insgesamt

51 beschriebenen Seiten, gezählt als 1-43. Die "Clownszene" wurde als Einlage, von E1 bis E8 paginiert, zwischen Seite 33 und Seite 34 eingefügt. Innerhalb der "Autographen Partitur" sind Spuren der Umarbeitung der früheren Fassung in die uraufgeführte und dann veröffentlichte Fassung erkennbar. Sie bietet also das Stück in zwei Fassungen, deren jüngere aus der älteren Fassung durch Korrekturen gewonnen wurde (Bleistiftennachträge, Durchstreichungen, oder beides: Seite 8, 9, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 29, 31, 34, E1). Sie enthält 7 Szenen und entspricht in ihrer Endfassung der Uraufführungsfassung. Der literarische Text entstand chronologisch additiv ohne inhaltliche Änderung. Aber das Stück gewann in seiner letzten Bearbeitungsphase eine strukturelle Neuigkeit, indem es eine erneute Umordnung erfuhr. Das Manuskript beginnt mit dem Eingangschor und dem anschließenden Dialog zwischen dem Chor und dem gestürzten Flieger, die in dieser Umarbeitungsphase zu einer Szene zusammengefaßt wurden. Die vierte "Totentanzszene" wurde erst jetzt zu einer selbständigen Szene und aus den Kommentaren und dem Solo des Gestürzten entstand nun die fünfte "Belehrungsszene." Indem die "Clownszene" als die 6. Szene eingefügt wurde, verschob sich die "Examenszene" von der 6. auf die 7. Szene. Diese Daten im Hindemith-Institut sind insofern sehr wichtig, weil die Textvorlage Brechts nicht überliefert ist, und demnach der Entstehungsprozeß des *lehrstücks* nur über diese zu beschreiben ist. Teilweise zitiert nach Paul Hindemith, a.a.O., 223ff.

[18] Vgl. Paul Hindemith, a.a.O., XXIV.

[19] Paul Hindemith: a.a.O., 26.

[20] Vgl. Wolfgang Schadewaldt, a.a.O., 48.

[21] Diese "Partiturkopie" wurde im Nachlaß Hindemiths gefunden und besteht aus 41 beschriebenen Seiten. Sie enthält 5 Szenen, die jeweils folgende Titel tragen: 1. Bericht vom Fliegen; 2. Untersuchung: "Ob der Mensch dem Menschen hilft"; 3. Der Chor spricht zum Abgestürzten; 4. Der Gestürzte singt; 5. Verlesung. Sie ist wahrscheinlich zwischen der "Paukenstimme," dem ersten Entwurf Hindemiths, und der "Autographen Partitur" entstanden. Das Manuskript überliefert die bisher unbekannte Frühfassung des *lehrstücks*. Es enthält auch wichtige Bühnenanweisungen, die später in der "Autographen Partitur" gestrichen bzw. geändert wurden. In der Partiturkopie fehlt noch die "Clownszene" und die letzte "Examenszene," von denen jene am Ende der 5. Szene angesagt wurde. Die Szenenstruktur der ersten beiden Nummern glich der "Paukenstimme," aber die Szenenteilung der späteren Szenen entspricht der früheren Fassung der "Autographen Partitur," in der der Änderungsprozeß deutlich zu sehen ist.

[22] Vgl. "Partiturkopie" im Hindemith-Institut. Ende der ersten Szene, auf der 11. Seite steht folgende Bühnenanweisung: "Auf einem Podium aus ungehobelten Brettern, Größe 5m im Geviert werden jetzt von Arbeitern Plantücher weggenommen, welche einen zertrümmerten Flugapparat und einen Mann verdeckt haben, der ausgestreckt und mit einer Maske eines Sterbenden auf dem Boden liegt."

[23] Vgl. Dorothea Kolland, *Die Jugendmusikbewegung - Gemeinschaftsmusik - Theorie und Praxis* (Stuttgart, 1979), 62.

[24] Vgl. Alfred Dümmling, "Tun ist besser als fühlen. Der pädagogische Aspekt bei Brecht und Hindemith," in: *Hindemith-Jahrbuch* 17 (1988): 68ff., u. Eduard Zuchmayer, "Warum werden wir in diesem Sommer nicht zum 'Deutschen Kammermusikfeste' nach Baden-Baden gehen?" in: *Musikantengilde* 7 (1929): 84 ff. Nach Dümmling sollen Brecht und Hindemith erst zur Zusammenarbeit gekommen sein, nachdem die Mitglieder der Jugendmusikbewegung eine erneute Teilnahme am Badener Neuen Musikfestival abgesagt hatten. Aber wie der Herausgeber der Hindemith Gesamt-Ausgabe, Rudolf Stephan, deutlich zeigt, fällt das Eingangsdatum auf den 10. März 1929. Durch das erste Resultat ihres Zusammentreffens, nämlich der "Paukenstimme" aus dem Nachlaß Hindemiths, in der nur einfache musikalische Formkategorien, wie Solo und Chor etc. stehen, in der sich aber im Vergleich dazu relativ ausführliche Eintragungen über die "Offene Singstunde" befinden, wird dies auch bewiesen. Diese Form bleibt bis hin zur Uraufführung unverändert. Außerdem besagt die Kleinbürgerthematik der "Clownsszene" deutlich, wer der Hauptadressat dieses Experiments sein sollte.

[25] Vgl. Volker Klotz, *Die Dramaturgie des Publikums* (München, 1976), 233ff.

[26] Vgl. BBA 827/07, Die Wahrheit kommt vor in der Lehre vom Einverständnis, d.h. der Lehre von der richtigen Haltung, beim Einnehmen der richtigen Haltung wird die Wahrheit, d.h. das rechte Erkennen der Zusammenhänge zu Tage treten.

[27] Vgl. Wolfgang Schadewaldt, a.a.O., 51.

[28] Vgl. Jürgen Rode, "Das Chorlied", *Die Bauformen der griechischen Tragödie* (München, 1971), 85 ff.

[29] Vgl. Jakob Burckhardt, a.a.O., 201.

[30] Paul Hindemith, a.a.O., XXVIII

[31] Vgl. Kurt Weill, "Aktuelles Theater," in: *Ausgewählte Schriften* (Frankfurt/M., 1975), 48.

[32] Bekanntlich gaben die Zensurmaßnahmen der Festkommission den Autoren Gelegenheit, sich vom Musikfest zu trennen. Daher wurden *Die Maßnahme* und *Der Jasager* unabhängig von diesem Fest uraufgeführt.

[33] Vgl. Dieter Wöhrle, *Bertolt Brecht. Geschichten vom Herrn Keuner* (Frankfurt/-M., 1989), 9ff., u. Klaus-Detlef Müller, *Brecht-Kommentar zur erzählenden Prosa* (München, 1980), 107f., 110.

[34] Vgl. GBA 18:457.

[35] Vgl. 1, vom Manuskript des Vortrags, den er am 19.10.94 an der Chonnam-National-Universität in Kwangju/Korea gehalten hat.

[36] Zitiert nach Klaus-Detlef Müller, a.a.O., 109.

[37] Vgl. a.a.O., 108.

Brecht, der Faschist? Die Rhetorik der Alterität in *Trommeln in der Nacht* (1919)

Dieser Artikel behandelt einige der Probleme, die mit John Fuegis kontroverser Brecht-Biographie, *Brecht and Company,* insbesondere mit Fuegis Einschätzung Brechts als Faschisten entstanden sind und mißbilligt Fuegis Rechtfertigung aufgrund der Textanalyse eines frühen Dramas von Brecht, *Trommeln in der Nacht.* Da Fuegi mit Hitler, Stalin und Brecht die gleiche Angst vor dem Anderen assoziiert, richtet sich meine Analyse speziell auf die Darstellung des Anderen — des Femininen — im Stück. In *Trommeln in der Nacht* dienen das Feminine und Zurückweisende, eingeschrieben als grenzüberschreitende Flüssigkeit und Verunreinigung, assoziiert mit der unterdrückten Libido, als positive Konzepte im Dienste einer Kritik an Klassenhierarchien und in gewissem Sinne geschlechtsbezogenen Hierarchien, bürgerlichem Kapitalismus und Protofaschismus.

Brecht est-il fasciste? La rhétorique de l'altérité dans *Trommeln in der Nacht* (1919).

Cet article aborde quelques-uns des problèmes soulevés par John Fuegi dans sa biographie controversée de Brecht intitulée *Brecht and Company*: en particulier, il l'étiquette comme fasciste, et réfute l'affirmation de Fuegi par le biais de l'analyse de texte d'un des premiers drames de Brecht, *Trommeln in der Nacht.* Comme Fuegi attribue à Hitler et à Stalin ainsi qu'à Brecht la même crainte de l'Autre, mon interprétation se concentre sur la représentation de l'Autre ou du féminin dans la pièce. Dans *Trommeln in der Nacht,* le féminin et la misère, qui sont caractérisés d'une nature changeante et d'une contamination associée à la libido refoulée, servent de concepts positifs au service d'une critique d'hiérarchie, de capitalisme bourgeois et de protofascisme qui est basée sur les classes sociales et, dans une certaine mesure, basée sur le sexe de la personne.

¿El Brecht Facista? La Retórica de Alteridad en «Drums in the Night»

Este artículo se trata de unos de los problemas presentados por la biografía controvertida de John Fuegi, *Brecht and Company.* En particular, la estimación de Brecht como fascista, y rebate esta declaración de Fuegi através del análisis textual de una de las obras juveniles de Brecht, «Trommeln in der Nacht». Como Fuegi atribuye el mismo temor del Otro a Hitler, Stalin y Brecht, mi interpretación se centra especificamente en la representación del Otro, o lo femenino en la obra. En «Trommeln in der Nacht», lo femenino y lo despreciable, inscrito como fluido que traspasa límites y contaminación asociado con el libido reprimido, funcionan como conceptos positivos en el servicio de una crítica de jerarquías, capitalismo burgués, y protofascismo basados en clase y, de cierto modo, basados en género.

The Fascist Brecht? The Rhetoric of Alterity in *Drums in the Night* (1919)

Hedwig Fraunhofer

I

The present article combines my interest in the analysis of literary texts as cultural products with a critique of recent biographical approaches to Brecht, and specifically of several important aspects of John Fuegi's controversial Brecht biography, *Brecht and Company* (1994).[1] Fuegi, most disturbingly, establishes a leitmotif-like parallel between the two most infamous dictators of the twentieth century — Hitler and Stalin — and Brecht.[2] Since Fuegi seems to assert that the early works in particular, written before the arrival of Brecht's female collaborators in the collective, are "directly reflective of Brecht's troubled psyche" (Taxidou 381-82), I will disprove Fuegi's appraisal of Brecht as a fascist through the textual analysis of one of Brecht's early dramas, *Drums in the Night*.[3] Since Fuegi attributes to Hitler and Stalin and to Brecht the same fear of the Other and "compulsion to be in 'control'" (332), my reading will focus on the depiction of not only fascism (or rather, protofascism) in Brecht's play, but specifically on the portrayal of the Other, or feminine,[4] in the text.

In a poststructuralist age, in which not only the subject in general, but specifically the author have been decentred, the humanist and almost fetishistic focus on the author's biography that characterizes recent Brecht scholarship — especially the heated discussion of Brecht's relationship to his female collaborators — appears perplexingly anachronistic. The controversy surrounding the apparent clash between Brecht's public, that is, literary, and his private ethics that followed the publication of Fuegi's book with renewed vigor (but in no way originated with it), often seems to overlook the materiality of Brecht's literary work itself. If I nevertheless do find this very discussion intriguing, it is not due to any concern with the author's personal ethics, but because of the possibility that a literary text or œuvre produced by a collective of male and female writers might reflect both male and female subjectivities, and thereby provide new insights into the construction of subjectivity in a given culture. Far from discrediting Brecht's work itself (as a number of critics seem to fear), the recent debate might, therefore, very well warrant a renewed interest in it.[5]

Although not usually linked to fascism, *Drums in the Night*, written

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

in 1919 and first performed in the *Kammerspiele* in Munich in 1922, can in many ways be read as a cultural product of the beginning of the twentieth century, of the period that witnessed the rise of fascism in Germany. What interests me in this context, first of all, is Brecht's thematization of the emergence of what Alexander Mitscherlich, in *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft*, refers to as the "fatherless society."[6] The crisis of paternal and paternalistic authority has been theorized by the Frankfurt School, in particular by Max Horkheimer in his essay "Autorität und Familie in der Gegenwart,"[7] as a major factor contributing to the rise of German fascism. Klaus Theweleit, in *Männerfantasien*, expands this discussion by analysing the lack of maternal nurturing as the main determinant of the fascist psychological constitution.[8] Brecht's plays reflect the family and societal structures preceding and contemporaneous with the rise of fascism. Fuegi observes that

> [n]owhere in this [Brechtian] landscape is there a loving or genuinely present father, or indeed a biological mother who does not by default or design allow her children to be slaughtered....Real biological mothers — the mother in *The Mother*, the Governor's Wife in *Chalk Circle*, or Mother Courage in the play of that name — sacrifice their children to war, a cause, or commerce. Nowhere is there a strong, caring, and committed adult male in an enduring relationship with either a female or a child. (532)

What Fuegi provides here is basically a psychological reading — the very kind of empathetic and self-identifying reading or reception that Brecht attempted to transcend in his epic theatre. Fuegi interprets the lack of (psychologically) functional adult characters in Brecht's work as an indication of Brecht's own dysfunctionality and exploitativeness, especially towards his *Mitarbeiterinnen*.

Whereas I agree with Fuegi's assessment that the relationships between biological parents and children in the texts mentioned are marked by instrumental reason, my analysis reads this phenomenon as a problematization and critique of contemporary intra- and suprafamilial social structures in Brecht's work. *Drums in the Night* provides an especially fruitful example of such a problematization. It is an anti-bourgeois drama, a satire of not only the tradition of the bourgeois or domestic drama,[9] but also of its subject — the patriarchal bourgeois family — and of the paternalistic societal structures based on it. My analysis shows that contrary to Mitscherlich and the Frankfurt School, Brecht, in *Drums in the Night*, interprets the collapse of the patriarchal family as a positive event. Since Brecht, moreover, thematizes the link addressed as well in Horkheimer and Adorno's *Dialektik der Aufklärung*[10] between bourgeois ideology and National Socialism, his criticism of the family and



26. First performance of *Drums in the Night*, Munich 1922
[Leihgabe Stiftung der Akademi]e der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv

bourgeois ideology also goes hand in hand with a critique of the emergence of National Socialism.

In spite of Fuegi's claim, moreover, that the young Brecht was completely apolitical (which is seemingly corroborated by Brecht's own statements to that effect), *Drums in the Night* already contains a critique of the economic conditions of bourgeois capitalism that can be interpreted as foreshadowing Brecht's later Marxist work. In *Drums in the Night*, Brecht, very interestingly, problematizes the correlation between the economic — the conditions of bourgeois capitalism, which he associates with National Socialism — and the erotic, that is, the feminized Other. Not only does Brecht, in other words, criticize the economic conditions that brought about fascism; *Drums in the Night* also thematizes the perception of the feminine as extreme threat, which Theweleit, in his standard work on German fascism, demonstrates to be a constitutive trait of the fascist psychological constitution. In contrast to the protofascist texts analyzed in *Männerfantasien*, however, Brecht's drama portrays the threat posed by the feminine, or Other, as a positive threat. As I will show, the feminine is depicted as menacing the same social phenomena that Brecht targets in his critique: paternal authority and the bourgeois patriarchal family, as well as what Theweleit analyzes as the extreme manifestation of the patriarchy — fascism.

In my analysis of *Drums in the Night*, my theoretical starting-point, finally, is provided not only by the Marxist tradition and by Theweleit, but also by Julia Kristeva's "Essay on Abjection" entitled *Powers of Horror*.[11] Although, to my knowledge, no study exists that links the work of Theweleit and Kristeva, there are numerous points of intersection between them. Both Kristeva's and Theweleit's studies are analyses of fascism, and both authors address the issue of contamination — Kristeva in her theory of feminized abjection as a contamination of classificatory boundaries, and Theweleit in his analysis of the protofascist *Freikorps* members' fear of ego-dissolution and engulfment by the (m)other. I will begin my argument with a discussion of the analysis of border-transgression in Kristeva and Theweleit. I will then give a critical reading of the depiction of contamination in German texts of the early twentieth century and will finally situate Brecht's play within that cultural frame. I argue that the function of images of feminized contamination in *Drums in the Night* differs significantly from the thematization of contamination in (proto)-fascist texts.

II

Theweleit theorizes the fear of the feminine and especially matrophobia, the fear of the devouring, engulfing mother, as not only the constitutive trait of the fascist mind-set, but of patriarchal society as a whole. Similarly,

the phobic subject described by Kristeva is marked by the uncertainty of his borders, by a frail "identity" continuously threatened with disintegration.[12] In the texts examined in *Männerfantasien*, the feminine is ciphered as dissolution, disintegration, and any substance (blood, saliva, excrement, water, swamp, slime, etc.) transgressing boundaries. Kristeva posits that "abjection" occurs when the hierarchical structure of patriarchal society, the basic binary separation of (masculinized) inside and (feminized) outside, cannot be kept intact, when "leakage" occurs. Abjection is a contamination of boundaries, of the "proper" centre by the outside, and the abject is both the zone where contamination occurs and the contaminating matter itself. Abjection, in other words, is the mechanism by means of which the patriarchy, in the interest of establishing a clear inside/outside division, constructs the "feminine" as its other — as everything that threatens that distinction. As Lynda Hart observes in *Fatal Women*, the formation of subjectivity is based on this process of othering:

> If the "I" is produced through the expulsion of waste products, this process can be understood as a kind of elemental "othering," a construction of subjectivity based on excluding or expelling the "alien" within. The body makes waste in order to constitute itself as autonomous, sovereign, pure. The formation of subjectivity is thus a process that occurs not between discrete subjects but rather through the concealment of differences that exist within the subject.[13]

For both Theweleit and Kristeva, floods and fluids are metaphoric displacements for the inner, repressed and therefore unconscious drives, including the sexual drives. Theweleit argues convincingly that one can see fascist ideology as a continuation of a view of culture that, in the course of European history, has oppressed nature, femininity and the unconscious drives.

In his recent book, *The Age of Extremes*, Eric Hobsbawm links the fear of contamination which characterizes early twentieth century European society in particular to the mass migration of the late nineteenth century. Hobsbawm interprets the emergence of movements of the extreme Right in several European countries in the late nineteenth century as a reaction

> against the tide of foreigners that was sweeping across the world in the greatest mass migration of history up to that date. Men and women migrated not only across oceans and international frontiers, but from country to city; from one region of the same state to another — in short from "home" to the land of strangers and, turning the coin round, as strangers into others' home. Almost fifteen out of every hundred Poles left their country for good, plus half a million a year as seasonal migrants — overwhelmingly, as such migrants did, to join the working classes of the receiving countries. Anticipating the late [and early; my addition, H.F.] twentieth century, the late nineteenth pioneered mass xenophobia, of which racism — the protection of the pure

> native stock against contamination, or even submersion, by the invading subhuman hordes — became the common expression.[14]

Strikingly, the metaphors Hobsbawm uses, and that the late nineteenth and the early twentieth centuries used, are images of contamination and submersion by "subhuman," animal-like masses, by the flood-like "tide." As Hobsbawm's reference to the mass xenophobia of the late twentieth century shows, this topic is anything but merely of historical interest.

III

The extreme fear of contamination, both literal and figurative, is characteristic of literary and other texts from the era of National Socialism, and it is the link between the fear of (feminized) contamination and National Socialism *avant la lettre* that is thematized in Brecht's *Drums in the Night*. Otto Weininger's book *Geschlecht und Charakter* (1903)[15] is a text both close to protofascist thinking and preoccupied, among other things, with contamination and its figurative counterparts. Weininger calls procuration (*Kuppelei*) "*eine organische Veranlagung im Juden*" and analyzes procuration as a border-transgression. The Jew as the "*Grenzverwischer*," the blurrer of boundaries, *par excellence* is, according to Weininger (417), the polar opposite of the aristocrat, who respects all boundaries between humans. Similarly, in Louis-Ferdinand Céline's *Bagatelles pour un massacre*[16], a notoriously anti-Semitic text, "[t]he play on the polarity 'propre/sale' describes the insidious contamination by the Jews; those to whom nothing truly belongs must appropriate."[17] In National Socialist ideology, the Jews — as well as other non-Aryans (Eastern Europeans, Gypsies, etc.), communists, capitalists, and homosexuals — represent abjection, the feminized and negativized outside that threatens to engulf — or rather, is perceived as threatening to engulf — the masculine inside.[18]

The early German film *Nosferatu* in particular helped codify contamination in such a way as to establish associations between Jews, homosexuals, capitalists, communists, the working masses, cosmopolitans, and other signifiers of the abject.[19] The vampire Nosferatu, whose appearance evokes an ethnic stereotype of Jews, is accompanied on his journey from the East by swarms of rats, which bring contamination — an association that elaborates the full meaning of the English word "pest."[20] The vampire Nosferatu not only represents ruthless "blood-sucking" capital (he is buying up property), but, as an invisible, irresistible force migrating from Eastern Europe, communism. Both communism and capitalism, even though they would seem to exclude each other, are ciphered as Jews (who also migrated westward). In the film, the Jews are in turn portrayed as rats (swarming from the hulk of the phantom ship)

bringing the plague — a representation that not only suggests contagion (something to be purged from within), but also a solution (extermination).

As in *Nosferatu*, contamination, Jews and rats are metaphorically linked in the Nazi propaganda film *Der ewige Jude*.[21] What is still implied in *Nosferatu* is expressly stated in *Der ewige Jude* — an indication of how the earlier, artistically acclaimed film helped create a visual vocabulary centred on pestilence and establish the association of Jews and low animals as a common metaphor of the time. In protofascist and National Socialist thinking, both Jews and the repressed sexual drives metaphorically expressed in animal imagery constitute what Kristeva refers to as the abject.[22] Libidinal drives are part of the "outside" of patriarchal bourgeois society and its extreme manifestation, fascism. The connection between the fear of contamination and the fear of sexuality led to the desexualization of men and especially of women in the Third Reich. Although Nosferatu is an asexual, disembodied force (he can undergo physical transformation, walk through walls, cannot endure the daylight, and is invisible in mirrors), the film establishes the same connection between the fear of contamination and the fear of sexuality. *Nosferatu* dramatizes the worst of all border-transgressions: the vampire's bi-sexuality.[23]

In *Nosferatu*, it is the protagonist Huter's wife, the (in Theweleit's sense) "white," pure woman, who distracts the vampire away from her husband, foils the vampire, and thus saves Huter from his latent homo-or bisexuality — from his fear of, but also fascination with the male vampire, who is metaphorically linked to the repressed libido. The wife and her sacrifice are the currency of exchange between the two men — the promissory note on which the vampire agrees to buy the house facing Huter's.

This conflation of the economic and the erotic is also a dominant trait of Brecht's *Drums in the Night*. The planned marriage between Anna Balicke and Murk is a business transaction meant to consolidate Balicke (the father) and Murk's business partnership. At the beginning of the play, Frau Balicke asks Anna whether she does not love Murk at all, but Balicke voices his opposition to this "immoral" way of thinking (*GW* 1:73). Such thinking is "immoral" because it potentially threatens the accumulation of capital in the bourgeois family. The arrival of Kragler, an economically unsuitable match for Anna, disrupts this masculine economy and instrumental rationality. Brecht's play, in contrast to *Nosferatu*, depicts a post-paternalistic ("fatherless") society in which the daughter (Anna) subverts her father's authority and the exchange of women between men by going off with Kragler.

IV

In *Drums in the Night*, the fear of the feminine is inscribed within the historical context of the transition from paternalistic to postpaternalistic society. Brecht's drama depicts a paternal authority besieged by the feminine, and especially by feminized emotions or inner drives. At the beginning of the play, Balicke asserts his authority as *pater familias* and orders his wife to tell their daughter that she is going to marry Murk. The fact that he has to ask his wife to deliver the message is indicative of a crisis: "*Sag ich es, setzt sie uns unter Wasser*" (*GW* 1:73). Anna is associated with water, and it is this association of the feminine with border-crossing, abject fluidity that specifies the nature of the threat. Water imagery is used to associate the feminine threat to male authority with inundation: "*Na, jetzt heul nur gleich los, die Schleusen sind gezogen, ich leg nur noch den Schwimmgürtel um*" (*GW* 1:72). Balicke's difficulty dealing with his own emotions as well as with the emotions of others[24] thematizes the binary opposition in Western patriarchal society of masculinized rationality and feminized and negativized emotionality. The protofascist members of the *Freikorps* analyzed by Theweleit are but extreme expressions of a patriarchal organization that requires men to repress their feminized inner drives. Brecht portrays this distribution in order to satirize and critique it.

Points of tangency between Brecht's critique and Theweleit's analysis become especially apparent when Balicke, a factory owner who has profited from the war, equates peace with instability, which he in turn associates with the fluid and animal realm of nature: "*Die Demobilisation schwemmt Unordnung, Gier, viehische Entmenschung in die Oasen friedlicher Arbeit*" (*GW* 1:76). In a projective move reminiscent of the psychological constitution of Theweleit's protofascist men, Balicke criticizes others — or the Other — for what he and his family circle are themselves guilty of, namely "*viehische Entmenschung*," brutishness.[25] Not only is this psychological mechanism, the projection[26] outward of libidinal drives, the same; the Balicke circle and the *Freikorps* members also share the same political enemy: the revolutionary masses, who are perceived as an extreme threat. With "the oases of peaceful work," Balicke refers to the bourgeois setting of his own family, which feels threatened by the soldiers returning from the war, such as Kragler. The leftist Spartakus uprising in Berlin threatens the Balickes' bourgeois/capitalist prosperity, self-satisfaction, and family life. The threat posed by the feminine extends not only to paternal authority, but to the bourgeois family as a whole.

In Brecht's play, the feminine is inscribed not only as Anna, the daughter figure, but also as the penniless Kragler. The fear of a proletarian revolution, of the rebellion of the "younger sons" in a postpaternalistic,

"fatherless" society, is a trait that the representatives of the petty bourgeoisie in Brecht's text share with Theweleit's protofascists. In Brecht's play as well as in the texts studied in *Männerfantasien*, the revolutionary "younger brothers" are feminized and associated with the "erotic," that is, sexually active woman (in Brecht's text, Anna).

The struggle between the older brothers who have inherited the father's fortune and the younger, dispossessed brother(s) not only forms the background of Brecht's play (Spartakus riots), but is also thematized in Kragler and Murk's struggle over Anna. In this struggle, Anna — in a manner quite atypical and revolutionary for the patriarchal tradition — has the final say (together with Kragler). She chooses Kragler, the proletarian "younger brother." Brecht thus questions the legitimacy of the established structures of gender- as well as class-based authority. Although the feminine is shown to be an extreme threat in *Drums in the Night*, corroborating Theweleit's thesis, this threat is nevertheless depicted as a positive threat. This positive portrayal of the feminine in Brecht's play establishes a clear contrast to the results of Theweleit's study and to the other texts of the early twentieth century discussed above.

V

The threat posed by the feminine is metaphorically overdetermined in Brecht's play. Kragler functions as the counterpart to the bourgeois capitalist war-profiteers; he has almost lost his life in the war and does not own a thing. On a symbolic level, Kragler represents the younger brother who, contrary to the older brother, has received no share of the father's inheritance. Although at the end of the play Kragler decides to save his life and not to participate in the riots, he is metaphorically linked to the Spartakus uprising throughout the play.

Both Kragler and the Spartakus riots are — through animal imagery and images of fluidity — associated with the repressed libidinal drives. The danger exerted by Kragler and Spartakus — ultimately the threat posed by the inner drives — is (in a manner reminiscent of the texts analyzed in *Männerfantasien*) again metaphorically expressed through water imagery. When Kragler compares himself to an animal, it is, predictably enough, an animal living in the ocean: "*Ich bin wie ein altes Tier zu dir gekommen....Ich habe eine Haut wie ein Hai, schwarz*[27]*... Und ich bin gewesen wie Milch und Blut...*" Emphasizing the association between himself and fluids, in this case especially blood, Kragler goes on: "*Und dann blute ich immerfort, es läuft einfach von mir...*" (*GW* 1:88). Furthermore, when Kragler tries to revive Frau Balicke, who has fainted from the shock of his return, by giving her wine, Balicke tells him to leave her alone: "*Sie ersäufen sie ja noch*".[28] When Kragler has disappeared in the upheaval of the Spartakus riots, the waiter Manke says to Anna: "*...in*

einer Stunde findet ihn kein Mensch mehr, er geht auf wie Papier im Wasser" (*GW* 1:104). The riots constitute a threat not only to the capitalists[29], but also to Kragler. At the end of the drama, the "flood" has claimed its victims, who lie on the asphalt *"wie ersäufte Katzen"* (*GW* 1:122), like drowned cats.

Kragler and Anna escape that danger, abjection, because they are themselves figures of abjection, of "fluidity" and border-transgression. The fact that Anna will eventually go with Kragler is more or less foreseeable from the start; both the metaphors used in relation to Kragler and those related to Anna are metaphors of abjection. The fact that it is emphasized repeatedly that Anna feels extremely nauseous (*"mir ist so speiübel;"* *GW* 1:73) and that she vomits all the time (*GW* 1:71) not only tells the spectator/reader that she is pregnant; this emphasis on the verb *speien*, on the transgression of the boundary between inside and outside, also links Anna figuratively to Kragler. The link between Anna and fluids and vomiting becomes reinforced at the height of the argument in the *Picadillybar*, when Murk says to Anna: *"Was siehst du aus wie gespiene Milch..."* (*GW* 1:99). Kragler, who straddles the boundary between the living and the dead and whose return is like a return from the dead, describes himself as a hungry corpse who could eat worms (*GW* 1:82). He is associated with water and putrefaction, the blurring of the borderline between living and dead matter, between solid matter and its dissolution.[30] Moreover, Kragler's uniform is *"kotig," Kot*, excrement, denoting — together with Anna's vomiting — the transgression of the border between inside and outside. In addition, Kragler is linked not only to the leitmotif of the red moon, but also (in a manner reminiscent of *Effi Briest*) to that of the wind[31], which, like fluids, transcends boundaries. When Kragler disrupts Murk and Anna's engagement party,[32] he is standing in the open door; the wind is blowing. Kragler, who in the play occupies the position of the margin, the outside, the feminine, is transgressing the boundary between exclusion/outside and bourgeois inside.

The feminized threat posed by Kragler also finds its expression in the semiotic, pre- or extra-symbolic language he uses. Frau Balicke comments on Kragler's simplicity on the verge of speechlessness: *"Hörst du, wie er redet! Wie ein Kind! Man schämt sich für ihn, wenn man ihn anhört!"*[33] Whereas the other characters in Brecht's play, and especially Balicke and Murk, express themselves in terms of an instrumental and economic rationality, Kragler's language is a sympathetic, feminized and (also in Kristeva's sense) poetic language of emotions. Kragler speaks of his feelings for Anna and the hardships he has undergone and says to her: *"Da ich es fühle, daß ich hier kein Recht habe, bitte ich dich aus dem Grunde meines Herzens, mit mir zu gehen an meiner Seite"* (*GW* 1:93-94). Murk, true to his own character, calls Kragler *"[v]öllig hinabgeschwommen,"*

reinforcing the metaphorical link between Kragler and water, fish, and mud: *"Völlig hinabgeschwommen. Aufgefischt. Mit Schlamm im Maul"* (*GW* 1:93). (Mud is one of the feminized liquids analyzed by Theweleit.)

Finally, the metaphorical overdetermination of the feminine also becomes obvious when, in act four of the play, for instance, Bulltrotter says to Kragler: *"Kotz dich aus. Der Wirt is rot"* (*GW* 1:110). In Brecht's play, as in the autobiographies of the *Freikorps* members, the colour red denotes both sexuality and communism. Moreover, reflecting the distribution of Western patriarchy in which non-white races are part of the feminine or Other, one of the names Balicke gives Kragler and that Kragler later gives himself, is *"Negerkutsche."*[34] Lastly, at the height of the conflict, when Frau Balicke is "coming apart," she accuses everybody, but especially the Kragler/Spartakus side, of having syphilis, which recalls again the theme of contamination.

With the exception of the danger posed to Kragler by the riots, Brecht — in stark contrast to the texts analyzed earlier or those studied by Theweleit — does not describe abjection or the feminine as threatening in a negative way. If the feminine and abjection are perceived as a threat, it is a positive threat; that is, it threatens the groups targeted by Brecht's critique — capitalism, the bourgeoisie, and protofascism.

Kristeva (118) points out that abjection is linked to the archaic mother, that the mother is coded as abject and is "the first pre-object (abject) of need." The positive function of abjection in Brecht's play implies then that, in spite of Fuegi's account of Brecht's fear of Marie Aman's devouring sexuality (Fuegi 37) and Heidsieck's discussion of the distrust of the mother's power of seduction in Brecht's early poetry and the original 1918 version of *Baal*[35], *Drums in the Night* thematizes the threat of maternal engulfment in ways that differ significantly from its negativized portrayal in Theweleit's texts.[36] Although he posits this fear of maternal engulfment as part of not only the fascist psychological constitution, but also of the constitution of any male subject raised in patriarchy, Theweleit himself acknowledges that Brecht seems to be an exception:

> Anders Brecht, der in den Flüchtlingsgesprächen vom Regieren als Flußregulieren spricht, unter gutem Regieren aber nicht den Dammbau versteht (auch nicht den Durchstich), vielmehr das Einebnen von Hindernissen; den Flüssen das Fließen ermöglicht.... (1:400)

Theweleit argues that Brecht allows the rivers, the unconscious drives, to flow. In this context, Fuegi's assertion that "German scholar Klaus Theweleit sees Brecht's fantasies reflected in a generation of German men who were almost ubiquitously protofascist and misogynist" (Fuegi 72) seems inaccurate.[37]

In *Drums in the Night*, Brecht critiques the repression of libidinal drives in bourgeois society and its extreme manifestation, fascism. In *Die Massenpsychologie des Faschismus*[38], Wilhelm Reich argues that sexual repression, together with authoritarianism, leads to a subservient attitude to authority in general. The repressed drives are satisfied in the aggression against collectively ostracized individuals and groups. It is in this sense that fascism can be seen as an extreme not only of patriarchal society (as Theweleit has argued), but also, as Horkheimer and Adorno posit in *Dialektik der Aufklärung*, more specifically of bourgeois capitalist society and its repression of libidinal, and in particular sexual, drives.[39] In Brecht's *Drums in the Night*, bourgeois ideology, with its emphasis on women's sexual purity, is turned upside down and Anna, the "whore," who — unlike Penelope, the prototypical bourgeois wife — does not remain faithful to her man, ends up as a positive figure, as the (in Theweleit's sense) "white" woman. Although Anna has been sexually active and is called a whore when she tells Kragler that she is pregnant (*GW* 1:119), this pregnancy also accounts for the fact that Anna is consistently described as extremely pale and therefore "white," devitalized and desexualized, a quality to be exalted in pre-fascist[40] and fascist thinking.[41] Similarly, at the end of Brecht's play, the Spartakus riots are no longer associated with the colour red, but with the colour white.[42] The binary opposition between "red" and "white," the central dichotomy of the protofascist texts evaluated by Theweleit, is collapsed.

Lynda Hart observes that "to violate borders is to *reveal how a system is constructed*" (98). Brecht not only thematizes, correspondingly, the violation or contamination of the basic categories of bourgeois patriarchy, but he also collapses its dichotomies. Brecht's double-edged critique of the binary structure of the patriarchy can also be read as a critique of the extreme manifestation of this binary organization — fascism.

VI

In conclusion, *Drums in the Night* is a satiric critique of the bourgeois family, bourgeois ideology and (capitalist) economic practice, and protofascism. Brecht's play links bourgeois capitalism and National Socialism *avant la lettre*, corroborating Horkheimer and Adorno's (later) reading of National Socialism as not only an extreme of patriarchal society (as Theweleit has argued), but more specifically as an extreme manifestation of bourgeois capitalism. Brecht's analysis not only exposes this link and criticizes both of its constitutive elements; it also reveals the connections between the economic and the erotic (the feminized Other).

The fear of the femininized Other, which Theweleit posits as a defining trait of the patriarchy as a whole, and which he argues reaches its extreme manifestation in fascism, finds a specific socio-historic

inscription in Brecht's play in the context of the transition from paternalistic to postpaternalistic society (which, however problematically, has been linked to both bourgeois capitalism and National Socialism by the work of the Frankfurt School). Whereas at the beginning of *Drums in the Night*, paternal authority is depicted as threatened by the feminine (the daughter), the main part of Brecht's play depicts (symbolically speaking) the older and the younger brothers' struggle over the father's inheritance in a postpaternalistic, "fatherless," society. Like in the fascist texts studied by Theweleit, the fear of the feminine finds its specific historical expression in Brecht's play as the fear of the (feminized) revolutionary younger brother(s) (Kragler, Spartakus) associated with the erotic, sexually active woman (Anna).

Most importantly, however, in Brecht's drama, the feminine and abjection, inscribed as border-transgressing fluidity and contamination associated with the repressed libido, function as *positive* concepts in the service of a critique of class-based — and, to a certain extent, gender-based — hierarchies, bourgeois capitalism, and protofascism. Since Brecht associates the patriarchal bourgeois family with capitalism as well as protofascism, the force opposing the family and the societal authority structures based on it, namely feminized abjection, is shown to be a positive threat. This positive depiction of the feminized Other establishes a striking contrast to the representation of the feminine as negativized extreme danger in the diaries of the fascist men analyzed in *Männerfantasien* and the other literary and filmic texts of the early twentieth century discussed.

Brecht's thematization of border transgression is, above all, a critique of the binary organization of Western patriarchy and of its extreme expression, fascism. By problematizing the boundary between masculinized interior and feminized exterior, Brecht critiques the violence perpetrated by this binary structure and specifically by the repudiation of the Other within it.

Brecht's drama, finally, is a call for political awareness and resistance that contradicts the Christian maxim of passive suffering advocated by Frau Balicke and Emperor William[43] and followed in the upbringing in Wilhelminian Germany of the military men studied by Theweleit. Given the pro-revolutionary nature of Brecht's later work, it is somewhat surprising to see Brecht's protagonist, Kragler, go home with Anna at the end of the play instead of taking part in the riots. Astonishingly enough, in spite of the Marxist sympathies expressed in Brecht's later works, the Spartakus riots do not figure among the "winners" at the end of the drama.[44] Although the uprising is depicted positively throughout the play, Brecht eventually separates his main characters from the riots and thus saves them. Whereas in Brecht's "Legende vom toten Soldaten" (*GW* 8:256-59), written before the revolution, the soldier is torn from his grave

in order to die once again in the imperialistic war, Kragler, who has returned from the dead, goes home at the end of *Drums in the Night*. This ending in particular makes Brecht's drama an endorsement of non-violence, an anti-war drama in the larger sense of the term, and a critique of the fascist psychological constitution.

NOTES

[1] John Fuegi, *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* (New York: Grove, 1994).

[2] Cf. e.g. Fuegi 128, 238, 332, 363, etc. Cf. also Siegfried Mews' criticism of Fuegi's argument in John Willett et al., "A Brechtbuster Goes Bust: Scholarly Mistakes, Misquotes, and Malpractices in John Fuegi's *Brecht and Company*," *Brecht Then and Now: The Brecht Yearbook 20*, ed. John Willett (Madison, WI: International Brecht Society, 1995): 263-68. See also Rachel Shteir, "Brecht/Not Brecht," *Lingua franca* 6.4 (May/June 1996): 38-46 and Olga Taxidou, "Crude Thinking: John Fuegi and Recent Brecht Criticism," *New Theatre Quarterly* 11 (Nov. 1995): 381-84. Mentioning the work of Martin Esslin, Olga Taxidou states that "[i]n drawing out the parallels, metaphorical or real, between Stalin and Brecht, John Fuegi is already within a critical tradition" (381). Rachel Shteir as well points out that in his groundbreaking study *Brecht: A Choice of Two Evils*, Esslin had "portrayed Brecht as a man drawn by his essentially chaotic personality toward totalitarianism" (40).

[3] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* 1 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967): 68-124.

[4] The "feminine," as used in this article, is not necessarily congruent with the biologically female. The term is intended to denote any group or individual subject marginalized and excluded from the masculine (typically male, white, heterosexual, capitalist, etc.) centre of patriarchal society.

[5] As has been pointed out, *Drums in the Night* was written before Brecht's collaboration with his female lovers. I am, consequently, *not* claiming that this specific play has any potential to provide new insights into the construction of subjectivity in our society because it was written by a collective of male and female writers. As I will show, however, this play lends itself especially well to a discussion involving fascism.

[6] Alexander Mitscherlich, *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft: Ideen zur Sozialpsychologie*, Ser. Piper. 45 (München: Piper, 1963).

[7] Max Horkheimer, "Autorität und Familie in der Gegenwart," *Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1959*, ed. Gunzelin Schmid Noerr (Frankfurt/M.: Fischer, 1987) 47-128. Cf. also "Authorität und Familie," *Kritische Theorie: Eine*

Dokumentation, ed. Alfred Schmidt, 1 (Frankfurt/M.: Fischer, 1968): 277-360.

[8] Klaus Theweleit, *Männerfantasien*, rororo. 8330, 8331 (Hamburg: Rowolth, 1980).

[9] In an excellent study, Guy Stern discusses *Drums in the Night*, which Brecht classified as a comedy, as a satire of the bourgeois drama. The dramatic prototypes appear comically distorted. Cf. Guy Stern, "Brechts *Trommeln in der Nacht* als literarische Satire," *Brecht's 'Trommeln in der Nacht'*, ed. Wolfgang M. Schwiedrzik, suhrkamp taschenbuch materialien. 2101 (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990), 386-408.

[10] Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* (Frankfurt/M.: Fischer, 1969).

[11] Julia Kristeva, *Powers of Horror*, tr. Leon S. Roudiez, European Perspectives (New York: Columbia UP, 1986).

[12] Cf. Kristeva 67, and the section on Céline in *Powers of Horror*, 133-210.

[13] Lynda Hart, *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1994) 98.

[14] E[ric] J. Hobsbawm, *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991* (New York: Pantheon, 1994), 119.

[15] Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung* (München: Matthes, 1980).

[16] Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre* (Paris: Denoël, 1937).

[17] Alice Yaeger Kaplan, *Reproductions of Banality: Fascism, Literature, and French Intellectual Life*, Theory and History of Literature 36 (Minneapolis: U of Minnesota P, 1986): 107.

[18] These enemies of the National Socialist regime were all seen as cosmopolitans with no respect for national borders, just as homosexuals were perceived as adulterating the boundary between the sexes.

[19] *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*, dir. Friedrich Wilhelm Murnau, Prana, 1922.

[20] *Pest* is the German word for "plague."

[21] *Der ewige Jude*, dir. Fritz Hippler, DFG, 1938.

[22] According to Freud, wild animals symbolize passionate drives that the dreamer fears. Cf. "Traumdeutung," *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, vols. 2 and 3 (London: Imago, 1942): 414. Kristeva links the abject to animals: "The abject confronts us, on the one hand, with those fragile states where man strays on the territories of animal. Thus, by way of abjection, primitive societies have

marked out a precise area of their culture in order to remove it from the threatening world of animals or animalism, which were representatives of sex and murder" (*Powers of Horror* 12-13).

[23] Nosferatu is attracted to both Huter and his wife.

[24] Cf. also e.g., *GW* 1:83: "Ach was, Sentimentalitäten, marchons!"

[25] When they sit down for a meal, the stage directions indicate "*Fressen*" (*GW* 1:76).

[26] Although it has to be pointed out that in reference to Theweleit's protofascist subjects, the term "projection" is in fact problematic. Cf. Theweleit 1:94-95.

[27] The colour black again evokes "*Neger*" (see below). Cf. also *GW* 1:89: "*Siehst du mein Gesicht wieder? Ist es wie eine Krokodilhaut? Ich sehe schlecht aus. Ich bin im salzigen Wasser gewesen.*" Similarly, Kragler's statement that he has webs ("*Schwimmhäute*"; *GW* 1:89) not only links him to animals, specifically birds, but also, again, to water.

[28] *GW* 1:82. Cf. also *GW* 1:71: "*BALICKE Aus dem Himmel kommt keiner wieder. FRAU BALICKE Bei allen himmlischen Heerscharen, die Anna ginge ins Wasser!*" When Frau Balicke talks about Kragler, she has water in her eyes.

[29] Cf. *GW* 1:103.

[30] Cf. e.g. *GW* 1:71: "*Er ist verfault.*" Cf. also *GW* 1:95 (Murk to Kragler): "*Was wollen Sie denn eigentlich? Sie sind ja ein Leichnam! Sie stinken ja schon! (Hält sich die Nase zu).*" Even the light "verwest," decays, rots (*GW* 1:88).

[31] Cf. *GW* 1:83, 85.

[32] Although Anna is not informed of Kragler's return, she senses it. She describes this sensation as "*ein ekles Gefühl*" (*GW* 1:84), a feeling of repulsion. *Ekel*, repulsion, is — together with fascination — one of the reactions to the abject as described by Kristeva.

[33] *GW* 1:94. Cf. also *GW* 1:89: Kragler: "*es ist alles wie weggewischt in meinem Kopf, ich habe nur noch Schweiß darin, ich verstehe nicht mehr gut*" and (Kragler to Anna): "*ich weiß nicht, was du sagst....Ich muß mich besinnen, was es heißt....Ich kann nimmer gut reden mit dir. Ich habe eine Negersprache im Hals.*"

[34] *GW* 1:90. Cf. also again *GW* 1:89: "*Ich kann nimmer gut reden mit dir. Ich habe eine Negersprache im Hals.*"

[35] Arnold Heidsieck, "Psychologische Strukturen im Werk Bertolt Brechts bis 1932," *Ideologiekritische Studien zur Literatur: Essays II*, New York U Ottendorfer Ser., NF. 8 (Bern: Lang, 1975).

[36] My reading of *Drums in the Night* does not claim validity for Brecht's work as a whole. Unlike Fuegi, I am, in other words, not positing a stable authorial subject. (As for Fuegi, the same does not necessarily hold true for Theweleit's assessment of Brecht's psychological constitution quoted below.) Brecht's *Im Dickicht der Städte*, for instance, written shortly after *Drums in the Night* (from 1921 to 1924), inscribes the threat posed by the feminine as the *negativized* effects of capitalism and thus differs substantially from *Drums in the Night*.

[37] Theweleit's interpretation of the *Flüchtlingsgespräche* differs from Reinhold Grimm's reading and from Sara Lennox' argumention based on Grimm. Cf. Reinhold Grimm, "Notizen zu Brecht, Freud und Nietzsche," *Brecht-Jahrbuch 1974*, eds. John Fuegi, Reinhold Grimm and Jost Hermand (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975): 46-48, and Sara Lennox, "Women in Brecht's Works," *NGC* 14 (Spring 1978): 94.

[38] Wilhelm Reich, *Die Massenpsychologie des Faschismus*, 3rd rev. ed., Kiwi. 3 (Köln: Kiepenheuer, 1972).

[39] In contrast to the theory of the fatherless society, this analysis implies that the problem in relation to fascism is not primarily a lack of fathers; the problem, according to this evaluation, stems, at least partly, from the repression of libidinal drives in bourgeois society.

[40] Cf. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford UP, 1986).

[41] Similarly, whereas prostitutes (and the "erotic woman" in general) are associated with the communist proletariat and vilified in the texts written by the *Freikorps* members, Brecht's drama shows us Marie, a "noble whore" ("*edle Hure*"); cf. *GW* 1:110.

[42] Cf. *GW* 1:124: "*ein weißes, wildes Geschrei.*" The comma between "*weiß*" (white) and "*wild*" puts the two adjectives on the level of synonyms. "Red" and "white" are of course also political categories, denoting the communist revolutionaries and their enemies, the radical Right (the *Freikorps*).

[43] "*Lerne leiden, ohne zu klagen!*" Cf. *GW* 1:83, 91.

[44] This is not only because the Spartakus uprising was put down in the historical world, but because Kragler's decision not to participate in it establishes a distance between this rather positive central figure and Spartakus.

Meat-Grinders and Foreign Bodies: the Relationship Between "Literarization" and Disruption in Brecht

In the Notes to *The Threepenny Opera* Brecht deals with the incompatibility of dramatic production and theatrical operation. His "Literarization of the Theatre" was an attempt to show the specific foreignness of text in the theatre through the use of writing in the performance. This interest in the "writerly," in contrast to being "true to the text" in productions, was aimed at creating disruptions. Both the theatrical apparatus, and the audiences' perceptions were to be disrupted. In the *Lehrstücke* the relationship of scene and writing is also marked by moments of disruption and interruption, which Brecht increasingly integrated into his texts. The "Commentaries" to the *Fatzer* fragment, in particular, develop a type of Text-Writing apparatus where "objection" and the crossing of boundaries remain as central functions of the learning process.

Hâchoire à viande et corps étrangers: la relation entre la "literalization" et le dérangement dans Brecht

Dans les notes de *Dreigroschenoper* Brecht traite de l'incompatibilité entre la production dramatique et l'opération théâtrale. "Literalization du théâtre" était une tentative pour montrer la nature étrangère spécifique du texte dans le théâtre en utilisant l'écriture dans la performance. Cet intérêt dans "l'écriture", est en constraste avec la notion d'être "véridique au texte" dans les productions et était viser à créer des dérangements. Les dispositifs théâtrales et les perceptions du public sont les deux choses à déranger. Dans Lehrstücke, la relation entre la scène et l'écriture est aussi marquée par des moments de dérangements et d'interruptions, ceux-ci étant de plus en plus intégrés dans ses textes. Les "commentaires" portant sur le fragment *Fetzer*, en particulier, développent un type d'écriture-texte où "objection" et le croisement de frontières demeurent des fonctions centrales du processus d'apprentissage.

«Picadoras de carne y cuerpos extraños: la relación entre la «literariación» y la interrupción en Brecht»

En las notas al *Dreigroscenoper*, Brecht habla de la incompatibilidad de la producción dramática con la operación teatral. Su «Literariación del teatro» era una tentativa para demostrar la ajenidad del texto en el teatro a través del uso de la escritura en la representación. El interés en lo escrito en comparación con «la fidelidad al texto» en las presentaciones, pretendía crear desbaratamientos. Brecht integró estas interrupciones al aparato teatral y a las percepciones del público cada vez más en sus obras. Los «Comentarios» al fragmento de *Fatzer* en particular, desarrolla un aparato tipo texto-escribir donde «la protesta» y la superación de fronteras siguen como funciones centrales en el proceso de aprendizaje.

Fleischmühle, Fremdkörper: zum Verhältnis von "Literarisierung" und Störung des Theaters bei Brecht

Judith Wilke

"Literarisierung des Theaters" steht bei Brecht im Zusammenhang einer ebenso programmatischen wie radikalen Infragestellung des gängigen Theaterbetriebs. In den 20er und frühen 30er Jahren ist sie geknüpft an das Projekt einer fortgesetzten Demontage, die auch den Zuschauer betrifft. In Verbindung mit einer veränderten Kunst des Zuschauens, wie Brecht sie etwa in dem Textfragment *Die dialektische Dramatik* entwirft, eröffnet die Literarisierung neue Bedeutungsmöglichkeiten für Text und Schrift im Theater, im Unterschied zu traditionellen Inszenierungsformen (21:440ff.).[1] So nähert sich Brecht gerade in der Konsequenz seines Literarisierungskonzepts auch den Theaterentwürfen und -utopien der Moderne, mit denen sich der Bruch zwischen Text und Theater besonders deutlich manifestiert.

In Artauds *Theater der Grausamkeit*, in den Auftritten der Futuristen und Dadaisten und in den Theaterspektakeln Meyerholds wird der Text — so verschieden diese Ansätze im einzelnen sind — zu einem Material der Inszenierung, zu einem Element neben anderen. Seine Dialog- und Abbildhaftigkeit löst sich auf in eine Vielheit der Stimmen oder in montierte Text-Landschaften. Im Zuge einer Autonomisierung der Inszenierung entstehen unterschiedliche Konzeptionen des Gesamtkunstwerks als einer Ästhetik der Grenzüberschreitung und der Verknüpfung verschiedener Künste. Während die avantgardistischen Theaterentwürfe eher in der Relativierung oder Verwerfung des Textes und in der Re-Theatralisierung der Aufführung auf eine verstörende, schockierende Wirkung zielen, beharrt Brechts Konzept einer Literarisierung auf der Dynamik von Schriftzug und Aufzeichnung. Das Festhalten am literarischen Text als einer Grundlage der Theaterarbeit führt aber explizit nicht nur zu seiner bloßen "Wiedergabe," sondern zu seiner Ausstellung und kritischen, mitunter polemischen Befragung. Daß die Stücke, wie es der Dramaturg im *Messingkauf* im Hinblick auf Shakespeare sagt, ihre Existenz selbst schon "Sakrilegen" verdanken und diese ihrerseits provozieren, gilt aller-

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

dings auch für Brechts eigene Texte (22:750). Daher kann gerade unter dem Aspekt der Literarisierung hervortreten, was Brechts Theaterarbeit in der Auseinandersetzung mit einer "moderne(n) Erfahrung des Katastrophalen" mit den Avantgarden verbindet.[2] Die aggressive Drastik in der Montage heterogener Darstellungsformen zielt auf eine Störung nicht nur des Theaterablaufs, sondern auch der Rezeption. Inwiefern die "Literarisierung des Theaters" an einer umfassenden Änderung der An-Schauungen und Sichtweisen arbeitet,[3] soll im folgenden im Hinblick auf die *Dreigroschenoper* sowie auf Theorie und Praxis des Lehrstücks skizziert werden. In den *Anmerkungen zur Dreigroschenoper* richtet sich Brechts Kritik am "Primat" des Theaterapparats über die dramatische Produktion vor allem gegen das Theater als einer Institution, worin jedes Drama soweit zugerichtet wird, daß es "keineswegs ein Fremdkörper bleibt" (24:58). Damit ist umgekehrt gesagt, der literarische Text müsse noch in der Aufführung seine Fremdheit und Unverträglichkeit gegenüber der "Fleischmühle" (21:121) Theater behaupten. Geht Brecht hier zunächst von einem nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten funktionierenden Theaterbetrieb aus, den es aufzubrechen gilt, so ist seine Kritik ebenso relevant für die Aufführungspraxis selbst. Denn daß der Text ein Fremdkörper *bleiben* soll, bestätigt die Unvereinbarkeit des Schreibens mit der Zähigkeit der Theaterkonvention ebenso wie die ästhetische Differenz zwischen Text und Theaterwirklichkeit. Beides hätte die Aufführung gerade nicht zu überspielen oder zu vermitteln, sondern im Gegenteil noch zu forcieren. So wird in den *Anmerkungen* beispielsweise das Verfahren der Textprojektion als "primitiver Anlauf zur Literarisierung des Theaters" vorgestellt, wobei *Titel und Tafeln* gewissermaßen als das ABC einer veränderten Sprache des Theaters in Erscheinung treten. Brecht definiert: "Die Literarisierung bedeutet das Durchsetzen des 'Gestalteten' mit 'Formuliertem,' gibt dem Theater die Möglichkeit, den Anschluß an andere Institute für geistige Tätigkeit herzustellen" (24:58). Bild- und Gestalthaftes wird durchsetzt mit geschriebenem Text als einem im Schau-Raum des Theaters fremden, verfremdenden Zeichensystem. Andererseits macht die Literarisierung den Text auf der Bühne transparent, als ausgestellte Schrift. Ansätze zu einer Be-Schriftung der Bühne gab es auch in Piscators dokumentarischem Theater, das Brechts eigene Arbeit in vieler Hinsicht beeinflußt hat. Rückblickend hat er an diesem Theater vor allem seinen Rhythmus beschrieben: die projizierten Dokumente *zerreißen* die Fabel sowie die auftretenden Figuren, *brutale* Wechsel der Darstellungsweisen bestimmen die Aufführung (22:815). Gleichwohl tendierte Piscators gezielt suggestive Inszenierungspraxis dazu, die eigene Zeitlichkeit der Schrift zu überspielen und der Realzeit der im Theater Anwesenden anzupassen. Schrift, Bild und Szene sollten ähnlich wie in dem damals verbreiteten Zeitungstheater des Agit-Prop gerade im Moment ihrer

Instrumentalisierung zusammenfallen, im Erlebnis der Aufführung verschmelzen.[4]

Demgegenüber läuft Brechts bekannte Forderung nach einer "radikalen Trennung" und "Selbständigkeit" der Elemente eher auf ihre Konfrontation hinaus. Entworfen ist damit das Projekt einer fortwährenden Umorganisierung des Theaterapparats, seine Öffnung beispielsweise für die Schrift oder die "Ausstellung selbständiger Bildwerke" (24:80). Heterogene Zeichensysteme werden gerade nicht miteinander vermittelt. Zu erinnern wäre hier an eine Formulierung aus den *Anmerkungen:*

> Auch in die Dramatik ist die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen. Das komplexe Sehen muß geübt werden. Allerdings ist dann beinahe wichtiger als das Imflußdenken das Überdenflußdenken. (24:59)

Insofern die Arbeit des Nachschlagens den Text als eine Vielzahl diskontinuierlicher Verweisstrukturen begreift, produziert sie ihrerseits einen Apparat. Angewendet auf das Theatersehen bedeutet das Aufbrechen des Leseflusses eine Öffnung des Zuschauerblicks, nicht nur auf die großen Linien des Textes, sondern auch auf das scheinbar nebensächliche, aus minimalen Wiederholungen und Abweichungen resultierende Detail. Damit ist allerdings eine grundlegende Differenz zwischen Lektüre und Theaterwahrnehmung — daß der Leser die Lektüre jederzeit unterbrechen kann, während die Zeit des Zuschauers von der Aufführung strukturiert wird — in Frage gestellt. So fordert Brecht für den Zuschauer die Haltung des blätternden, studierenden Lesers, der dem Theater einen eigenen Rhythmus der Lektüre entgegensetzt. Wie es die plakative Tafel-Aufschrift zur Aufführung von *Trommeln in der Nacht* festhält, richtet sich dieser Versuch einer Erziehung zum Theater-Lesen explizit gegen die Vorherrschaft einfühlender Sehweisen, gegen den Bann des identifikatorischen Blicks: "GLOTZT NICHT SO ROMANTISCH" (24:14). Ähnlich wie die Fußnote im "gelehrten" Text, den sie kontrolliert und erweitert, ist das Überdenflußdenken unerläßlicher Bestandteil einer Literarisierung des Theaters, nicht nur Überblick, sondern auch Unterbrechung der Wahrnehmung.

Bezeichnenderweise wurden die projizierten Texte in der ansonsten euphorisch aufgenommenen Uraufführung der *Dreigroschenoper* für "überflüssig und schwer zugänglich" erklärt. Monty Jacobs begründete diese Kritik damit, daß die Beschriftung der Bühne nicht nötig sei, wenn der Regisseur die Schauspieler zu "wirksamen Dolmetschern aller Absichten zu machen" wüßte.[5] So sieht er in den Titeln nur einen Notbehelf für unzulängliche Regie, kritisiert aber zugleich die störende Inkohärenz der Elemente. Da der projizierte Text als Wegweiser zum Verständnis der Darstellung nicht aufgeht, hinterläßt er den Eindruck einer Bildstörung. Abgelöst von der kommunikativen Funktion einer Erklärung bestimmter

Bedeutungen tritt somit die eigene Bildhaftigkeit der Schrift hervor. Auf "zwei riesige(n) Leinwandtafeln in roten Samtrahmen," so Brecht, wurden abwechselnd die Zeichnungen von Caspar Neher und die Titel der Songs gezeigt (24:70). Diese Art der gerahmten Projektion schafft einerseits eine Vervielfältigung der Perspektiven. Andererseits stellt der "erkennbare, gut aussehende Rahmen" (22:240), wie Brecht noch 1936 formuliert, den Text als Bild aus, er betont seine Autonomie im Verhältnis zur Szene. Als sichtbare Zeichnung behauptet die Schrift gegen eine vermeintliche Unmittelbarkeit der Lautsprache die Prozessualität von Lesen und Schreiben, die Notwendigkeit einer Entzifferung. Auch im Hinblick auf den Film hat Brecht den "Selbstwert" der Schrift verteidigt, wie er sich in den "Titel" genannten Textzeilen zwischen den Bildsequenzen im Stummfilm manifestierte. Gegen die im Tonfilm vollzogene Ablösung vom Rhythmus der Zwischentitel wendet sich eine Fußnote zum Entwurf des *Dreigroschenfilms*:

> Es besteht beim Tonfilm die Unsitte, prinzipiell auf Titel zu verzichten. Die Titel des Dreigroschenfilms sind Totalaufnahmen der geistigen Schauplätze ganzer Abschnitte. Sie dienen keineswegs nur dazu, Nachfolgendes dem Verständnis näher zu bringen. Unter Umständen können sie Selbstwert beanspruchen: ihre Funktion bestünde dann lediglich darin, gesehen zu werden. Außerdem gewährleisten sie, indem sie den Film in Kapitel einteilen, den epischen Fluß. Sie wegzulassen, wäre idiotisch.[6]

Die Filmtitel durchschneiden den Fluß der Bilder, sie forcieren einen abrupten Wechsel der Zeichenebenen; andererseits "gewährleisten sie...den epischen Fluß" in der Gleichsetzung der filmischen mit literarischen Darstellungsweisen. In diese Richtung weist Brecht auch mit der Vorstellung einer Verdichtung einzelner Abschnitte zu "Totalaufnahmen der geistigen Schauplätze." Die einzelnen "Titel" des Entwurfs zum *Dreigroschenfilm* machen deutlich, daß der epische Fluß der Erzählung seinerseits der Unterbrechung bedarf, um die von Brecht intendierte moritatenhafte Struktur anzunehmen: "LIEBE UND HEIRAT DER POLLY PEACHUM," "DIE MACHT DES BETTLERKÖNIGS," "DAS SPIEL MIT DEM FEUER" oder "DIE REITENDEN BOTEN DES HERRN MACHEATH." Die Titel im Film sollen auch keineswegs bloß gelesen werden, sie weisen "über den Fluß" im eigenen Erscheinungsbild und Rhythmus der Schrift. Während etwa der Filmtheoretiker Viktor Schklovskij die Besonderheit der Zwischentitel in der Qualität ihrer Aussage begründet, die möglichst "ein neues Bewußtsein von der Einstellung vermitteln" bzw. die "Einstellung umwenden" sollte,[7] fasziniert Brecht offenbar besonders die mit den Zwischentiteln mögliche Zäsur der Betrachtung. Insofern wäre der Selbstwert der Titel nicht so sehr, die Distanz zwischen den Bildern zu überbrücken, sondern den Schnitt noch zu unterstreichen, in einer Unter-

brechung des Wahrnehmungsflusses. Dies führt zurück auf eine genuin theatralische Qualität, die der Beschriftung auf der Bühne zukommt.

In dem um 1936 entstandenen Text *Über die Literarisierung der Bühne* stellt Brecht die literarisierte Kulisse als ein "Zurschautragen des Denkens" in Zeiten der Verwirrung vor: "Sprüche, Fotografien und Sinnbilder stehen um die agierenden Personen. Dies ist ein Milieu von nicht geringerer Natürlichkeit als jedes andere. Nach Jahrhunderten allgemeiner Lektüre haben Inschriften Wirklichkeitscharakter angenommen" (22:265f.). Insofern Brecht die Projektionen meist in enger Verbindung mit Überlegungen zu Verfremdung und Historisierung behandelt, muß der Hinweis auf ihre eigene "Natürlichkeit" verwundern. So entsteht die Vorstellung, daß die Schauspieler von Inschriften wie Pflanzenwuchs überwuchert, von Symbolischem gewissermaßen eingekleidet werden. Wenn der Schrift Naturhaftigkeit zukommt, so tritt umgekehrt das "natürliche Milieu" auf der Bühne als signifikante Komposition in Erscheinung. Auch der Schauspieler wird zum Gegenstand einer Entzifferung oder Lektüre: der Zuschauer *liest* seine Gesten und Bewegungen als die "Sitten und Gebräuche des Körpers" (24:65). Es soll wiederum die Schrift sein, die die Vorgänge auf der Bühne ihrer "stofflichen Sensation" (24:59) beraubt, das Bild nicht so sehr auslegt als entblößt, womit die Literarisierung der Bühne sich einer emblematisch-allegorischen Struktur der Darstellung annähert. Seinerzeit hat bereits Reinhold Grimm Korrespondenzen zwischen dem Brechttheater und dem Barockdrama bzw. dem Emblem aufgezeigt, ohne allerdings die spezifische Schriftlichkeit in Brechts Stücken (besonders der *Dreigroschenoper* und *Mahagonny*) zu berücksichtigen. So geht auch das Zusammenspiel zwischen ikonischer und symbolischer Zeichenebene, zwischen *pictura* und *subscriptio*, weit über ein einfaches Verhältnis von Abbildung und Auslegung hinaus.[8] Das Emblembild ist eine Bilderschrift, und das Geschriebene, die Unterschrift des Emblems drängt, wie es Walter Benjamin formuliert hat, zum Bild. Den Zuschauer des Trauerspiels vergleicht er mit dem Leser, der den Interferenzen zwischen Bild und Schrift, Handlung und Sentenz, buchstäblich nachsinnt.[9] Insofern ist das von Benjamin dargestellte Prinzip allegorischer Betrachtung — Dissoziation und Stückelung, Sammlung und Zerstreuung — aufschlußreich auch für Brechts Theorie einer radikalen Trennung der Elemente.

Schaut man unter diesem Aspekt die *Dreigroschenoper* genauer an, dann zeigt sich, daß die Szenenüberschriften und die Titel der Songs schon als Beschriftung der Bühne konzipiert sind. Im Druckbild sind sie durch Majuskeln hervorgehoben. Eine "Durchsetzung mit Formuliertem" bestimmt aber auch die Aufführungspraxis, insbesondere an der letzten Szene ist eine emblematische Struktur kaum zu übersehen. Die Überschrift "DREIGROSCHEN-FINALE" wäre als *inscriptio* zu lesen, die berühmte, an "das Dunkel und die große Kälte" gemahnende Schlußstrophe — die auch projiziert werden sollte — als *subscriptio*, während

das Schlußbild den Verbrecher am Galgen, den reitenden Boten als Retter, den Chor der Bettler und die Braut in einem Tableau versammelt. Im dritten Akt wird Schrift in die Szene integriert, Literarisierung vorgeführt: Peachum läßt die Bettler Tausende von Tafeln mit Aufschriften "bemalen," um sie für die Demonstration auszurüsten. "DURCH EINE DEMONSTRATION DES ELENDS," so heißt es im Titel, "BEABSICHTIGT ER, DEN KRÖNUNGSZUG ZU STÖREN" (2:268). Aufschriften wie "*Mein Auge gab ich dem König*" oder "*Ein Opfer militärischer Willkür*" machen die Bettler zu allegorischen Figuren, die als störende Elemente massenhaft in die Krönungszeremonie eindringen sollen.[10] Am Begriff der "Demonstration" entfaltet Brecht mithin den doppelten Sinn von Vorführung und Protest. Auch der Demonstrant der Straßenszene im *Messingkauf* ist ein Zeigender *und* ein Protestierender. In beiden Funktionen tritt die Literarisierung des Theaters in Erscheinung, als ein gezielter Störungsversuch. Er richtet sich auf die Wahrnehmung des Zuschauers ebenso wie auf den Theaterapparat, als fortgesetzte Infragestellung seiner repräsentativen Funktion.

An der Demontage bestehender Institutionen und ihrer Funktionsmechanismen arbeitet Brecht auch in seinen Experimenten zum Lehrstück, in einer Umgestaltung von Bild und Schrift, Szene und Text. Richtet sich die "Literarisierung" der Bühne auf die Öffnung und Umfunktionierung des Theaterapparats, so funktioniert das Lehrstückmodell selbst nach dem Prinzip eines Apparats. In diesem Zusammenhang wird der Apparatbegriff explizit zum Drehpunkt verschiedener Theoriekonzepte, anwendbar auf die technische Apparatur (Film und Radio) ebenso wie auf das Theater. In den *Erläuterungen zum Lindberghflug* definiert Brecht das Lehrstück als ein Modell der "Zusammenarbeit zwischen Apparat und Übenden" (24:87). Die Radio-Ursendung des *Lindberghflugs* 1929 nimmt er zum Anlaß für ein Theaterexperiment, um "wenigstens optisch (zu zeigen), wie eine Beteiligung des Hörers an der Radiokunst möglich wäre."[11] *Wenigstens optisch* sollen nicht nur Hörer und Rundfunk, die Simultanität von Produktion und Rezeption gezeigt werden, sondern auch die "Theorie" oder die "Grundsätze" dazu auf der Rückwand des Podiums. Dabei wird der Status des Gesetzmäßigen und für die Darstellung Verbindlichen, den die großflächigen Textprojektionen behaupten, in ihrer Ausstellung als Ornament der Szene ein Stück weit gebrochen. Daß der Aufbau dieser Versuchsanordnung eine gewisse Ironie enthält, zeigt ein weiterer Vorschlag Brechts im Brief an den Regisseur der Uraufführung Ernst Hardt: "Da ziemlich viel Sachverständige anwesend sein werden, ist es wohl nötig, auf der einen Seite die Aufschrift 'der Rundfunk' auf der anderen die Aufschrift 'der Hörer' anzubringen."[12] Durch die Beschriftung wird also nicht nur die Funktion der Darsteller lesbar gemacht. Sie verweist vor allem auf die Abhängigkeit des Apparats — Institution, Aufführung, Sachverstand — von der Störung und Irritation seiner Wahrnehmung.

Während die Trennung der Elemente auf eine Entregelung des Sehens ausgeht, macht das Lehrstück den Spieler selbst zum Element des Apparats, verlangt seine körperliche Verausgabung. In der Rolle des Fliegers wird der Hörer des *Lindberghflugs* buchstäblich dem Ansturm der "gegnerischen Elemente"[13] ausgesetzt: "NEBEL" und "SCHNEESTURM," "WASSER," aber auch Kälte und Müdigkeit und zuletzt dem "GERÄUSCH DER GROSSEN MASSE" (3:9ff.). Brechts *Erläuterungen* regeln dabei die Relation des Hörers zum Apparat nicht nur dadurch, daß sie ihm einen Part aus der Partitur zuteilen, sondern darüber hinaus auch mit Vorschlägen zur Organisation seiner sinnlich-körperlichen Tätigkeiten. Der Hörer soll "die für ihn ausgesparten Stellen und Stimmen" sprechen oder singen, er soll den "abgehörte(n) Teil" mitlesen und der "Musik im Buch mit den Augen" folgen (24:87). Brecht provoziert Gegentätigkeiten zum "bloßen Anhören," um das Hören auf diese Weise erst zu ermöglichen. Denn das bloße Hören von Musik lenkt von ihr ab, führt zu körperlicher Apathie, zur "Verkümmerung der Aufnahme,"[14] und verringert so "den genuss an der musik."[15] Genuß verbindet Brecht gerade nicht mit dem Hörer in der Sofaecke, der mit ungeteilter Aufmerksamkeit dem Rauschen seines Radios lauscht. Vielmehr soll Genuß in der Mechanik des Zusammenspiels entstehen. Was der Übende den *Erläuterungen* zufolge lernt, ist die Genauigkeit der Einsätze oder die Mechanik des Vollzugs. "stichwortgenuß" und "eine bestimmte freude am mechanischen" heißt es in Brechts "1. satz vom zustandekommen des genusses."[16]

Die Praxis des Lehrstücks verspricht also eine produktive, bessere Nutzung des Apparats und zugleich die "Verwertung" des einzelnen durch seine Betätigung. Dennoch gibt Brecht das Moment der Störung im Prozeß dieses Zusammenspiels nicht auf. Gerade an der Betätigung des einzelnen durch den Apparat — am "*Aufstand* des Hörers" (24:88) — wird ein unauflösbarer Konflikt inszeniert. Der "fleischliche Mensch," so liest man in den *Anmerkungen zur Dreigroschenoper,* "ist nur mehr aus den Prozessen, in denen er und durch die er steht, erfaßbar" (24:67). Das Lehrstück initiiert diesen Prozeß, durch den der "fleischliche Mensch" erscheint. Es setzt den Körper in Beziehung zur Prozeßhaftigkeit oder Zeitlichkeit des Apparats, durch den er sich erst versammelt und produziert. Diesen Widerstreit zwischen entfesselter Produktion und strenger Funktionalisierung hält ein lapidarer Satz aus den *Erläuterungen zum Lindberghflug* fest. Die Lehrstück-Übung, heißt es unabhängig von inhaltlichen Zwecksetzungen, "dient der Disziplinierung, welche die Grundlage der Freiheit ist" (24:88).

Indem der Hörer zum Sprechen gebracht wird, vollzieht sich seine Einverleibung in die symbolische Struktur des Lehrstücks. Der *Lindberghflug* beginnt in der Fassung des *Versuche*-Hefts mit der Aufforderung des Radios an "JEDERMANN": "Das Gemeinwesen bittet euch: wiederholt / Den Ozeanflug des Kapitän Lindbergh / Durch das gemeinsame /

Absingen der Noten / Und das Ablesen des Textes" (3:9). Der Apparat spricht im Namen des "Gemeinwesens," worauf es "JEDERMANN" durch Wiederholung der Noten und des Textes verpflichtet. So entsteht ein Wechselverhältnis zwischen den Hörern und dem Gehörten, wie es Rainer Nägele zusammengefaßt hat: "Indem sie absingend, ablesend mitsprechen, inszenieren sie das symbolische Band, das sie als einzelne Sprechende erst konstituiert."[17] Auch der Hörer spricht im Namen eines anderen: er zitiert. Beim Singen und Lesen des *Lindberghflugs* geht es nicht nur um die Virtuosität des Sprechers oder die tonale Schönheit des gesprochenen Wortes, die viele Rundfunkproduzenten der Weimarer Zeit so emphatisch betonen. Indem Brecht ausdrücklich das mechanische Sprechen vorschreibt, verschiebt er den Schwerpunkt von der Sinnhaftigkeit der Aussage auf das Gestische des Sprechvorgangs selbst. Gerade dadurch, daß Rede und Bewegung einer vorgeschriebenen Struktur unterstellt werden und aus dieser erst hervorgehen, gleicht das Lehrstück der rhetorischen Übung. Auf die Rhetorik rekurriert Brecht als auf die Theorie einer Praxis, die im weitesten Sinn das Verhältnis von Text und Körper, Sprache und Sprechendem betrifft. Die Theatralisierung des Sprechens und der Geste zielt gerade auf den Zwischenbereich von Körper und Sprache, Mimetischem und Symbolischem. Im klassischen Rhetorikunterricht sieht ähnlich auch Roland Barthes die Einübung des Schülers in eine Gesetzlichkeit, besonders in die Grammatik der Sprache, als notwendige Voraussetzung seiner Produktivität:

> [Das Sprechen] wird von allen Seiten eingekreist, aus dem Körper des Schülers ausgestoßen, als gäbe es eine angeborene Sprechhemmung, als bedürfte es einer ganzen Technik, einer ganzen Erziehung, um aus dem Schweigen herauszukommen, als ob dieses endlich erlernte, endlich eroberte Sprechen eine gute "Objekt"-Beziehung zur Welt darstellte, eine gute Beherrschung der Welt, der anderen.[18]

Auch das Lehrstück *forciert* das Sprechen der Hörer und Zuschauer, wobei es weniger um Beredsamkeit und Suggestivität in der Rede als um die Wirkung auf den Sprechenden selbst geht. Gleichwohl erschöpft sich die Übung nicht im pädagogischen Wert des bloßen "Mitmachens"; Brecht lehnt den Hör- und Spielfleiß der sogenannten Laienspielbewegung als Kulinarismus ab. Der Hörer des *Lindberghflugs* wird vielmehr, als Sprecher eines Parts, in die Rhetorik des Lehrstücks hineingezwungen. Auch an dieser Stelle drängt sich der Apparatbegriff förmlich auf. Was Barthes von der rhetorischen Kunst sagt, sie sei eine "subtil verkettete Maschine," die die obsessive Einteilung der Rede und des Redners betreibt,[19] kann auch für das Lehrstück geltend gemacht werden. Daß Brecht in diesem Zusammenhang die Fehlfunktionen im Prozeß der Verwertung berücksichtigt, ist gerade für die Frage nach dem Genuß des Lernens aufschlußreich.

Nicht das vorschriftsmäßige Funktionieren im Apparat, sondern eher Verletzung und Überschreitung seiner Gesetzmäßigkeiten scheinen das spezifische Moment von Genuß in diesem Zusammenhang zu bestimmen. In einem Text aus dem *Fatzer*-Material ist das Kontraproduktive, Störende fester Bestandteil in der Ökonomie des Lernens, wobei ausdrücklich die rhetorische Übung vorgeschrieben wird:

> Bei der Abfassung der jährlichen Rede mit den 3 ketzerischen Einwendungen gegen die Spielart, und bei der Abfassung der großen Rede am Schluß der Lernzeit mit dem einen ketzerischen Einwand gegen den Kommentar, und bei der Abfassung der monatlichen Rede mit der Anwendung des Kommentars auf eine staatliche Frage bedient sich der Studierende der Schreibweise des Kommentars.[20]

Der traditionelle Doppelcharakter der Rhetorik als methodische Anleitung der Rede und andererseits als Begriffsinventar oder Kanon von Argumentationsformen bestimmt auch die "Schreibweise des Kommentars," die der Studierende im Zusammenhang des Lehrstücks anwenden soll. Analog zu den Rhetoriklehren Ciceros und Quintilians läßt Brecht die Rede aus dem Schreibprozeß, genauer gesagt, aus dem Schreib*training* hervorgehen. Der Studierende lernt nunmehr auch Schreiben, ähnlich wie der Zuschauer der *Dreigroschenoper* lesen, der Hörer des *Lindberghflugs* sprechen lernen soll. Während jedoch die antiken Rhetoriker eine eher affirmative Einstellung zu den von ihnen studierten Texten verlangten, wird der "Kommentar" in Brechts Entwurf zum Gegenstand des Widerspruchs. Die Anwendung der "Schreibweise" zielt, als Einübung in einen Stil oder eine Grammatik, nicht auf Konsens, sondern provoziert im Gegenteil "ketzerische Einwendungen." Damit wird die Schreibweise (oder auch die "Spielart") umgewendet, einer zersetzenden Kritik unterzogen. Brecht inszeniert ein aggressives, widersprüchliches Verhältnis des Studierenden zu seinem Material. Genaugenommen sind diesem aber bereits die ketzerischen Einwendungen eingeschrieben, insofern gegen die Vorschrift des Kommentars nur anhand des Kommentars selbst Einspruch erhoben werden kann.

Die Vorschrift des Kommentars stellt ihre eigene Vorläufigkeit aus, als Angewiesenheit auf Lektüre, Umschreibung und Abänderung. Sieht Barthes in den antiken Texten der Rhetoriker ein "ständig erneuertes Kapital,"[21] so fingiert Brecht mit dem Kommentar eine Art Kanon, dessen Potential gerade seine Veränderbarkeit ausmacht. Darin liegt die spezifische Kollektivität eines Textes, der im Zurücktreten des Autors in eine Wechselseitigkeit der Funktionen auch die Spieler nicht zu Autoren, sondern lediglich zu Schreibenden machen will. Erhellend für Brechts Konzeption des Kommentars bleibt in diesem Zusammenhang auch Benjamins Vorstellung einer Revision von Autor- und Leserschaft im Zuge

der "Literarisierung der Lebensverhältnisse," die einen "gewaltigen Umschmelzungsprozeß literarischer Formen" gewärtigen.[22] Ein solcher Text-Apparat geht über den Kommentar im philologischen Sinn hinaus, insofern er den Schreibvorgang in die Darstellung des Theaters einbaut und das Schreiben als Wiederholung und Korrektur eines anderen Schreibens in Szene setzt.[23] Im Hinblick auf die politische Sprengkraft von Brechts Lehrstücken bleibt allerdings die Frage, ob nicht gerade die Ritualisierung der Kritik ihr ketzerisches, störendes Potential befriedet und neutralisiert. Damit wäre unmittelbar das Problem des *Staats* berührt, das die Texte zum Lehrstückmodell ebenso wie zum "Kommentar" durchzieht. Im Zusammenhang eines anderen, idealen Staats erörtert Brecht, wie mit affektiven, asozialen Energien des einzelnen umzugehen wäre, zum möglichen *Nutzen* für den Staat. Asoziale Energien produktiv zu machen, anstatt sie zu verdrängen, heißt jedoch immer auch, sie zu provozieren. Das mit "Theorie der Pädagogien" überschriebene Textfragment präzisiert diese Dimension des Politischen:

> Der Staat kann die asozialen Triebe der Menschen am besten dadurch verbessern, daß er sie, die von der Furcht und der Unkenntnis kommen, in einer möglichst vollendeten und dem einzelnen selbständig beinah unerreichbaren Form von jedem erzwingt. (21:398)

In diesem Text, der Erziehungslehre und Staatsentwurf untrennbar miteinander verknüpft, sind "asoziale Triebe" nicht Anlaß für Bestrafung und Verbot. Im Gegenteil unterliegt ihre Darstellung sogar einem staatlich verhängten Zwang. Der Staat zwingt den einzelnen zur Überschreitung, wodurch die asozialen Triebe noch "verbessert" würden, was freilich neue Fragen aufwirft. Gerade durch den demonstrativen Einbau destruktiver Elemente macht Brecht den Staat und im engeren Sinn das Pädagogium zu einer Maschine, die diese Energiebeträge zugleich entfesselt und verwertet. Die utopische Vorstellung einer gesteigerten Verwertung der menschlichen Energien läßt Brecht, fast schon rückblickend auf das Lehrstück, in einem Text um 1932/33 noch einmal anklingen — als Kehrseite einer Kritik an den tatsächlichen Verhältnissen:

> Wie soll in einem Zustand, wo der einzelne niemals restlos in die Verwertung eingeht, wo also der eine vom andern jeweils nur den Arm oder das Ohr braucht und brauchen kann, vermieden werden können, daß lauter Krüppel herumlaufen, eben Armlose, Ohrlose oder solche mit drei Armen und fünf Ohren? (21:584)

Was hier beschrieben wird, ist das Prinzip der Arbeitsteilung, das eine Degeneration in Gang setzt, immer ein Zuviel oder ein Zuwenig produziert: fünf Ohren oder Ohrlosigkeit, drei Arme oder Armlosigkeit usw. Was hieße aber dagegen, *restlos* in die Verwertung einzugehen?

Denkt Brecht hier, ähnlich wie Artaud, an eine Wiederherstellung des Körpers aus zersprengten Teilen und vereinzelten Funktionen? Brecht zufolge kann das "Krüppelhafte" des einzelnen nur überwunden werden um den Preis seiner erneuten und ständig erneuerten Zerlegung und Verkettung im Prozeß der Verwertung, oder positiv formuliert, im Prozeß der Produktion: "der mensch produziert sich / gesten und sätze / anfang und ende."[24]

Im Unterschied zu *technischen* Maschinen funktionieren die utopischen Apparate Brechts nur als gestörte, indem sie sich fortwährend selbst beschädigen.[25] Als Gegen- und Zerrbild der gesellschaftlichen Apparate sollen sie deren eingespielte Funktionsweisen unterminieren. Zur Freisetzung dieses Potentials bedürfen jedoch gerade die Lehrstück-*Texte* der szenischen Auseinandersetzung. Aufführungen und Performances der Lehrstücke hätten Störung und Unterbrechung als strukturelle Momente mit einzubeziehen. Wenn in Brechts Ästhetik und Theorie des Theaters das Lernen nicht abzulösen ist vom Schrecken, so steht Literarisierung für den Versuch, Theater und Zuschauer in ein wechselseitiges Störungsverhältnis zu bringen, was Entsetzen und Vergnügen einschließt.

ANMERKUNGEN

[1] Brecht wird zitiert nach der Ausgabe: Bertolt Brecht, *Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (Berlin/Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988ff.), (Band/Seite).

[2] Franz N. Mennemeier, "Brechts 'Theater der Grausamkeit': Anmerkungen zum *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, in: *The Other Brecht II / Der andere Brecht II, The Brecht Yearbook* 18, ed. Marc Silberman et al. (Madison: The International Brecht Society, 1993) 73ff; Korrespondenzen bei Artaud und Brecht untersucht bereits Massimo Castri, in der Engführung von "Grausamkeit" und "Verfremdung," in *Per un teatro politico. Piscator Brecht Artaud* (Torino, 1973).

[3] Rainer Nägele, "Augenblicke: Eingriffe. Brechts Ästhetik der Wahrnehmung," in: *The Other Brecht I / Der andere Brecht I, The Brecht Yearbook* 17, ed. Marc Silberman et al. (Madison: International Brecht Society, 1992) 35.

[4] Paradigmatisch hierfür ist die Inszenierung von Leo Lanias Stück *Konjunktur* (1928). Die projizierten Zeitungsschriften gingen darin am Schluß in Flammen auf, wurden so mit der dargestellten Aktion revolutionärer Arbeiter, dem Inbrandstecken von Ölquellen, kurzgeschlossen. Vgl. Erwin Piscator, *Zeittheater. "Das Politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Ausgewählt und bearbeitet von Manfred Brauneck und Peter Stertz (Reinbek bei Hamburg, 1986) 191f.

[5] Vgl. *Brechts Dreigroschenoper*, Materialien, hrsg. Werner Hecht (Frankfurt/M., 1985) 132

[6] Vgl. hierzu und im folgenden: Brecht, *Versuche* 1-4 (Berlin, 1963) (Reprint) 229-41.

[7] Viktor Schklovski, *Schriften zum Film*, zitiert nach: Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht*. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film (Berlin, 1975) 57.

[8] Vgl. Reinhold Grimm, "Marxistische Emblematik," in: *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters*. Fünf Essays und ein Bruchstück (Frankfurt/M., 1979) 106ff.

[9] Vgl. Walter Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels," in: Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M., 1980) 1.1:351f., 360f., 371ff.

[10] Aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist Brechts Interesse an Druckbild und Schriftarten des *Dreigroschenromans*; — vgl. dazu die Briefe an den Verlag Allert de Lange von Juli–August 1934. Brecht setzt sich dafür ein, "daß die Abschnitte klar abgeteilt erscheinen"; die Absätze, die ebenso wie "Titel und Motti" zum Roman gehören würden, seien sogar noch wichtiger als diese. Die besondere Aufmerksamkeit gilt der Schriftart an denjenigen Stellen, die als "bestimmte Sprüche und Redereien *ausgestellt* werden", aus dem Satzbild herausspringen sollen:

> Der Leser muß denken: Warum plötzlich eine andere Schrift? Bei der dünnen Kursivschrift war die Absicht klar. Bei der neuen [Fettschrift] hätte ich absolut das Gefühl, daß die Hauptaufgabe, die das Satzbild zu leisten hätte, verfehlt ist. Die Frage darf man nicht von rein ästhetischen Gesichtspunkten aus stellen, d.h. vom Standpunkt aus, daß der Spiegel absolut harmonisch sein muß. Es genügt nicht, daß die Schrift schön, und nicht einmal, daß sie deutlich ist. Sie muß Zitatcharakter haben. Außerdem *darf* sie nicht kleiner sein als die andere, sonst entsteht der Eindruck, es handele sich um Zusätze von untergeordneter Bedeutung. Es ist doch nicht richtig, z.B. in einem Witz die Pointe *kleiner* zu drucken! Glauben Sie mir, bitte, daß ich nicht so lange bei dieser Frage verharren würde, wenn sie nicht wichtig wäre; ich zeige mich sehr ungern so hartnäckig, nachdem der Verlag so sichtbar Mühe und Sorgfalt hat walten lassen. (Vgl. Bertolt Brecht, *Briefe 1913-1956*, herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser [Berlin und Weimar, 1983] 198f., 204-210)

[11] *Brechts Modell der Lehrstücke*. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen, hrsg. Reiner Steinweg (Frankfurt/M., 1976) 37.

[12] Ebd.

[13] Ebd., 40.

[14] Ebd., 63.

[15] Ebd., 38.

[16] Ebd., 62.

[17] Rainer Nägele, "Brechts Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke," in: *Brechts Dramen*. Neue Interpretationen, hrsg. Walter Hinderer (Stuttgart, 1984) 308.

[18] Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer* (Frankfurt/M., 1988) 30.

[19] Ebd., 19.

[20] *Brechts Modell der Lehrstücke*, a.a.O., 45.

[21] Barthes, a.a.O., 34.

[22] Vgl. Benjamin, "Der Autor als Produzent," in: *Gesammelte Schriften*, a.a.O., 2.2:687-89.

[23] Diese Fragen behandle ich ausführlicher in meiner Dissertation, insbesondere am Verhältnis von "Dokument" und "Kommentar" im *Fatzer*-Fragment.

[24] *Brechts Modell der Lehrstücke*, a.a.O., 104.

[25] Vgl. hierzu Gilles Deleuze / Félix Guattari, *Anti-Ödipus*, Kapitalismus und Schizophrenie 1 (Frankfurt/M., 1977) 41ff.

Reader and Lehrstück: Teaching Attitudes and Behaviour through "From a Reader for Those Who Live in Cities"

Brecht's poems "From a Reader for Those Who Live in Cities," have recently been correctly considered as media experiments in the form of "Texts for Recordings." This is just one, though important, aspect of a very complex inter-medial intertextuality however. Equally important is the close relationship to Brecht's didactic plays, particularly to the categories of "Einverständnis," "kleinste Größe," and "Hilfeverweigerung" found in the *Badenener Lehrstück vom Einverständnis.* which in the *Versuche* comes immediately after "The Reader." There are also distinct proximities to the "mechanical method" and the "mass man" of the *Fatzer* fragment. With their gestic language and dramatic form, as well as their "highly qualified patterns," and their accentuation of the "new human being," these poems demonstrate habits and attitudes appropriate for the new times. They teach behaviour to "Those Who Live in Cities."

Le livre de lecture et Lehrstück: l'enseignement d'attitudes et de comportement dans *Lesebuch für Städtebewohner.*

Les poèmes de Brecht intitulés *Aus ein Lesebuch für Städtebewohner* ont récemment été considérés en tant qu'expériences des médias sous forme de "textes pour l'enregistrement." Cependant ceci ne constitue qu'un aspect, important soit-il, d'une relation de textes complexe et inter-médiane. Le rapport étroit qui existe dans les pièces didactiques de Brecht est tout aussi important, surtout dans les catégories de "Einverständnis," de "kleinste Grösse" et de "Hilfeverweigerung" retrouvé dans *Badenener Lehrstück vom Einverständnis* qui, dans *Versuche*, vient immédiatement après "le livre de lecture." Il existe aussi des proximités indéniables à la "méthode mécanique" et à la "masse de l'homme" du fragment Fatzer. Avec leur langage et leur forme dramatique pleins de gestes, en plus de leurs "modèles hautement qualifiés" et de l'accent mis sur leur "nouveau humain," ces poèmes démontrent des habitudes et des attitudes qui sont appropriés pour l'avenir. Ils enseignent le comportement à "Städtebewohner," c'est à dire, les citadins.

El Libro de Lectura y Lehrstueck: Enseñando Actitudes y Comportamiento A Través de «Lesebuch für Städtebewohner»

Recientemmente, se ha considerado los poemas de Brecht de «Lesebuch für Städtebewohner», como experimentos de los medios de comunicación en forma de «textos para grabaciones». Sin embargo, esto es solamente un aspecto importante de la intertextualidad inter-medial compleja. Tan importante como esto, es la relación acerca de las obras de teatro didácticas de Brecht, particularmente las categorías de «Einverständnis», «Kleinste Größe», y «Hilfeverweigerung» las cuales se encuentran en el *Badenener Lehrstück vom Einverständnis*, el cual viene inmediatamente después del «Libro de Lectura» en el *Versuche.* También hay proximidades distintas al «método mecánico», y el «hombre en masa» del fragmento de Fatzer. Con su lengua géstica y forma dramática, sus «patrones altamente calificados» y su acentuación del «nuevo ser humano.» Estos poemas demuestran hábitos y actitudes apropiados para los tiempos modernos. Son para enseñar el comportamiento a «Los que Viven en Ciudades.»

Lesebuch und Lehrstück: Haltungen und Verhaltenslehren *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*

Florian Vaßen

I Der Steinbruch

Die Phasentheorie, die Brechts künstlerische Arbeit in drei Abschnitte einteilt und von einer linearen Entwicklung sozusagen vom Niederen zum Höheren ausgeht, ist zurecht kritisiert worden. Entgegen dieser Periodisierung verfuhr Brecht, schon Jahre bevor er seine Theorie vom "Materialwert" (GW 15:195ff.) konzipierte, gebrauchswertorientiert und benutzte dabei nicht nur fremde, sondern auch eigene Texte wie einen *Steinbruch*. In Abgrenzung zu jeglichem Geniekult experimentierte Brecht mit Kontrafaktur und Parodie, mit Gegenentwürfen und "Antiformen," z.B. bei der Oper, dem Roman und Theater, sowie mit pädagogischen und philosophischen Mischformen wie den Lehrstücken oder "Me-ti." Brecht ist *der* "große Bearbeiter," wie seine lebenslangen literarischen und theaterpraktischen Beschäftigungen auch mit seinen eigenen Texten zeigt; dabei überschreitet er Mediengrenzen, wie etwa beim Dreigroschen-Stoff oder nimmt politische Umakzentuierungen vor, wie z.B. im *Galilei*. Zentrale Aspekte wie das Glücksstreben der Menschen oder die Gewalt in einer gewaltförmigen Welt, vor allem aber die Situation des (bürgerlichen) Individuums werden immer wieder und in immer neuen Varianten untersucht und demonstriert, provokativ formuliert und künstlerisch zugespitzt. Um bei dem Bild vom Steinbruch zu bleiben: Gesteinsschichten werden von Brecht abgetragen, Steinbrocken herausgebrochen, bearbeitet und verwendet und nach dem Gebrauch wieder gelagert, um sie in anderen Zusammenhängen und veränderten Situationen neu zusammengesetzt wieder zu gebrauchen.

II Intertextualität 1926-1930

Die Zeit von 1926 bis 1930, in der Brecht sich mit dem *Lesebuch für Städtebewohner* beschäftigt, scheint mir besonders widerspruchsvoll und produktiv. Das läßt sich z.B. ablesen an den verschiedenen Ansätzen auf dem Weg zur *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* oder an der Umarbeitung des Baal-Stoffes zu dem neusachlich beeinflußten Schaustück

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

Lebenslauf des Mannes Baal von 1926 und den Lehrstückfragmenten *Der böse Baal der asoziale* von 1929. Seit 1927 arbeitet der Autor in einer "Materialschlacht Brecht gegen Brecht," wie Heiner Müller es formuliert (FK 148), an dem ebenfalls Fragment gebliebenen Lehrstück *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, vielleicht Brechts wichtigster Text. Unter dem Titel *Lindbergh* entsteht 1928 das erste Lehrstück, dem bis 1930 noch *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis, Der Jasager und Der Neinsager* und *Die Maßnahme* folgen werden. In der Prosa ein ähnliches Bild: 1925/26 ist hier quantitativ das produktivste Jahr, Brecht schreibt und publiziert eine Vielzahl von neusachlich orientierten Kurzgeschichten, 1928 verfaßt er die *Proletarischen Anekdoten aus dem Lesebuch für Städtebewohner*, von 1926 bis 1930 entstehen die ersten 11 *Geschichten vom Herrn Keuner*. In der Lyrik schließlich ist zweifelsohne die *Hauspostille* von 1927 Brechts wichtigste Veröffentlichung. Eingerahmt aber wird sie von der 1926 bis 1928 geplanten, neusachlich beeinflußten Gedicht-Sammlung *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* und dem in den *Versuchen* 1930 veröffentlichten, in vielem verschiedenen Zyklus gleichen Namens.

Ergänzt man das Radiolehrstück *Der Ozeanflug*, wie Brecht *Lindbergh* später nennt, noch um Brechts zu seiner Zeit revolutionäre medientheoretische Überlegungen in seiner "Radiotheorie" und fügt die epische Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sowie die dazugehörigen "Anmerkungen" zum epischen Theater hinzu, so ist die Vielfältigkeit und Produktivität von Brechts Arbeit in dieser Zeit — publiziert in den *Versuchen* — deutlich erkennbar.

Diese *intermediale Intertextualität* von literarischem Text, Lesebuch, Theater, inklusive Oper und Musik, von Rundfunk und Schallplatte sowie der Pädagogien erweitert sich noch um den Film und das soziologische Experiment, wenn über die *Versuche* 1-7 von 1930 hinaus noch die *Versuche* 8-12, d.h. neben den schon erwähnten Lehrstücken des Dreigroschen-Komplex, ergänzt werden.

In diesem Medien- und Textgeflecht haben die Gedichte *Aus dem Lesebuch für Städtbewohner* nicht so eingreifende und weitreichende Konsequenzen gehabt wie etwa Brechts Entwicklung der Lehrstücke und des epischen Theaters. Aber durch die temporale Spannung von 1926 bis 1930, durch die Veränderung der einzelnen Gedichte (Durchnummerierung, Weglassen des Titels, Hinzufügen einer Schlußzeile), d.h. die *Neukonstituierung* eines Zyklus von 10 Gedichten 1930, durch deren Aufnahme in die *Versuche* als einzige lyrische Texte und durch den Bezug einerseits zum traditionellen Medium Lesebuch und andererseits zum neuen Medium der Schellack- Schallplatte, vor allem aber durch die besondere Beziehung zu den Lehrstücken und zwar nicht nur zu dem 1930 ebenfalls in Heft 2 der *Versuche* abgedruckten *Badener Lehrstück*, sondern auch zu anderen, insbesondere zu dem Lehrstückfragment *Fatzer*

von 1926 und den folgenden Jahren, bekommt diese kleine Gedicht-Sammlung einen besonderen Stellenwert.

III Lyrik der Städtebewohner

Die 1926 und 1927 geschriebenen Gedichte *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*, z.T. schon veröffentlicht im *Berliner Börsen Courier*, gehören zu einer größeren Zahl von Gedichten, in denen Brecht sich auf neue Weise mit dem gesellschaftlichen Phänomen der Großstadt auseinandersetzt.

Einerseits steht Brecht hier in der Tradition der Stadtliteratur des französischen Symbolismus, des Naturalismus und Expressionismus. Schon seit seiner Münchner Zeit beschäftigte er sich mit der "große(n) Stadt als Dschungel" und 1922 fragte er sich: "Wo sind die Helden, ihre Kolonisatoren, ihre Opfer? Die Feindseligkeit der großen Stadt, ihre bösartige steinerne Konsistenz, ihre babylonische Sprachverwirrung, kurz: ihre Poesie ist noch nicht geschaffen" (Tb 145).

In vielen dramatischen und lyrischen Texten und in seiner Prosa hat er sich um eben diese "Poesie" bemüht, die Gedichte *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* sind dafür eines der wichtigsten Zeugnisse. 1926 formuliert Elisabeth Hauptmann: "(Die Großstadt = das Dickicht, der Dschungel, der Kampfplatz)" (EH 242), doch zunehmend weicht das Exotische, Amerikanisierte, das Bedrohlich-Fremde einer kalten, nüchternen Realitätssicht. Der "Einzug der Menschheit in die großen Städte" (EH 243) erfordert einen "neuen Menschen," wie es ebenfalls bei Hauptmann heißt. 1926 schreibt Brecht in seinen *Autobiographischen Aufzeichnungen*: "Als heroische Landschaft habe ich die Stadt, als Gesichtspunkt die Relativität, als Situation den Einzug der Menschheit in die großen Städte zu Beginn des dritten Jahrtausends, als Inhalt die Appetite (zu groß und zu klein), als Training des Publikums die sozialen Riesenkämpfe" (Tb 208). In dieser kurzen Eintragung kombiniert Brecht in prägnanten Formulierungen den "heroischen," nicht naturhaften Ort der Stadt — die Bezeichnung "heroisch" findet sich übrigens in einem vergleichbaren Kontext in Zitaten aus Baudelaire bei Walter Benjamin — die zeitliche Situation der Urbanisation, den Widerspruch von zu geringen und zu umfangreichen Forderungen und Begehrlichkeiten, einen Standpunkt ohne traditionsgebundene Sicherheit und die Übung und Schulung durch den Klassenkampf.

Andererseits thematisiert Brecht in den Gedichten *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* jedoch nicht primär die Großstadt und auch nicht nur die Situation ihrer Bewohner, weder nur die Stadtlandschaft noch die Stadtwahrnehmung, sondern ein völlig neues Verhalten gegenüber der Realität der Stadt. Walter Benjamin hat diese Spezifik der Brechtschen Großstadtlyrik schon früh erkannt: "Städte sind Schlachtfelder. Man kann

sich keinen Betrachter vorstellen, der stumpfer für landschaftliche Reize wäre als der strategisch geschulte einer Schlacht. Man kann sich keinen Betrachter vorstellen, der den Reizen der Stadt, sei es dem Häusermeer, sei es dem atemberaubenden Tempo des Verkehrs, sei es ihrer Vergnügungsindustrie, fühlloser als Brecht gegenüberstünde. Diese Fühllosigkeit für den städtischen Dekor, verbunden mit einer äußersten Feinfühligkeit für die spezifischen *Reaktionsweisen* [Hervorh.: F.V.] des Städters, unterscheidet den Brechtschen Zyklus von aller vorangegangenen Großstadtlyrik" (GS 2.2:556f.). Es geht Brecht also nicht um die Großstadt, aber auch nicht um die soziale Lage oder die politischen Ansichten der Großstadt-Menschen, es geht um ihre "Reaktionsweisen," sprich um neue Erfahrungen und damit um ein verändertes Verhalten, das sich — mit Brecht gesprochen — in *Haltungen* materialisiert.

IV Hilfeverweigerung, Einverständnis, kleinste Größe

Die enge Beziehung zwischen *Lesebuch* und *Badener Lehrstück*, zwei Texte, die in den *Versuchen* direkt nebeneinander stehen, ist offensichtlich, besonders in bezug auf die zentralen Aspekte Hilfeverweigerung und Einverständnis.

Individuelle Hilfe und Mitleid bedeuten für Brecht in dieser Zeit die Perpetuierung und Stabilisierung der gesellschaftlichen Gewaltverhältnisse. "Also sollt ihr nicht Hilfe verlangen, sondern die Gewalt abschaffen. / Hilfe und Gewalt geben ein Ganzes / Und das Ganze muß verändert werden" (GW 2:599), heißt es im *Badener Lehrstück*. Auch in den ebenfalls 1929 geschriebenen Lehrstückfragmenten vom *Bösen Baal dem asozialen* wird in der Groschenszene — nahezu identisch mit "Der hilflose Knabe" in den *Geschichten vom Herrn Keuner* — und in der Mantelszene der "Schrei nach Hilfe" bzw. die Mitleid heischende Anrede "bruder," verbunden mit der Bitte um einen wärmenden Mantel, in ihren negativen Folgen sichtbar. Solange es bei den "appelle(n) der schwachen" und bei deren Feigheit bleibt — "da du zu feig bist mich niederzuschlagen," werden sie in dieser Welt weiter "zum erfrieren bestimmt" (*Baal* 86) sein.

Die Frierenden kennen die Kälte am besten, aber sie müssen sie auch erkennen, um sie überwinden zu lernen. Die Kälte ist der Ort und der Zustand des Lernens: "BAAL wie ist die temperatur? LUPU die temperatur ist kalt. BAAL dann ist unterricht. fenster auf. jacke aus" (*Baal* 88). Kälte benutzt Brecht auch als Metapher für eine quasi naturwissenschaftlich distanzierte Beobachtung gesellschaftlicher Prozesse, für das Experiment der Moderne. Kälte heißt weiterhin Wachsamkeit, Fremdheit und Fremdsein, äußere Haltung statt — psychologisierend — Charakter und Moral, schließlich die Trennung von Herkunft und kulturellem Erbe, von Familie, Beziehungen und Besitz.[1]

Einverständnis ist nicht als Disziplin und Gehorsam oder als blinde Anpassung an, sondern als *Verständnis* der Realität zu verstehen, als ein *Ein*-Fühlen in den Prozeß der Wirklichkeit. "Ihr aber, die ihr einverstanden seid mit dem Fluß der Dinge," "Einverstanden, daß alles verändert wird" "Ändernd die Welt, verändert euch! / Gebt euch auf!" Das Einverständnis als Voraussetzung des Veränderns ist also nur möglich, wenn der Mensch sich selbst verändert. Dazu bedarf es, daß der Mensch "alles aufgibt, was er hat und was er nicht hat," er "hält bei der Armut," wie es im Kommentartext weiter heißt. Nur in seiner "kleinsten Größe" (GW 2:601f.) kann der Mensch als neues Individuum im Kollektiv *über-leben*, wie z.B. die drei Monteure im *Badener Lehrstück*. Der Flieger dagegen ist "zu eigentümlich" im Sinne von materiellem Besitz und individueller Eigenart und verliert deshalb Gestalt, Gesicht und Sprache.

Dieser Rückzug in die "kleinste Größe" ist durchaus vergleichbar mit der politischen "Krypto-Emigration" der Kommunisten, nach Benjamin "die Vorform" (GS 2.2:556) der späteren Emigration angesichts des Faschismus und der Illegalität, sei es der Deserteure im *Fatzer* oder des politischen Widerstands. Insofern ist Benjamins ex-post-Interpretation zwar der historischen Situation geschuldet, aber gleichwohl im Text fundiert.

In dem Vortrag "Bert Brecht" weitet Benjamin den Armutsaspekt aus und bezieht ihn allgemein auf Brechts Texte: "Wer in drei Worten über Brecht das Entscheidende sagen müßte, würde klug tun, sich auf den Satz zu beschränken: Sein Gegenstand ist die Armut. (...) Knapp an die knappe Wirklichkeit heran — das ist die Losung. Armut, denkt Herr Keuner, ist eine Mimikry, die es erlaubt, so nahe an das Wirkliche heranzukommen, wie kein Reicher es kann." Es gehe Brecht, so Benjamin weiter, um "die physiologische und ökonomische Armut des Menschen im Zeitalter der Maschine" (GS 2.2:667).

Zur Klärung hilfreich scheint mir hier auch der kleine Text "Erfahrung und Armut" von 1933, in dem Benjamin den Erfahrungsverlust im 20. Jahrhundert, beginnend mit der neuen Dimension technischer Destruktion im Ersten Weltkrieg (vgl. auch Ort und Zeit des *Fatzer*) und sich fortsetzend in der Großstadt, thematisiert und darüber hinaus eine präzise Beschreibung von Brechts Arbeitsmethode liefert: "Eine ganz neue Armseligkeit ist mit dieser ungeheuren Entfaltung der Technik über die Menschen gekommen." "Diese Erfahrungsarmut ist Armut nicht nur an privaten sondern auch an Menschheitserfahrungen überhaupt. Und damit eine Art von neuem Barbarentum." — ein "neue(r), positive(r) Begriff des Barbarentums," wie Benjamin fortfährt, da es bedeutet: "(...) von vorn zu beginnen; von Neuem anzufangen; mit Wenigem auszukommen; aus Wenigem heraus zu konstruieren und dabei weder rechts noch links zu blicken. Unter den großen Schöpfern hat es immer Unerbittliche gegeben, die erst einmal reinen Tisch machten" (GS 2.1:214f.). "Der destruktive

Charakter" — wozu Benjamin Brecht zählt (vgl. GS 6:538) — "kennt nur eine Parole: Platz schaffen; nur eine Tätigkeit: räumen. Sein Bedürfnis nach frischer Luft und freiem Raum ist stärker als jeder Haß" (GS 4.1:396).

V Die kleinste Größe des Städtebewohners

Um mit der harten Wirklichkeit der Großstadt ein-verstanden sein zu können, gilt es gleichermaßen die kleinste Größe zu erreichen, und das heißt, alle Spuren zu verwischen in bezug auf frühere Beziehungen und Herkunft, auf leibliche und sprachliche Präsenz und sogar über den Tod hinaus; es gilt zu erkennen und zu akzeptieren, daß man überflüssig ist, eben das "fünfte Rad" in einer Welt, die "voll" ist. Mit der Leugnung und Verleugnung des Vaters — "Du darfst nicht gewesen sein" — werden Traditionen und Bindungen besonders radikal negiert. Vom Eigentum, der Ehe und dem Zuhause muß man sich trennen, Meinungen werden vergessen und Haltung muß nicht bewahrt werden; einziges Ziel ist *durchzukommen*. "Träume," "Kontrakte" und "Hoffnungen" sind aufzugeben, man wird nicht "gefragt," sondern nur "geduldet" und muß erkennen: "*Man wird mit Euch fertig werden.*" Schließlich muß man die Flüchtigkeit und Relativität von Geborgenheit begreifen; nicht wo man ein Bett findet oder wie dieses beschaffen ist, ist wichtig, Hauptsache man hat ein Dach über dem Kopf. Gebraucht wird ein vorsichtiges und langsames Leben, ohne Anstrengung, eben ein Leben nicht in Extremen, sondern im Mittleren. Das "Geschlecht von morgen" aber entwickelt sich vom "Dreck" zum "harte(n) Mörtel, aus dem / Die Städte gebaut sind," d.h. es wird zu einer Substanz der Stadt selbst. Verloren dagegen ist derjenige, der sich als Individuum für wichtig und einmalig hält, der noch persönliche Pläne hat und Kritik üben will, der noch seiner selbst sicher "die Straße hinunter geht, den Hut im Genick!" (V, 106-116), und nicht daran denkt, die Spuren zu verwischen.

VI Kommentar und Gestus

Mit diesen kurzen Hinweisen auf Verhaltensweisen und Eigenschaften habe ich die zentralen Aspekte der Gedichte eins bis fünf und sieben bis neun des *Lesebuchs* skizziert und ihnen Gedicht sechs gegenübergestellt. Das zehnte Gedicht habe ich ausgespart, da es eine andere Funktion in dem Zyklus hat; es thematisiert abschließend in Kommentarform den spezifischen Gestus des Sprechens im *Lesebuch*: Ein wissendes Ich, das sogar mit dem "gelernten Chor" der Lehrstücke verglichen wird,[2] spricht "kalt und allgemein / Mit den trockensten Wörtern /" ein unwissendes Du an; es redet "wie die Wirklichkeit selber / (Die nüchterne durch deine besondere Artung unbestechliche / Deine Schwierigkeiten überdrüssige)," die das Du "nicht zu kennen" scheint (V 116). Daß es dabei um die Vermittlung nicht von eigenen, sondern von fremden Erfahrungen geht,

wird erst an den in der Fassung der *Versuche* hinzugefügten, in eckigen Klammern stehenden Schlußzeilen deutlich; Gedicht 1 bis 6: "(Das wurde mir gesagt.)," "(Das hast du schon sagen hören.)," "(So sprechen wir mit unsern Vätern.)," "(So habe ich Leute sich anstrengen sehen.)," "(Das habe ich eine Frau sagen hören)," "(Das habe ich schon Leute sagen hören)" (V 108ff). Die Schlußverse in Gedicht 7 bis 9 haben nicht diesen distanzierenden Charakter der mittelbaren Erfahrung, aber sie stellen gleichwohl einen Kommentar dar, wie etwa "Nichts zu danken" oder "Aber das soll euch / Nicht entmutigen!" und "Du kannst also dableiben" (V 114-16). Besonders in Text 1 bis 6 wird nicht nur ein deiktisches Moment deutlich, sondern auch ein *szenisches*; auch das *Lesebuch* ist eine "Gestentafel" (Aj 22 und 274).[3]

Brecht benutzte auch im *Lesebuch* eine Sprachweise, die, wie er in "Me-ti" formuliert:

> zugleich stilisiert und natürlich war. Dies erreichte er, indem er auf die Haltungen achtete, die den Sätzen zugrunde liegen: Er brachte nur Haltungen in Sätze und ließ durch die Sätze die Haltungen immer durchscheinen. Eine solche Sprache nannte er gestisch, weil sie nur ein Ausdruck für die Gesten der Menschen war. (GW 12:458)

Die nimmt also die Wirklichkeit auf, wie Benjamin sagt: "Vorgefunden werden die Gesten in der Wirklichkeit" (GS 2.3:1381), und realisiert sie in einer ihr entsprechenden strengen, kargen Form. Typisch ist vor allem der "synkopierte Rhythmus" mit deutlichen Zäsuren und einer nach vorn drängenden Syntax.[4] Brechts Devise: "Man kann seine Sätze am besten lesen, wenn man dabei gewisse körperliche Bewegungen vollführt, die dazu passen" (GW 12:458), wird sehr anschaulich belegt durch die "Exerzitien," die Charles Laughton 1945 auf Veranlassung von Brecht und mit dessen Hilfe bei einer Plattenaufnahme einsetzte (Aj 739).

VII "MECHANISCHE ART" UND "MASSENMENSCH"

Das *Badener Lehrstück* ist sicherlich der zentrale Bezugspunkt des *Lesebuchs*, dieses wie ein lyrisch-gestischer Kommentar zu jenem zu lesen, den Technik-Aspekt ergänzend um die Großstadtthematik. Die Auseinandersetzung zwischen dem bürgerlichen Individuum mit seinen vitalen, egoistischen, subjektiven Interessen und dem *neuen Menschen*, dem Kollektiv, der Masse und ihrer *mechanischen Art* wird dagegen sichtbarer im Vergleich mit dem Lehrstückfragment *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, an dem Brecht parallel zum *Lesebuch* arbeitete, ein Bezug, der meines Wissens bisher noch nicht untersucht worden ist.

Fatzer, der "Individualist" (BBA 827/10), der nur das tut, "wozu er lust hat" (BBA 111/02), "geboren mit dem hang zum nehmen" (BBA 110/02), folgt — ähnlich wie das Du in dem sechsten Gedicht — auf einem

Spaziergang seinem Freiheitsdrang: "frei zu gehen im strom der verkehrenden / menschliche stimmen zu hören gesichter zu sehen / muß mir erlaubt sein." Fatzer will nicht überleben, sondern leben "selbst im kampf " noch; "ist doch mein leben kurz und bald aus und unter den gehenden / werde ich nicht mehr gesehen. (...)" (BBA 109,90). Fatzer hat Angst vor dem "massenmenschen," "seine art ist mechanisch / einzig durch bewegung zeigt er sich / jedes glied auswechselbar selbst die person / mittelpunktlos" (BBA 111/19). Er hat "visagen wie hornige hufe," er ist "nichts als unzerstörbar" (BBA 111/02). Fatzer ist "gegen ihre mechanische art" (BBA 110/47), gegen ihre "ungesunde lust / wie räder zu sein" (BBA 111/02). In dem das erste Heft der "Versuche" abschließenden Gedicht "Fatzer, komm" wird in einem ähnlichen Anrede-Gestus wie in dem ersten Gedicht "Aus dem Lesebuch für Städtebewohner" Fatzer mehrmals aufgefordert: "Verlaß deinen Posten," "Tauche wieder unter in der Tiefe...," "ziehe deine Stimme ein...," "Halte dich fest und sinke! Fürchte dich! Sinke doch! Auf dem Grunde / Erwartet dich die Lehre. / Zu viel Gefragter / Werde teilhaftig des unschätzbaren / Unterrichts der Masse: Beziehe den neuen Posten" (V 40f).

In einem Kapitelaufriß des *Fatzer* spricht Brecht von "lähmenden gesichte(n)," denn "das kommen großer veränderungen im geist der menschheit kündigt sich durch furcht an. (...) in unserer zeit besteht eine große furcht vor dem überhandnehmen der städte und viele hängen gedanken nach dem zu entrinnen. die führenden aber wissen daß alle diese gedanken von übel sind und verwirklichen die großen städte. so ist es auch mit dem mechanischen und dem nutzen von der kollektiven moral. das schwimmen gegen den strom ist torheit; aber es gehört weisheit dazu die richtung des stroms zu erkennen." Brecht spricht hier explizit "die zertrümmerung durch die verhältnisse" an (BBA 112/58).

Zu dem Aspekt des "mechanischen" heißt es vergleichbar in einem Kommentar-Fragment des *Bösen Baal des asozialen*: "da hört man vom mechanischen. da ist furcht vor dem mechanischen. In der furcht kündigt sich das kommende an. der denkende ist nicht gegen das mechanische. der denkende vergißt auch nicht das mechanische" (Baal 90). In der frühsten Textschicht des *Fatzer* von 1926/27 werden nicht nur die großen Städte "über dem atlantischen Meer" (BBA 818/19) erwähnt, sondern "das schöne tier fatzer" (BBA 821/15) wird auch dem "massenmensch(en)" entgegengesetzt: "wo früher / ein mensch war und ein anderer / da geht die masse, ein / massenmensch und es bleibt alles / zusammen" (BBA 822/41).

Darüber hinaus lassen sich direkte Text-Entsprechungen finden , z.B. in der Wortwahl, wenn es im *Fatzer* und im *Lesebuch* heißt: "Ich bin ein Dreck." oder in Anspielungen ("In einem Tank kommen sie nicht durch ein Kanalgitter: / Sie müssen schon aussteigen"; "(Ach, er ist schon verloren, es steht doch nichts mehr hinter ihm!)" (V 113f) bzw. "hinter

euch sind viele im anmarsch / die gehen im gleichen trott und drum / ist euer plattfüßiger trott / wichtig seht ihr" (BBA 821/11).

VIII Versuch und Medien-Experiment

"Die Publikation der *Versuche* erfolgt zu einem Zeitpunkt, wo gewisse Arbeiten nicht mehr so sehr individuelle Erlebnisse sein (Werkcharakter haben) sollen, sondern mehr auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet sind (Experimentcharakter haben) (...)" heißt es im Vorspann des erstens Heftes der *Versuche* (V 6). Brecht experimentiert in diesen Jahren mit ästhetischen Formen und neuen Medien und versucht dabei das naturwissenschaftliche Experiment auf gesellschaftliche Prozesse zu übertragen. Das Experiment fällt philosophisch unter den umfassenden Begriff der "Erfahrung," der experientia, im Sinne eines aktiven Eingreifens, einer Probe, eines Versuchs, der isolierbar, aus dem *"Fluß des Geschehens"* herausgehoben, mit *"reproduzierbare(n) 'Bausteinen(n)'"* wiederholbar, damit auch variierbar ist. Die "Handlung zu einem wissenschaftlichen Zwecke" verknüpft wissenschaftliche Begrifflichkeit mit Realität derart, daß man in der Verbindung von Denken und Handeln "Erscheinungen der Realität (...) so einfangen und einengen" kann, daß man "in die Lage versetzt" wird, "sie in die Hand zu bekommen, (...)."[5] Müller betont deshalb zurecht, daß Brechts "Schreibgestus (...) der des Forschers, nicht der des Gelehrten (...) oder des Lehrers" ist (FK 148).

Brecht arbeitet an der "Umfunktionierung des Romans, des Dramas, des Gedichts," an der "Veränderung von Produktionsformen und Produktionsinstrumenten" insgesamt des "Produktionsapparates" (GS 2.2:691 und 701). Er konzentriert sich dabei auf einen spezifischen Versuchsgegenstand: "Im Mittelpunkt seiner Versuche steht der Mensch. Der heutige Mensch; ein reduzierter also, in einer kalten Umwelt kaltgestellter. Da aber nur dieser uns zur Verfügung steht, so haben wir Interesse, ihn zu kennen. Er wird Prüfungen unterworfen, Begutachtungen. Was sich ergibt, ist dies: veränderlich ist das Geschehen nicht auf seinen Höhepunkten, nicht durch Tugend und Entschluß, sondern allein in seinem streng gewohnheitsmäßigen Verlaufe, durch Vernunft und Übung" (GS 2.2:699). Was Benjamin hier für das "dramatische Laboratorium" des epischen Theaters entwickelt, trifft — soweit ich sehe — in *jedem* Punkt auch auf die *Lesebuch*-Texte zu, die analog als *gestisch-lyrisches Laboratorium* bezeichnet werden könnten.

Die Gedichte *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* sind zurecht in den Kontext von Brechts *Medienexperimente* gestellt worden;[6] es sind "Texte für Schallplatten," wie Brecht selbst im Vorspann von Heft 2 der "Versuche" schreibt, ein Projekt, das jedoch nicht verwirklicht wurde, wohl wegen der gesellschaftlichen Verhältnisse nicht verwirklicht werden

konnte. Die Möglichkeiten der *Schallplatte* liegen zum einen ähnlich wie bei dem etwa zur selben Zeit sich entwickelnden Rundfunk in ihrer massenhaften Verbreitung, gerichtet gerade auch an Nicht-Leser, und zum anderen über den Rundfunk hinaus in der Wiederholung, dem mehrmaligen Hören und damit dem zunehmenden Verstehen.[7] Auch das "Radio" — und man kann wohl ergänzen die Schallplatte — sind, so Brecht, "pädagogischen Absichten zur Verfügung zu stellen" (GW 21:219). Es handelt sich um *gesprochene* Texte, um lautes Lesen, ob nun auf der Schallplatte, im Radio oder beim *Lesebuch*. Alle drei sind Lehrmittel, speziell das *Lesebuch* wie die *Hauspostille* ein *Lernmittel* für Anfänger, jedoch bei Brecht ohne moralische Belehrung. Wie beim epischen Theater und beim Lehrstück ist auch hier die "oberste(n) Dialektik," wie Benjamin formuliert, die "von Erkenntnis und Erziehung" (GS 2.3:1382); Vernunft und Übung ersetzten Überzeugung und Bildung.

Schallplatte und Rundfunk stehen in dieser Zeit vor allem jedoch — auch bei Brecht — für eine neue Form von *Unterhaltung*. Brechts Songs bzw. Weills Musik aus dem schon erwähnten Dreigroschenkomplex sind seinerzeit nicht nur populär wie Schlager und ohne den Jazz nicht denkbar, sie sind in diesem Sinne auch beste Unterhaltung.[8]

IX Brecht — präideologisch

Wenn Buono konstatiert,: "Alles in allem hat das *Lesebuch* sein Ziel verfehlt (...)," [9] Schuhmann vom "historischen Zerrbild" spricht,[10] Wizisla auf eine Tendenz zur "romantisierenden Gesellschaftsperspektive"[11] hinweist oder wenn man sich Walter Benjamins verschiedene Interpretationen bis zu dem späten Hinweis auf die GPU (GS 6:540) vergegenwärtigt, wird nochmals die Komplexität des *Lesebuchs* im Kontext von Brechts *Versuchen* und Medienexperimenten deutlich, aber auch die Gefahr interpretatorischer Mißverständnisse und Fehldeutungen, geschuldet einer Reduktion auf den geschriebenen Text ohne Berücksichtigung von Medienexperiment, Sprechgestus und Lehrstück-Kontext.

Brecht bietet den LeserInnen, ZuhörerInnen oder SpielerInnen an, die neue Wirklichkeit in ihrer Fremdheit wahrzunehmen, sich auf sie einzulassen und zu Haltungen bzw. "Reaktionsweisen" zu kommen, wie es Benjamin nennt, die der Wirklichkeit adäquat sind. In diesem Sinne sind auch die Gedichte *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* "präideologisch," wie Müller den *Fatzer* charakterisiert hat, weil mit "den Topoi des Egoisten, des Massenmenschen, des Neuen Tiers (...), unter dem dialektischen Muster der marxistischen Terminologie, Bewegungsgesetze in Sicht (kommen), die in der jüngsten Geschichte dieses Muster perforiert haben" (FK 147). Brechts Haltung zur Großstadt ist also weder positiv noch negativ, sondern sein "Kennzeichen" ist: "Gänzliche Illusionslosigkeit über das Zeitalter und dennoch ein rückhaltloses Bekenntnis zur ihm" (GS 2.1:216).

SIGLEN

Aj	Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*, 3 Bde., hrsg. v. Werner Hecht, Frankfurt 1973.
Baal	Bertolt Brecht: *Baal. Der böse Baal der asoziale.* Texte, Varianten, Materialien, hrsg. v. Dieter Schmidt, Frankfurt 1968.
BBA	Bertolt-Brecht-Archiv.
FK	Heiner Müller: *Fatzer +/- Keuner*, in: H.M.: *Rotwelsch*, Berlin 1982.
GS	Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1974ff.
GW	Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke*, Frankfurt 1967.
EH	Elisabeth Hauptmann: *Notizen über Brechts Arbeit 1926*, in: *Sinn und Form*. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin (o.J.).
Tb	Bertolt Brecht: *Tagebücher 1920-1924. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, hrsg. v. Herta Ramthun, Frankfurt 1978.
V	Bertolt Brecht: *Versuche 1-12*, Heft 1-4, Berlin und Frankfurt 1959.

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. hierzu auch Peter von Matt, "Brecht und der Kälteschock," in *Neue Rundschau* 87.4 (1976): 613-29; Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (Frankfurt, 1994).

[2] Vgl. Seung Jin Lee, *"Aus dem Lesebuch für Städtebewohner." Schallplattenlyrik zum "Einverständnis"* (Frankfurt u.a., 1993).

[3] Vgl. Hans Martin Ritter, *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht* (Köln, 1986).

[4] Vgl. ebenda, 51ff.

[5] Hugo Dingler, *Das Experiment. Sein Wesen und seine Geschichte* (München, 1928), 50ff, 254.

[6] Vgl. Dieter Wöhrle, *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche* (Köln, 1988).

[7] Seung Jin Lee, "Aus dem Lesebuch für Städtbewohner." Schallplattenlyrik zum "Einverständnis."

[8] Vgl. hierzu Hans-Christian von Herrmann, "Wo Mahagony liegt. Bertolt Brecht, ein Dichter unter Bedingungen von Unterhaltungsmedien," in *Dreigroschenheft* 2:24-30 (1995).

[9] "Nachwort," in *Bertolt Brecht: Gedichte für Städtbewohner*, hrsg. Franco Buono (Frankfurt, 1980), 155.

[10] Klaus Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933* (München, 1971), 221.

[11] Erdmut Wizisla, *Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Eine Bestandsaufnahme. Mit einer Chronik der Beziehung*, Diss. (masch), Humboldt-Universität (Berlin, 1993), 178.

The Assessment of Brecht's and Benn's Poetry in its West and East German Reception 1945-1968: A Comparison

The two poets, Benn and Brecht, are often mentioned in the same breath as diametrical opposites, without ever being actually compared to each other. Their reception in the post-war years in both of the German States was from the first an obstacle to this comparison. Not the poetry itself, but its function as political and ideological representative of each individual "side" was the focus of critical and academic approaches. This essay attempts to illustrate that the literary evaluation of the poetry was largely independent of the actual reading of the texts. Literary criticism in the FRG and the GDR treated both poets biographically and ideologically. The difference in their reception also appears to be the basis for a historical antinomy of form and content in the interpretation of the poetry.

L'appréciation de l'accueil en Allemagne de l'Ouest et de l'Est de 1945 à 1968 de la poésie de Brecht et de Benn: une comparaison.

On mentionne souvent dans la même foulée que le poète Benne est diamétralement opposé à son collègue Brecht, sans même vraiment les comparer. Leur accueil pendant les années après-guerre dans les deux états d'Allemagne était, dès le début, un obstacle de cette comparaison. Non pas la poésie, mais c'est plutôt sa fonction en tant que représentante politique et idéologique de chaque "côté" individuel qui était le centre des approches critiques et intellectuelles. Cette dissertation tente d'illustrer que l'évaluation littéraire de la poésie ne dépendait généralement pas de la lecture même des textes. La critiques littéraires de la RFA et de la RDA ont considéré les deux poètes de façon biographique et idéologique. La différence d'accueil semble aussi être les fondements d'une antinomie historique de forme et de fond dans l'interprétation de la poésie.

La Evaluación de la Poesía de Brecht y Benn y su Recepción en Alemania Oriental y Occidental 1945-1968: Una Comparación

Los dos poetas, mencionados a menudo en el mismo aliento como opuestos diamétricos, sin estar actualmente comparados entre si mismos. Su recepción en los años de la pos-guerra en los dos estados alemanes fué desde el principio un obstáculo a esta comparación. No la poesía en si misma, sino su función como una representación política e ideológica de cada "lado" era el foco de los críticos y académicos. Este ensayo trata de ilustrar que la evaluación literaria de la poesía dependía mayormente en la interpretación actual de los textos. La crítica literaria en Alemania Oriental y Occidental trataba cada poeta biográficamente e ideológicamente. La diferencia en su recepción también parece ser la base de una anatomía histórica en forma y contenido en la interpretación de la poesía.

Die Bewertung von Brechts und Benns Lyrik in der west- und ostdeutschen Rezeption 1945-1968. Ein Vergleich

Anna Campanile

Wenn man genau in Betracht ziehen will, in welcher Weise sich Rezeption konstituiert, reicht es nicht aus, die in der Wirkungsgeschichte herausgebildeten Auffassungen und Traditionszusammenhänge, die jeweiligen gesamtgesellschaftlichen Bedingungen und das Erkenntnisinteresse der Interpreten zu berücksichtigen. Eine Analyse der Rezeption, in welcher Form auch immer, muß sorgfältig ebenso die historische und hermeneutische Ausgangslage des Betrachters überprüfen; insofern bietet die politische Konstellation in Europa nach 1989 nicht nur größere Spielräume und niedrigere Hemmschwellen in bezug auf Vergleiche zwischen beiden deutschen Staaten. Die Nachkriegsrealität ist nun Vergangenheit, und es ist erlaubt, respektloser und mit vom Ost-West-Gegensatz ungetrübtem Blick auf das vergangene literarische und literaturwissenschaftliche Geschehen zu schauen.

Doch es besteht die Gefahr, daß die neuen Freiheiten heute schon wieder von Tendenzen eingeschränkt werden, die, insbesondere nach der deutschen Einheit, Literatur und ihre Wissenschaft in das Korsett einer Sichtweise zu zwängen bestrebt sind, die gesellschaftlich engagierte Dichtung von vornherein abwertet.[1]

Diese, wieder einmal politisch motivierten Versuche, Schriftsteller zwischen Moral und Ideologie zu zerreiben,[2] lassen das Vergleichspaar Benn und Brecht und ihre Funktion in der vom Politischen dominierten Nachkriegszeit interessant und vielversprechend erscheinen.

Die Frage zu stellen, die in den fünfziger und sechziger Jahren äußerst beliebt war, ob Benn *oder* Brecht, scheint schon seit geraumer Zeit obsolet zu sein. Sinnvoller ist es, mittels einer Rezeptionsanalyse — die zwangsläufig keine exhaustive Rezeptionsgeschichte sein kann — zu untersuchen, wie gewisse weltanschauliche und politische Einstellungen sich in der Literaturrezeption niedergeschlagen haben.

Benn und Brecht sind als Vergleichspaar schon beinahe zum Klischee geworden, und doch nicht so oft wirklich miteinander verglichen worden.

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

Sie sind aber in der Zeit, von der die Rede sein wird (zwischen 1945 und 1968) jeweils Symbole oder Embleme einer bestimmten gesellschaftlich-politischen Ordnung und Haltung der Kunst gegenüber. Vermutlich gilt für beide Dichter die Aussage, die Theodor W. Adorno in einem Antwortbrief an Peter Rühmkorf in bezug auf Benn geschrieben hat: "Er war besser als seine Ideologie, und wo er es nicht war, war es darum, weil seine Gedichte selber schlecht waren; wo seine Lyrik an die aus Studentenzeitungen mahnte."[3] Dort, wo Dichtung eine bestimmte Ideologie, ob politisch oder literaturwissenschaftlich, überlebt, ist nicht dieser Dichtung ein Vorwurf zu machen, sondern umgekehrt.

Im Falle beider Autoren können wir nicht von einer Eindeutigkeit der Rezeption sprechen, es hat schon immer eine Disparität in der Beurteilung ihrer Werke gegeben,[4] nimmt man vielleicht Benn in der DDR aus. Dort können wir nämlich — auch auf Grund der Strukturierung des Verlagswesens — von einem eindeutigen Bild Benns in der Rezeption sprechen. Man könnte auch der Befürchtung Raum geben, daß Benn in der DDR nicht unbedingt Gegenstand der Forschung gewesen ist. Aber auch in der Bundesrepublik, wo die Anzahl der Beiträge zu Benn genau feststellbar ist, ist keine Rezeptionsgeschichte vorhanden, sondern immer nur stichprobenartige Analysen und die großangelegten Sammelbände von Hohendahl und Hillebrand.[5]

Was Brecht angeht, ist in der Bundesrepublik noch überhaupt keine Rezeptionsgeschichte zur Lyrik vorhanden. Jan Knopf bemerkt in seinem Forschungsbericht, daß man angesichts der immensen Zahl von Beiträgen ein Team von Wissenschaftlern brauche, um in mehreren umfangreichen Bänden die Rezeptionsgeschichte der Werke Brechts zu bewältigen.[6] Wenn aufgrund der genannten Schwierigkeiten noch nicht einmal eine Wirkungsgeschichte der Bühnenwerke Brechts vorliegt — die doch in allen Phasen so überwiegend rezipiert wurden, sodaß es beinahe zu einer Gleichsetzung des Schriftstellers Brecht mit seiner Theaterproduktion gekommen ist (woraus sich auch größtenteils die Periodisierung des Schaffens ergab) — ist das Fehlen jeglicher größerer Wirkungsanalyse zum lyrischen Werk keine Überraschung.[7]

Die Lyrik Brechts in der BRD — Zwischen Horst Wessel und Goethe

Die Phasen der Rezeption Brechts in der Bundesrepublik sind nicht genau bestimmbar, aber man kann von gewissen Tendenzen in der Forschung sprechen, die einerseits sehr drastisch von politischen Ereignissen beeinflußt wurden, und andererseits von bestimmten Sichtweisen in der Literaturwissenschaft (und der Kunst überhaupt) — die, und das sei deutlich betont, ihrerseits auch politisch motiviert sind.[8]

Die Rezeption Brechts ist an sich ein Politikum, darauf ist mehrfach hingewiesen worden; direkte Übergriffe der Politik in die Geisteswissen-

schaft sind bei ihm genau feststellbar. Seine Einschätzung ist vom Räsonnement des Kalten Krieges und dessen Frontendenken zutiefst beeinflußt worden; es genügt, an die vielzitierte Äußerung des damaligen Bundesaußenministers H.v.Brentano (1957) zu erinnern, der auf eine Bundestagsanfrage eines SPD-Abgeordneten antwortete: "Sie waren der Meinung, daß Bertolt Brecht einer der größten Dramatiker der Gegenwart sei. Man mag darüber diskutieren. Aber ich bin wohl der Meinung, daß die späte Lyrik des Herrn Brecht nur mit der Horst Wessels zu vergleichen ist."[9] Nach dieser Aussage fällt es nicht schwer, sich auf die Seite des Verlegers zu stellen, der am 22.Mai 1957 in einem offenen Brief es sich nicht nehmen ließ, den Minister zu entlarven.[10] Ein sehr treffendes Argument dieser Widerrede ist eben, daß solche Pauschalurteile nur aus der Unkenntnis des Gegenstands kommen könnten und vom Willen, "den Menschen im anderen politischen Lager" treffen zu wollen, diktiert sind.

Diese wenigen Aussagen bringen uns schlagartig in medias res: ein gemeinsamer Nenner der absoluten Brecht-Gegner ist nämlich die oberflächliche (oder nicht vorhandene) Kenntnis des Autors, in diesem Fall der Lyrik. Seine Kritiker — nicht nur in der Politik, sondern durchaus auch in der Literaturwissenschaft — setzen Brecht in dieser sehr emotionalisierten Phase der Nachkriegszeit mit dem "Zonenregime" gleich und verurteilen beide. In dem Brief Suhrkamps wird auch ein anderer Zug der Diskussion deutlich: die Befürworter Brechts argumentieren immer aus der Defensive, sie müssen sich verteidigen und eine Rechtfertigung parat haben. Brecht habe auch "andere" Gedichte geschrieben als nur die politischen.[11]

Ein weiterer Punkt scheint durch diesen Brief klar zu werden: Suhrkamp hatte zwar nichts übrig für die "lapidare" und "plebejische" Gattung des Propagandagedichts, möchte aber klar Stellung beziehen gegen die ungerechtfertigte Trennung zwischen dem Marxisten (zwar von "eigener, persönlicher Prägung") und dem Dichter, die, wie er ausführt, nur in Deutschland stattfindet.[12]

Diese Rezeptionsmuster, die hier — in Rede und Widerrede — vorhanden sind, lassen sich leitmotivisch in der Literaturwissenschaft des ersten Jahrzehnts nach dem Krieg wiederfinden. Sie haben dazu geführt, daß Brecht als Gegenstand einer ausführlicheren Forschung regelrecht ignoriert wurde. In diesen Jahren schrieb Hannah Arendt einen Beitrag zu Brecht, dem das größte Verdienst zukommt, auf den Lyriker Brecht wieder aufmerksam gemacht und seine Bedeutung unterstrichen zu haben.[13] Mir scheint, ihre Argumentationslinie hat in der Forschung der Nachkriegszeit sehr viel Echo gefunden; viele der späteren Topoi der Lyrikrezeption kommen hier das erste Mal zur Sprache, angefangen mit der schon angesprochenen Trennung zwischen Dichter und Marxist, die eine ungeheure Aufwertung des ersten voraussetzt und eine sehr disqualifizierende Stellungnahme gegenüber dem anderen Terminus bedeutet.[14] Hans

Mayer nennt diese literaturwissenschaftliche Praxis "das beliebte deutsche Spiel, den Dichter gegen den Schrifsteller auszuspielen."[15]

Der zweite Aspekt, der von Hannah Arendt berücksichtigt wird, ist die Aufteilung des Werkes in Phasen. Arendt teilt das Werk Brechts in eine tatsächlich revolutionäre, dichterisch-potente Frühphase sowie in eine bewußt marxistische, impotente Spätphase ein. Ihre Vorliebe gilt der Lyrik der früheren Jahre: "Seine besten Gedichte [sind] aus der echt revolutionären Stimmung der zwanziger Jahre erwachsen."[16] Sie ist der Ansicht, daß die Ballade für die Absicht Brechts die geeignetste Form sei, um seine Intention, "die Partei der Unterdrückten" zu ergreifen, zu realisieren. Wenn sie im Anschluß daran sagt, seine *Hauspostille* habe "noch keinerlei soziale Note," wird deutlich, daß Arendt eben den ersten Versuch unternimmt, Brecht zu neutralisieren: "Die Präzision, die der Dichtung eigen ist, bewegt sich zu sehr im Allgemeinen, als daß sie rein politische, temporäre und taktische Untersuchungen verarbeiten könnte."[17]

Arendt wirft Brecht vor, sich in Dienst eines Staates gestellt zu haben ("in allem Ernst eine Zeitlang mit dem sozialistischen Realismus versucht"), obwohl er hätte wissen müssen, welche Schuld an der Hinrichtung der sowjetrussischen Intelligenz dort mitgetragen wird, aber sie ist bereit, seine menschliche politische Schwäche zu akzeptieren, da sie seine hohen dichterischen Qualitäten anerkennt: "Er hat die dem Dichter gesetzten Schranken trotz aller politisch-ästhetischen Erörterung nie durchbrechen können."[18] Sie hat ihm die Eigenschaften abgesprochen, die aus ihm einen politischen Dichter machen, um seine Lyrik in den Rang einer Klage für alle Unterdrückten, in den Dienst einer absoluten Menschlichkeit zu stellen; seinen Marxismus verharmlost sie als bloße "Verblendung."[19]

Ein Beispiel für die polemische Art und Weise, in der die Konfrontation mit dem "Ärgernis Brecht" weiterging, ist der Aufsatz von Herbert Lüthy "Vom armen B.B." (1952), der immer wieder von der Kritik jener Jahre aufgegriffen wurde.[20] Hier finden wir die gleichen Ansätze, die verstärkt im Zeichen der Ost-West-Konfrontation benutzt werden: Lüthy konstruiert ein Charakterbild Brechts und ordnet die Werke verschiedenen Phasen der Psyche des Dichters zu. In der *Hauspostille* könne man noch von einem "Dichter, Wüstling und Vagant" sprechen, der nicht aus sich heraus kann und sich daher nach der Geborgenheit des Kollektivs sehnt, dem er sich wie einer religiösen Gemeinschaft fügen kann; nach dieser Phase des Nihilismus (des "revolutionären Aktivismus"), gewissermaßen als Abschluß und Krönung, komme die "Bekehrung zum Marxismus." Der Preis, den er dafür zu zahlen hat, ist eben, daß er seine frühere Begabung einbüßt: "Die Sprache des armen B.B. ist verdorrt und ausgezehrt bis aufs Skelett, erstarrt zum Theorem."[21] Dieses Argument ist in bezug auf die Lyrik (als höchster Ausdruck der poetischen Sprache) sehr oft wiederverwendet worden.

1954 bezieht sich Podszus, dessen Beitrag im Sonderheft für Brecht noch zu Lebzeiten des Dichters in der Zeitschrift *Akzente* erschien (es war die erste wissenschaftliche Veröffentlichung in der Bundesrepublik) auch auf die Lyrik und bemerkt eine Änderung im Stil Brechts, die er dann politisch aufschlüsselt: "In seinen Anfängen, in den Balladen und Songs der *Hauspostille* (...) ist seine Sprache blühend, bunt, zuweilen fauvistisch verwegen (...). Als ob er ein Gelübde der Armut und Entäußerung getan hätte, verzichtet er immer auf Schmuck, Ornament und Ausschweifung. Brecht wäscht gleichsam seine Sprache."[22] Seine "Gesinnungsänderung" — nach Podszus — schlage sich negativ in seinem sprachlichen Handwerk nieder; der einst nihilistische Lyriker sei zum Propaganda-Schreiber, zum "Jasager" geworden.[23]

Die Gegner Brechts werfen ihm vor, auf Grund seiner marxistischen Überzeugung 1949 sich für den Osten entschieden zu haben; man kritisiert, daß er überhaupt nicht oder nicht klar genug Stellung beziehe, oder man reklamiert ihn für den Westen. Man wollte nicht einen der ganz wenigen Dichter, die auch im Ausland bekannt waren, völlig "verlieren" und so versuchte man immer wieder (mit meist sehr polemischen Mitteln) Brecht oder später sein Bild passend hinzustellen, indem man demonstrierte, daß er "gegen die anderen" war. Um im Westen salonfähig zu werden, mußte er erst einmal entpolitisiert werden: man vereinnahmt den Dichter bzw. deutet sein Werk um, oder wie Ingeborg Bachmann 1959 in den Frankfurter Vorlesungen formulierte: "Wir hören sagen, daß Brecht ein großer Dichter, einer unserer größten Dramatiker überhaupt sei, aber man müsse freundlichst vergessen oder heftig bedauern, daß er Kommunist war. Barbarisch gesagt: Hauptsache, daß die schönen Worte da sind, das Poetische, das ist gut, das gefällt uns...."[24]

Vermutlich von ähnlichen Gedanken bewegt, behauptete 1956 Walther Killy, in der Interpretation der Gedichte *Vom Klettern in Bäumen* und *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen*: "Die Schönheit ist aufgehoben im Gedicht...; es soll daran erinnern, wie die ästhetische Grunfiguren des jungen Brecht, der noch sein marxistisches Damaskus nicht erlebt hatte, die Denkfiguren vorwegnehmen, die dies begründen. In der Kunst kann Spiel sein, was im Denken und im Leben zum System drängt."[25] Er findet in Brecht *nur* den modernen Dichter der Tradition, denn er vergleicht ihn mit Goethe, bevor er seine Modernität anerkennen kann. Killy meint bei Brecht nihilistische Züge entdecken zu können, die er aber nicht zu definieren vermag.[26] Brecht sei ein Dichter seines Zeitalters.

Damit wird er zwar aus einem gewissen Schwarz-Weiß-Denken befreit, aber auch entwaffnet; einer wichtigen Komponente seiner Dichtung beraubt, konnte er nun "gerettet" werden und in die Literaturgeschichte eingehen. Der Weg Brechts politischer "Entschlackung" hatte etwa diese Konnotation.[27]

1959 hat Marianne Kesting ihre Monographie zu Brecht verfaßt, worin fast ausschließlich die Rede von den Theaterstücken und Aufführungen ist, aber gegen Ende die Biographie Brechts anhand von Gedichten erläutert wird.[28] Kesting beschränkt sich darauf, *Die Lösung* (wie üblich) zu zitieren, interpretiert sie nicht, sondern stellt sie als Abschluß dar, um das größte Hindernis zum Verständnis Brechts aus dem Weg zu räumen: sein Verhältnis zur DDR. Es war in der biographistisch ausgerichteten Literaturwissenschaft jener Jahre sehr verbreitet, die Gedichte, die am passendsten erschienen, als "Sprechgesten" beliebig mit der Realität zu vertauschen.[29] Am Beispiel des Gedichtes *Beim Lesen des Horaz* zeigt die Verfasserin, was auch sehr typisch ist, daß er nach dem 17. Juni an "Depressionen" gelitten habe.[30] Sie interpretiert anhand des Lebens Brechts sein Verhältnis zur Natur mittels der Gedichte, aber am Ende zitiert sie ein Gedicht aus dem Nachlaß, um zu beweisen, daß Brecht als Mensch dasselbe liebte wie viele andere Intellektuelle, und nur eine außergewöhnliche Situation habe ihn zum politischen Dichter gemacht.[31]

Nach demselben Strickmuster verfährt Martin Esslin, wenn er im Sinne Diltheys seine Interpretation nach dem Motto: den Autor besser verstehen, als dieser sich selbst verstand, aufbaut. Die zuerst 1959 im englischsprachigen Raum erschienene Untersuchung wendet einige Aspekte aus der Biographie Brechts ins Psychologische und spürt nach den natürlichen Anlagen und den prägenden Erfahrungen des Künstlers. Die Persönlichkeit und die Entwicklung seines Werkes (also seiner Lyrik auch) sind aufeinander bezogen und entfalten sich aus dem Widerstreit zwischen Vernunft und Gefühl: es "erscheint das gesamte Schaffen Brechts als die vielfältige Reflexion eines einzigen Grundthemas, das letztenendes das Problem seiner Persönlichkeit ist."[32] Esslin versucht detailliert aufzuzeigen, welch distanziertes Verhältnis Brecht zum Kommunismus (und zum Sozialismus) in der DDR gehabt hat. Seine Absicht ist ebenfalls, ein Bild des "Marxisten wider Willen" zu zeichnen, was eine neue Variante in der westdeutschen Rezeption darstellt.[33]

Im Zeichen einer existentialistischen Deutung sind viele Interpretationen zu bemerken, die die Seinsstruktur des Menschen in Brechts Gedichten berücksichtigen möchten, um ihn als "zoon politikon" (um einen Ausdruck zu verwenden, der auch bei Benn zu finden ist) definitiv abdrängen zu können. Diese Sicht ermöglicht andererseits auch die Entstehung philologischer Arbeiten, die zwar kritisierbar sind, aber dem lyrischen Werk eher gerecht werden, als das zuvor Geschriebene. In diesem Sinne ist die erste "seriöse" Studie (auch von DDR-Seite damals als solche betrachtet) zum Werk Brechts die von Volker Klotz.[34] Er rehabilitiert Brecht als formbewußten, auf Komposition der lyrischen Werke Wert legenden Dichter, und aufgrund dieser dichterischen Achtung nimmt er Brechts Werk wahr: "So erweist sich *Lob der Dialektik* durch seine spannungsvolle Einheit als gelungenes politisches Gedicht, ungeachtet

dessen, ob der Leser die marxistischen Voraussetzungen teilt oder nicht."[35] Klotz weist auch auf ein anderes Merkmal hin, das mir auch von späteren Literaturwissenschaftlern in der Bundesrepublik unberücksichtigt geblieben zu sein scheint: die Bedeutung des lyrischen Werk Brechts in seiner Verankerung im Geschichtlichen. Zumindest in der mittleren und späten Phase seien die Gedichte "überlieferte Geschehnisse."[36] Selbst wenn Klotz die politische Intention Brechts durch die ontologische Deutung verharmlost, setzt er neue Akzente und beginnt eine neue Art des Umgangs mit seinem Werk und seiner Person.[37]

Ein Negativbeispiel für eine auf die Spitze getriebene existenzielle Auslegung ist der Aufsatz von Max Picard, in dem irrationale Interpretationsmuster auf das Gedicht *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Wege des Laotse in die Emigration* angewandt werden. In dem vierseitigen Aufsatz taucht der leitmotivisch benutzte Begriff "Mehr" 24 Mal auf; was der Verfasser damit bezeichnen wollte, kann nur geahnt werden: "Brecht war ein Kommunist und Revolutionär. Sind Spuren davon in diesem Gedicht? Sie sind überdeckt vom Mehr. (...) Der Dichter macht das Mehr in den Menschen und den Dingen sichtbar; es lebt auf durch den Dichter...."[38]

Zu Beginn der sechziger Jahre sieht man allmählich das Vorherrschen der werkimmanenten Trennung verschwinden und die Analysen sachlicher werden, auch wenn wir noch nicht — und ich glaube bis zu den achtziger Jahren — von Untersuchungen sprechen können, die jedem Aspekt der Lyrik gerecht werden.[39] Es mag daran liegen, daß die Gedichte erst ab 1960 umfassend veröffentlicht wurden,[40] aber das Entscheidende ist die Änderung des geistig-politischen Klimas, die langsam eine pluralistischere Sicht der Kunst ermöglichte. Hier erkennt man den ersten Wandel im Verhältnis der Literaturwissenschaft zu Brechts Lyrik; was vorher mit politisch-polemisierenden Argumenten ausgestattet war, setzt sich jetzt auf kunstpoetologischer Ebene fort. Der Dualismus besteht nicht mehr zwischen Ost und West, zwischen einer östlichen Kunstauffassung, die sich auf die realistische Vorstellung Lukács beruft und jedem Vorwurf von Formalismus gegenüber extrem allergisch reagiert, und einer westlichen, die formbezogen ist als Reaktion und im Sinne einer Innerlichkeit der Generation der nachkriegsbeschädigten Dichter, sondern es wird auf der ästhetischen Ebene über autonome und "engagierte" Kunst diskutiert.

In diesem Kontext sind die Aussagen Theodor W. Adornos zu Brecht anzusiedeln. Adorno möchte nicht die übliche Trennung vollziehen: "Sein Werk hätte, mit seinen offen zutage liegenden Schwächen, nicht solche Gewalt, wäre es nicht mit Politik durchtränkt."[41] Doch er sieht Brechts ästhetische Wirkung korrumpiert durch "die Unwahrheit der Politik"; Adorno hinterfragt das politische Engagement Brechts und entlarvt es als unehrlich. Er findet, daß Brechts Kunst Dichtung im Dienst der Politik sei,

die sich nur zweckmäßig als plebejisch verkauft, in Wirklichkeit aber die Sprache des Intellektuellen verrate.[42] Daraus erklären sich seine Vorbehalte gegen Brechts Postulat "denkenden Verhaltens": es "konvergiert merkwürdig mit dem einer objektiv erkennenden Haltung, die bedeutende autonome Kunstwerke als die adäquate vom Betrachter, Hörer, Leser erwarten. Sein didaktischer Gestus jedoch ist intolerant gegen die Mehrdeutigkeit, an der Denken sich entzündet: er ist autoritär."[43] Es ist keine Frage, daß Adornos Auffassung einer autonomen und elitären Kunst, die sich der Rezeption entzieht, Brechts Prinzip vom "Gebrauchswert der Kunst" frontal entgegensteht.

1965 spricht der Göttinger Germanist Albrecht Schöne von politischer Lyrik als eigener Gattung; er stellt sich diejenige Frage, die Literaturwissenschaftler vor ihm von vorneherein als beantwortet behandelt hatten: "ob die ästhetische Qualität eines im Dienst der Politik entstandenen Kunstwerks denn abhängig bleiben könne vom Ethos der politischen Wirkungsabsicht, die es hervorbrachte."[44] Er wagt die Gegenüberstellung von nationalsozialistischen Gedichten und Brechts Lyrik — was ein paar Jahre zuvor nur im Ansatz schon Volker Klotz in seiner Monographie versucht hatte[45] — um zu beweisen, daß man nicht daran den Wert eines Dichters wie Brecht messen könne. Schöne zitiert *Rückkehr* und kommentiert: "Das ist eines der großen politischen Dokumente jener 'finsteren Zeiten,' in denen die Dichter unseres Jahrhunderts lebten und schrieben..."[46] Wenn auch nur in Ansätzen, waren in dieser Interpretation wichtige Grundsätze enthalten, die es dem politischen Gedicht ermöglichten in der Folgezeit ernst genommen zu werden: "Gerade dort, wo er [Brecht] versuchte, marxistische Ideologie umzusetzen in poetische Bilder und Gleichnisse, sind ihm Gedichte gelungen, deren Strenge Simplizität, deren gedankliche Kraft und sprachliche Prägnanz (...) kaum ihresgleichen hat."[47]

Erst Ende der sechziger Jahre spricht man eben von einer Ablösung der gängigen literaturwissenschaftliche Methoden durch die stärkere Berücksichtigung von politischen, sozial- und wirkungsgeschichtlichen Dimensionen von Literatur, ja von Kunst überhaupt. Dieser Paradigmawechsel läßt sich am Beispiel der Gedichtauswahl in Lesebüchern für die Schule überzeugend nachvollziehen: In den fünfziger Jahren sind *An die Nachgeborenen*, *Von der Freudlichkeit der Welt*, *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking*... als für die Brecht aussagekräftigsten Gedichte abgedruckt worden, wogegen nach dem Ende der Adenauer-Ära z.B. ein Gedicht wie *Fragen eines lesenden Arbeiters* als repräsentativ für den Augsburger Autor galt. Das Bild Brechts in der Rezeption wird auch an einem solchen Beispiel plakativ und sichtbar; im Wandel der politischen Konstellation und mit dem Aufkommen einer neuen kritisch-linken Generation, die bewußt die Denkraster des Kalten Krieges ablehnte, bahnte sich der Weg zu einem neuen Brechtverständnis an. Der Gipfel

der Rezeption war erreicht, als man anfing, sich mit Brecht zu beschäftigen, ohne die Kontraste und Nachklänge des Kalten Krieges mehr zu registrieren; man behielt Brechts politische Stellung im Auge, oder besser, man interessierte sich für Brechts Marxismus.[48] Natürlich bedeutet dies gewissermaßen auch das Ende seiner Wirkung, eine Art Neutralisierung durch Wirkungslosigkeit; das ist zumindest die Meinung einiger Intellektueller schon während dieses Höhepunkts. Günter Frank — um nur eine Stimme zu nennen — konstatiert die Ohnmacht des zum Klassiker erstarrten "engagierten Dichters": "Brecht dient als liberales Mäntelchen über den verschiedenen Abbau von Liberalität. Allerdings ist die Freiheit des Brechtkonsums [hier spielt er auf die ehemalige Theaterboykotte an] die der Folgenlosigkeit"[49]

"Er stand mit [ihr] auf du und du..." — Brecht in der DDR

Im Gegensatz zur Bundesrepublik fängt die literaturwissenschaftliche Rezeption in der DDR sehr früh an, nämlich mit dem ersten Sonderheft der Zeitschrift *Sinn und Form* 1949. Brecht hatte auch Gelegenheit, darin mehrere Gedichte aus der Exilzeit zu veröffentlichen.[50] Hans Mayer, der wichtigste Brecht-Forscher, meldete sich dort mit einem Beitrag , der sich besonders auch mit der Lyrik auseinandersetzt, zu Wort.[51] Dort entdeckt er die Züge einer plebejischen Tradition, die ihn zwingt, "auch die formalen Elemente der Dichtung in ihrem Verhältnis zum gesellschaftlichen Prozeß zu betrachten. In seinen Anfängen begann Brecht damit, diese Tradition der Dichtung, vor allem der bürgerlichen Dichtung, dadurch abzuschütteln, daß er alle 'schöne' Verkleidung durch Wort und Gefühle herabriß und elementare Dinge mit ihrem nacktesten, brutalsten Ausdruck benannte."[52]

Hier scheint der Kritiker Brecht gegen die Angriffe jeglichen Formalismus verteidigen zu wollen. Die (Anti-)"Formalismus-Debatte," die in der DDR in den fünzfiger Jahren wiederaufgegriffen wurde, stützte sich auf die entscheidenden Aussagen des sowjetischen Ideologen Shdanow, der "alles Neurertum, das die Kunst und Literatur des zwanzigsten Jahrhundert so tiefgreifend verändert hatte, als 'Faxenmacherei' und ästhetisches 'Herumzappeln' vom Tisch (wischte) und orientierte mit einer Ausschließlichkeit auf die klassischen Grundlagen der Kunst, daß damit jede Dialektik aus der Kunst und der Kunsttheorie verschwand."[53]

Die Rezeption Brechts in der DDR der fünfziger Jahre erfolgte hauptsächlich auf dem Theater und auch sehr deutlich mittels seiner engsten Mitarbeiter (M. Wekwerth, K. Rülicke, H. Jhering u.a.), die Brechts Arbeit aus der Nähe beschrieben hatten und ihn gegen die ideologischen Vorwürfe des Formalismus ("bürgerliche Dekadenz") in Schutz nahmen. Dieser Faktor beeinflußte sehr günstig die Theaterrezeption im östlichen Teil Deutschlands.

Anders verhielt es sich mit der Lyrik, die man ja schon von der Gattung her nicht gemäß den Intentionen realistischer Kunst und Kunstauffassung für geeignet hielt; eine für 1948 geplante Sammlung seiner Exilgedichte im Ostberliner Aufbau-Verlag (der im gleichen Jahr *Furcht und Elend des dritten Reiches* veröffentlichte) kam nicht zustande. Auch die danach geplante vierbändige Gedichtausgabe wurde nicht realisiert. 1951 erschien dann im Aufbau-Verlag die Sammlung *Hundert Gedichte*, deren Auswahl Brecht zusammen mit Wieland Herzfelde vornahm.[54] Mittenzwei referiert, daß bereits 1951 auf der 5.Tagung des Zentralkommittes Brecht angelastet worden sei, zu sehr mit dem "alten Gepäck" aus der Zeit der Weimarer Republik und der Emigration beschäftigt zu sein.

In dieser Zeit äußert sich die DDR Germanistik nicht zum Falle Brecht. "Aus der Sicht der dominierenden Realismustheorie der DDR fand man — schreibt Mittenzwei 1987 -, daß Brecht mit seiner großen Begabung sich noch nicht völlig zum Realismus durchgekämpft habe."[55]

1957 erschien ein zweites Sonderheft der Zeitschrift *Sinn und Form*, in dem neben älteren Beiträgen zum Tode Brechts auch die Würdigung Ernst Fischers zur Lyrik abgedruckt ist.[56] Fischer lobt die Einfachheit und die Leichtigkeit der lyrischen Sprache Brechts, worin die "Vernunft zur Dichtung geworden, die reine, strenge, das Wesen der Dichtung aufdeckende Vernunft."[57] Er sieht die frühen Gedichte Brechts in einem Kontext moderner Dichtung, indem er ihn mit Wedekind, Villon, Rimbaud (oder auch mit Majakowskij) vergleicht, die in der DDR zu dieser Zeit noch als formalistisch-dekadent bezeichnet wurden. Um zu erläutern, warum Brecht auch von "Bürgerlichen" gelesen wird, benutzt Fischer äußerst irrationale Begriffe — die eigentlich nur in der westlichen Rezeption der Zeit vorkommen — wie z.B. "bezaubert." Anderseits leugnete der Verfasser auch nicht Brechts Engagement: "Für ihn [Brecht] war das Wort eine Pflicht, Unwissende aufzuklären, Leidenden beizustehen, Kämpfende zu ermuntern..."[58] Brecht habe nicht nur Gefühle (aber auch!), sondern das Bewußtsein der Arbeiterklasse dichterisch reflektiert.

Viel mehr Anklang müssen die Beiträge Silvia Schlenstedts und Horst Haases im Sonderheft der Weimarer Beiträge 1958 gefunden haben.[59] Schlenstedt sieht, antipodisch zur bundesrepublikanischen Forschung, die "Wendung" der zwanziger Jahre in der Lyrik nicht nur ideologisch, sondern auch in ihrer künstlerischen Fertigstellung positiv; die Periode markiere "die Anfänge des sozialistischen Realismus im Werke Brechts."[60] Die Satire und die Parodie der *Hauspostille* wird als Vorstufe zu einer ideologisch reiferen Phase gesehen: in dem Gedicht *Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin* schaffte er "den Typ des marxistisch-denkenden Arbeiters, der die Welt umgestaltet," er zeige "bewußtes Handeln im Leninischen Geist..."[61] Schlenstedt zeigt an einigen Gedich-

ten, wie sich die marxistische Weltanschauung formierte und wo sie wiederzufinden ist: "Diese Gedichte stellen das erste künstlerisch umgesetzte Bekenntnis Brechts zum Proletariat, seinem Kampf und seiner Weltanschauung dar. Bei Brecht beginnt sich die marxistisch-leninistische Weltanschauung herauszubilden, er sieht die Wirklichkeit neu, und diese Sicht läßt ihn neue Themen gestalten."[62]

An diesem Abriß läßt sich erkennen, daß Brecht 1958 rehabilitiert werden mußte. Aber es geht noch um mehr, nämlich die Lyrik als Genre an sich für die sozialistische Literatur zurückzugewinnen. "In der Lyrik ergreift Brecht solche Formen, die die Möglichkeit zur politischen Aktivierung in sich tragen. Die kleinen lyrischen Formen haben diese Kraft, mobilisierend zu wirken gerade durch ihre Aktualität, durch die Möglichkeit, sie leicht unter die Masse zu verbreiten."[63] Schlenstedt bekennt sich zu Brechts Gedichten, da sie darin die Formen des sozialistischen Realismus wiedererkennt, dessen Niederlegung in jenen der zwanziger Jahre zu beobachten ist.

Auch Hans Mayer hat sich sehr für Brechts Lyrik eingesetzt; er nimmt als erster seine verstreuten theoretischen Äußerungen zur Lyrik wahr und sieht sie innerhalb tradierter Muster als Provokation.[64] Die Ablehnung der Gefühlssphäre des frühen Brecht wird als solche verstanden: gegen Benns "Ausdruckskunst" stellt Brecht seinen Mitteilungsdrang. Hans Mayer betrachtet die Gedichte als "Gelegenheitdichtung," was ja an sich normalerweise eine Konnotation hat, und stellt fest, daß Brecht seine Lyrik immer als "gedichtete Wirklichkeit" gesehen hat, "geronnenes und bewußt gewordenes Erlebnis." Die Gelegenheit gibt den Anstoß für einen Vorgang der Bewußtseinswerdung: "Das Bewußtsein vom eigenen Literaturgöttertum verwandelte sich unter neuer Erkenntnis und Denkanstrengung in einen Vorgang der Weltparabel." [65]

Die erste größere wissenschaftliche Abhandlung zur Lyrik Brechts ist relativ spät erschienen; es handelt sich um Klaus Schuhmanns Buch zur frühen Lyrik.[66] In seiner Einleitung wendet er sich polemisch gegen die westlichen Interpreten, die eine Trennung zwischen dem Dichter und dem Marxisten vollzogen und in seiner Lyrik die negativen Einflüsse von Brechts Hinwendung zum Marxismus zu sehen meinten. Als Polemik gegen diesen Ansatz und diese Methode verstand er seine Arbeit. Schuhmann behandelt keine Gedichte einzeln, sondern alle im historisch-sozialen Kontext von Entwicklungsphasen. Er teilt das Frühwerk (1913-1933) in fünf Phasen ein, wobei die Lyrik der zwanziger Jahre "die Richtung seiner Spätlyrik bestimmte," welche der Autor als "Periode der sozialistischen Lyrik" bezeichnet. Bis zum Jahre 1933 hätten sich alle "Eigenarten" herausgebildet, die die Schreibweise Brechts von der der anderen sozialistischen Lyriker unterschieden.[67]

In den sechziger Jahren wendet sich die Forschung, die sich in der Zwischenzeit von Lukács[68] distanziert hatte, dem Bild des sozialistischen

Realismus zu, das durch Brechts Werke angeblich vermittelt werden soll. Mittenzwei stellt fest: "Jetzt erschien er nicht mehr als Außenseiter, sondern als Mittelpunkt der sozialistischen, realistischen Literatur."[69] Die Literaturwissenschaft betonte von da an, daß die Mittel, deren Brecht sich bediente, um realistische Wirkung zu erreichen, eigentlich ungewohnt waren. Einen neuen allgemeingültigen Ansatz sucht man vergeblich, sieht man von einzelnen Beiträgen ab — wie dem von Joachim Müller in der westdeutschen Zeitschrift *Universitas* -, die sich, wenn auch sehr knapp, der Form und der Aufschlüsselung geistesgeschichtlicher Einflüsse zuwenden.[70]

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre ließ die Beschäftigung mit Brecht nach. "Alles sprach dafür, daß Brecht inzwischen zu einem Klassiker geworden war."[71] Brecht wurde bei den Germanisten "der meistzitierte Autor," der "bevorzugte Zitatenschmuck."[72] Man akzeptiert den "gesamten" Brecht, obwohl eine Verlagerung der Schwerpunkte auf die Spätphase stattfand, vielleicht auch um sich von der Rezeption in der Bundesrepublik abzusetzen.[73]

Typisch für diese Phase in der Rezeption ist die versöhnliche Haltung mit den unterschiedlichen Aspekten der Weltanschauung Brechts. Wie sehr oft in der westdeutschen Forschung bemängelt, werden alte Kontraste zwischen Brechts Kunstauffassung und einer polarisierenden Kulturpolitik der DDR übergangen und das Gegenteil behauptet. Mittenzwei schreibt: "Beschäfti gt mit dem großen Gedanken der Klassiker zur Veränderung der Welt, wurde Brecht selbst zum Klassiker."[74] Anhand dieser Aussage verdrängt man, daß gerade die Entfaltung der sozialistischen Klassik-Konzeption die Rezeption Brechts in den ersten Jahren der DDR gehemmt hatte.

"Der Ruhm hat keine weißen Flügel..." — Benns Gedichte in der BRD

"Gegen diese Öffentlichkeit meine eigenen tragischen Gedanken halten, ist nicht mein Beruf. Ich trage meine Gedanken alleine; zu ihrem Gesetz gehört, daß einer, der seine eigene innere Grenze überschreitet und ins Allgemeine möchte, unberufen, unexistentiell und peripher vor dieser Stunde erscheint."[75]

Diese Absage erteilte Gottfried Benn 1948 in seinem *Berliner Brief* einem der Herausgeber des *Merkur*, Hans Paeschke, der ihn aufgefordert hatte, an der Zeitschrift mitzuarbeiten. Er nimmt zwar die Gelegenheit wahr, sich für die Vergangenheit zu rechtfertigen und seine Unschuld zu bezeugen,[76] macht jedoch seine Abneigung gegen öffentliches Auftreten deutlich, mit der Begründung, er werde von allen Seiten diffamiert.[77]

Benn traf in Deutschland in den ersten Nachkriegsjahren auf allgemeine Abneigung. Sein nationalsozialistisches Bekenntnis von 1933 und sein Bleiben in Deutschland hatten ihn sowohl bei den Emigranten,

als auch bei den alliierten Behörden suspekt gemacht. Johannes R. Becher, Leiter des "Deutschen Kulturbundes," hatte Benns Aufnahme in die Liste der unerwünschten Autoren veranlaßt; in Süddeutschland hatte Alfred Döblin, seit 1946 Literaturinspektor der französischen Militärregierung, die Veröffentlichung der Essays Benns verhindert.

Andererseits bemühten sich einige Verleger in Westdeutschland um die Erlaubnis zur Veröffentlichung, von denen Claasen den Plan hatte, zunächst mit einem Band Gedichten anzufangen. Die Verhandlungen dauerten ein Jahr und scheiterten am Widerstand der britischen Lizenzbehörden.

Doch ein Jahr später, 1948, erschien im Arche Verlag Zürich die Gedichtsammlung *Statische Gedichte*. Zu diesem Zeitpunkt wurde Benn schon bewundert und gefeiert. "Es schlug die Stunde Gottfried Benns" — notiert der Schriftsteller Peter Rühmkorf, "als die Gesellschaft, repräsentiert durch ihre Wertevermittler und Programmgestalter, ihn berief. Er belieferte die Feuilletons mit einschlägigem Diskussionsmaterial..."[78] Seine nihilistische Einstellung wurde von der westdeutschen Öffentlichkeit vollständig und weitestgehend akzeptiert. Seine neuen Bücher wurden von einer dankbaren Kritik überschwenglich gelobt, man lud ihn ein, im Rundfunk zu sprechen, sowie in vielen westdeutschen Städten Lesungen und Vorträge zu halten, und seine Gedichte erschienen bald in Anthologien und Schultexten. Mit der Verleihung des Büchner-Preises 1951 schien sein Ruhm endgültig etabliert zu sein.[79]

Dieses "Comeback"[80] ist äußerst bezeichnend nicht nur für das literarische Leben — zunächst des westlichen Teils Deutschlands und infolge der Bundesrepublik — sondern auch für die politische Stimmung, die in diesen Jahren die Öffentlichkeit beherrschte. Daß er zu diesem Zeitpunkt zu solcher Popularität anlangen konnte, ist nicht bloß zufällig: Er hatte immer noch sehr viele Verehrer, die sich in den ersten Nachkriegsjahren deutlich für die Pflege seines Denkmals einsetzten. Dazu gehörten diejenigen, die die ersten Beiträge in den Jahren zwischen 1945 und 1947 zum Thema Benn veröffentlichten.

Freilich sind diese Artikel und Aufsätze nicht der Lyrik Benns gewidmet, sondern seiner Person als Dichter. Es handelt sich um ein Porträt von Adolf Frisé, eine Würdigung zum sechzigsten Geburtstag von Carl Werckshagen und einen Artikel von Frank Maraun. Diese Beiträge haben den deutlichen Beigeschmack der Rechtfertigung; trotzdem gehen sie nicht direkt auf die Verantwortung Benns im Dritten Reich und auf sein Bekenntnis zum Nazi-Regime ein, sondern reduzieren die Problematik auf eine Art Auseinandersetzung mit den Intellektuellen der literarischen Emigration: "Was man Benn heute nachträgt, ist seine Absage an die Emigranten von 1933, sein betonter Entschluß, bei dem Volke zu bleiben..."[81] Werckshagen erhebt Benn gar zum "Sprecher der in

Deutschland verbliebenen Schriftsteller und Dichter"[82] und versteht ihn als Sprachrohr für sich und für Gleichgesinnte.[83]

Eine andere Richtung zur Rechtfertigung Benns wird von Peter Schmid 1947 verfolgt.[84] Er lobt den Dichter für den expressionistisch-avantgardistischen Impetus der frühen Periode — ein Gesichtspunkt, der von der späteren Kritik nicht weiterverfolgt worden ist — und benutzt die Ablehnung der Nazis als Beweis seiner Unvereinbarkeit mit deren Ideologie: "...davon zeugt der kurze Traum seiner Anerkennung: die Literatenmeute deklarierte seine Dichtungen frühzeitig als 'entartete Kunst'; sein Name wurde etymologisch von dem jüdischen Wort 'Ben' (Sohn) abgeleitet."[85]

Darauf folgen die Rezensionen, die Benns Eintritt ins literarische Leben der West-Zonen besiegeln. Zu dieser Zeit zeichnet sich in bezug auf Benn bereits eine Spaltung der literarischen Öffentlichkeit deutlich ab, die dann in der Bundesrepublik über die fünfziger Jahre hinweg anhalten und sich noch vertiefen sollte. Zwei Fronten standen sich unerbittlich gegenüber: diejenigen, die ihn als Ideologen des Faschismus und verantwortungslosen Mitläufer ablehnten auf der einen Seite, auf der anderen diejenigen, die trotz oder wegen seines politischen Verhaltens seine Dichtung schätzten.

Max Rychner, der sich als Schweizer nicht zur Rechtfertigung verpflichtet fühlte, was ihn dazu veranlaßte, die politisch-weltanschauliche Diskussion um Benn nicht als erwähnenswert zu betrachten, ist ein Vertreter desjenigen Stranges der Bennschen Rezeption, die dem werkimmanenten Charakter der Literaturkritik der frühen fünfziger Jahre verpflichtet ist. Benn wird in seinem lyrischen Werk nur vom Prinzip des Schaffens her beurteilt, der Zugang zu seinem Werk und zu dessen Sinn wird von der "Werte-Hierarchie seines Daseins" her betrachtet. Das ermögliche auch den Zutritt zu der persönlichen Existenz des Autors.[86]

Die Autorität Rychners als Kritiker ist dadurch bezeugt, daß er der Begründer der später widerlegten These ist, die frühen Gedichte seien nur als Vorstufe zum stilistisch reiferen Spätwerk anzusehen.[87] Dieses Urteil fand Anfang der fünfziger Jahre sehr viel Anklang, da es durch die tatsächlichen Verbreitung der Gedichte, die vom Thema her der psychischen Bedürfnislage der Nachkriegszeit (Innerlichkeit, Natur, Mythos) entsprachen, bestätigt wurde. Sie sind nicht mehr von der Provokation der expressionistischen Versuche der Zeit vor 1936 geprägt. Wie man leicht feststellen kann, kam er dem Publikum viel gelegener als Traditionalist. Man bevorzugte seinen dekorativen, ausschließlich auf die Form ausgerichteten Spätstil, im Gegensatz zu den avantgardistischen Gedichten aus dem Expressionismus.[88] Dazu scheint es angebracht, Peter Rühmkorf zu zitieren, der in seinem Essay zur Lyrik der Nachkriegzeit festgestellt hat, daß man von Benn meist das Gedicht *Welle der Nacht* als Beispiel nahm. Man war ihm dankbar für seine Melancholie, für die

Schönheit und die Realitätsferne seiner Verse.[89] Sein Geschichtspessimismus fand sehr viel Anklang, diese resignative Stimmung wurde von der Generation der "gebrannten Kinder"(Holthusen) mitgefühlt, "(...) in einem gemeinschaftlichen Sinn für Rhythmus, Bilderfolge und Figurenschnitt," den Holthusen — sehr bezeichnend — höher ansiedelt als "Meinungen, Ideologien, selbst Glaubensätze."[90] Erst dreißig Jahre später ist auch Holthusen bereit zu akzeptieren, daß Benn "um 1950 im Grunde dasselbe zu sagen (hatte), wie schon 1921."[91]

Ungeachtet der poetologischen Entwicklung der Lyrik Benns lesen sich viele der Rezensionen zu den *Statischen Gedichten* in den fünfziger Jahren wie Lobreden. Ein Beispiel für diese Tendenz bietet die Besprechung Ernst Kreuders, der in Benns dichterischem Irrationalismus eine Art Verteidigung gegen den Verlust des Poetischen ("dichterische Bildekräfte") sieht, wofür er die engagierte Literatur verantwortlich macht. Im diltheyschen Jargon sucht Kreuder Benns Vorbilder in der Romantik und sieht im dichterischen Wort und in der Mystik Benns eine Ersatzreligion. Die Eigenschaften der dichterischen Sprache werden vom Verfasser in einem von irrationalen Begriffen schwangeren Sprachstil beschrieben. Er betont natürlich auch die Wichtigkeit der Lyrik als Gattung, die durch ihren formalen und subjektiven Charakter am besten dazu befähigt sei, die poetische Sprache zu sprechen. Durch diese Merkmale sei sie sehr wiederstandsfähig gegenüber den politischen Einflüssen. In diesen Rezensionen sind die am häufigsten zu findenden Argumente der Kritik der fünfziger Jahre zusammengefaßt.[92] Wie Kreuder sahen sehr viele andere Literaturwissenschaftler und Kritiker die Bedeutung der Lyrik Benns im Weiterleben der deutschen Lyriktradition. Ganz im geisteswissenschaftlichen Zusammenhang verglichen sie Benns Lyrik mit der der Romantik, mit Goethe und Hölderlin oder höchstens mit George oder Rilke.[93]

Die Rückwendung zur unbelasteten Dichtung der früheren Jahrhunderte war ein wichtiges Kennzeichen des vorherrschenden, konservativen Literaturverständnisses in der Bundesrepublik. In diesem Kontext wurde Benn, als Nachfahre der Klassik,[94] meist von einer Reihe konservativer Kritiker gelobt, die zusammen mit dem älteren Friedrich Sieburg als eine Art "literarische Regierungspartei"(Enzensberger) bezeichnet werden können.[95] Sie versuchten, den literarischen Geschmack in Westdeutschland zu determinieren; von Benns Weltanschauung fasziniert, hatte er für sie durch das Erhabene seiner Dichtung auch die Funktion eines "Entlastungszeugen."

Ebenso gehörte Holthusen, wie schon erwähnt, zu den Kritikern, die Benn rechtfertigen wollten; deshalb lobt er seine Dichtung, indem er sich mehrheitlich auf Benns poetologische Aussagen stützt. Die Auseinandersetzung um seine Vergangenheit wird bewußt ausgespart, seine

Indifferenz methodisch kaschiert, doch wird die bewußte Negierung jeglicher Ideologie selbst ideologisch.[96]

Dieses Verhalten gegenüber der Dichtung Gottfried Benns, wie auch das Verschweigen seiner politischen Verantwortung, wurden sowohl von der Generation der antifaschistischen Rückkehrer, als auch von jüngeren Linksintellektuellen stark kritisiert. Die ehemaligen Emigranten machten ihn verantwortlich für die Zerstörung der deutschen Literaturtradition. Für Walter Muschg z.B. war der Erfolg Benns Ausdruck unkritischer Verehrung für den "mystischen Dunst," die es zu bekämpfen galt: "In Benn sind alle Geister dieser Endzeit, vor allem die bösen Geister des Ästhetizismus zum Kehraus versammelt, aber es ist daraus nichts Gutes, nur eine muffige Form des Existenzialismus aus zweiter Hand geworden."[97]

Auf der Schiene einer existentialistischen Auslegung findet man in jenen Jahren auch linke Kritiker, die zwar kein Interesse an der Demaskierung Benns in der politischen Frage haben, aber sich an seiner Lyrik (nicht an seiner Theorie) interessiert zeigen.[98] Stellvertretend kann an dieser Stelle Alfred Andersch genannt werden; er führt Benns Gedichte auf existentielle Aussagen zurück und negiert den Zusammenhang der Kunstwerke mit einer "gefälschten Theorie." Er verurteilt seinen Irrationalismus nicht, und am Beispiel der vielfach zitierten Menschenverachtung Benns versucht er das lyrische Werk als Ausdruck des Leidens an der "Trennung des Ichs vom Anderen, des Geistes von der Materie, des Menschen von Gott" darzustellen; dieses Leiden sei ähnlich der Abwandlung, die vergleichsweise Bertolt Brecht zu seinem Bekenntnis zur Klasse geführt habe.[99]

Durchaus anregender wirken die Urteile und Überlegungen Anderschs auf der poetologischen Ebene, wo er nicht die abstrakte Kunst (und dessen Keimlinge in der Poetik Benns) verurteilt, sondern die Intentionen und die Verfehlungen Benns (und Fabris) bloßstellt. Andersch plädiert für eine abstrakte Kunst, die nicht "ohne Inhalt" ist, "sondern Kunst des Aufstandes gegen den zur Ideologie degradierten Inhalt in der Weise des Sich-Entziehen."[100] Trotz dieser Einstellung (oder gerade deswegen?) muß er Benn verurteilen, die Bedeutung dieser Kunst zur Formel erstarren zu lassen und damit diese Möglichkeit verscherzt zu haben.

"1957 (...) war auch das Jahr, in welchem sein später Ruhm den Kulminationspunkt erreichte" — um Worte Günter Blöckers, eines Bewunderers Benns zu verwenden; aber es war auch das Jahr, wo die Benn-Philologie einsetzte. Nach dem Tode des Dichters erschienen sehr viele Publikationen, unter anderem die — mit dem "halben" Einverständnis Benns geplante — Biographie von Thilo Koch, die in der DDR auf sehr viel Widerspruch traf; der Verfasser, der Benn persönlich kannte, bewahrt keine große Distanz und gerät so in die Gefahr, Leben und Dichtung völlig durcheinanderzuwerfen.[101]

Andere, von Grund auf philologische Studien wurden veröffentlicht, die aber — obwohl vom Umfang her größer — nicht über den Essay Rychners hinausreichen: Günter Klemm und Kurt Schümann sind stark vom Bild des "großartigen Dichters" beeinflußt und lassen, vielleicht deshalb, die Dichtung zu stark "allein" sprechen, indem sie sich lediglich auf Benns eigene programmatische Aussagen berufen.[102] Dagegen beschäftigt sich Reinhold Grimms Studie zu Gottfried Benn mit der Dichtung und nicht mit dem Menschen. Sie hat als Hauptanliegen, einer werkimmanenten Verfahrensweise folgend, die strukturellen Eigenschaften der Lyrik und ihre farbliche Komponente zu analysieren.[103] Auch der Ansatz Ernst Nefs geht in diese Richtung; er ist für seine literarische Analyse offenkundig Staiger verpflichtet, der sich bezeichnenderweise in diesen Jahren in der westlichen Forschung durchgesetzt hatte.[104]

In der Analyse *Phänotyp dieser Stunde* beweist Dieter Wellershoff eine problematisierende Sicht auf Benn und versucht, ihn im Rahmen der Epoche einzuordnen. Anhand des historisch-sozialen Substrats versucht er, Benns Handlungen zu deuten. Auch wenn die Fragestellung in bezug auf das Verhältnis Werk und Geschichte sich verschiebt, bietet das Buch zu wenig "kollektive" Anhaltspunkte und viele Grundsätze des Denkens Benns werden einfach hingenommen. Das Anliegen des Buches ist der "Problemgehalt," deshalb bemüht sich der Autor eher um die Auslegung der Essays als um eine Untersuchung des lyrischen Werks, das in Westdeutschland durch die "Reinwaschungen" zehnjähriger werkimmanenter Interpretation nicht problematisch zu sein scheint.[105]

Im Gegensatz zu Wellershoff, der den Bezug zur geistigen Epoche als Problem darstellt, bemühen sich andere Kritiker, diesen Sachverhalt ins "richtige Licht" zu rücken; Benns Werke seien dokumentarische Bekundungen der geistigen Lage um die Jahrhundertmitte. Die mächtige Summe dieser umstrittenen Epoche sei der Stil.[106]

Schon mit diesen kurzen Hinweisen zu einigen Publikationen am Ende der fünfziger Jahre kann man — wenigstens an dieser literaturwissenschaftlich-philologischen Richtung — erkennen, daß die Autoren sich hauptsächlich dem lyrischen Werk widmen, es auslegen, nicht zuletzt um seine Qualitäten hervorzuheben, um Benn als Dichter innerhalb einer modernistischen Einflußströmung einzuordnen; denn in diesen "finsteren Zeiten" war es vonnöten, wenn man Benns Lyrik wieder akzetabel machen wollte, zu zeigen, daß sie "reine Kunst" ist und um sich und andere zu rechtfertigen, darauf hinzuweisen, daß die "Schwäche des Geistes" ein Phänomen der Stunde ist.

In erster Linie wollten alle Benn-Apologeten, daß er als Dichter — erst recht nach seinem Tod — vollständig anerkannt wird. Der erste und entscheidende Schritt in dieser Richtung war die Veröffentlichung einer Gesamtausgabe, die von Dieter Wellershoff 1958-61 herausgegeben wurde. Aber mit dem Ende der fünfziger Jahre scheint das Interesse an

Benn abzunehmen. Zwar gibt es noch Nostalgiker, wie an dem Benn-Porträt von Krämer-Badoni[107] zu bemerken ist, aber die Tendenz hatte sich entscheidend verändert und steuerte auf einen Paradigmawechsel zu, wo man es für obsolet hält, sich in der Öffentlichkeit mit seiner Lyrik zu beschäftigen.

Schon 1964 erschien eine Sondernummer der *Streit-Zeit-Schrift*, die sich ausschließlich am Thema Benn austobte. Es kommen zwar auch Benn-Philologen zu Wort (Grimm, Nef), aber im Ganzen handelt es sich um eine Abrechnung jüngerer Intellektueller; der Beitrag "Es ist Zeit, über Benn zur Tagesordnung überzugehen," ist eine Anklage gegen den Dichter, seine Weltanschauung und als deren Niederlegung seine Gedichte: "Auf verbrauchtes Melos, Klischeestrukturen wurden Fangworte aufgeleimt, seine 'Assoziationstechnik' war intellektuelle, 'kosmische' Collage." Hier wird die magische Sprache Benns parodiert und sein geistesgeschichtlicher Zusammenhang als Plagiat abserviert, als "Mischung von Gestrigkeit mit dem Jargon und der Schnoddrigkeit des Tages." Die Absage der jüngeren Generation gilt auch einer bestimmten Konzeption der sprachlichen Handhabung. Bei Benn wurde das Wort zum "Gefühlssignal (...) auf rein affektive Bedeutung" reduziert; daran kann man festellen, daß die Dichtung sich neue Aufgaben stellt; der Dichter habe "die Tragfähigkeit des Wortes durch neue Konstellationen" zu erweitern und überprüfen und "durch die Beziehung zur Realität" zu schärfen.[108]

Lapidar stellt Reimar Lenz in seinem Essay 1968 fest: "Gott Benn ist tot."[109] Auf der politischen Ebene hat Gerhard Zwerenz 1966 die Benn-Rezeption entlarvt: "(er) wurde im Nachkrieg den Mitläufern zum Prediger (...), sie sühnten mit ihm und er entsühnte sie mit großen Gesten, ein Tetzel mit dem literarischen Ablaßkasten für nazisündige Seelen, die sakrale Figur des Zwar leeren, aber 'tiefen' Ichs."[110] Daß diese Sicht der Dinge die gängigste war, beweisen die Ängste des Benn-Verehrers F.W.Oelze, 1965 die Briefe zur Veröffentlichung freizugeben, denn der Dichter könne — im Todesjahr — von der Rechten als "ihr Mann" reklamiert und dadurch kompromittiert werden.[111]

Aber die Generation jüngerer Schriftsteller hatte in den fünfziger Jahren Benns Poetik (die Hans Bender als *die* ars poetica dieser Jahre bezeichnet), wie auch ihre lyrische formale Realisierung stark rezipiert. Es handelt sich um die Anfänge einer Gruppe neuer Lyriker, die in Günter Eich, Ingeborg Bachmann, H.M.Enzensberger und Peter Rühmkorf ihre wichtigsten Repräsentaten hat. Obwohl sie wenig gemeinsam hatten mit Benns Zustimmung zum Dritten Reich, die sie — wenn sie sich zu Benn überhaupt geäußert haben — vorbehaltlos verurteilten, schätzten sie doch Aspekte seiner Poetik (Freiheit und Isoliertheit der schöpferischen Persönlichkeit, Autonomie der Kunst). In Benns Lyrik der früheren Jahre entdeckten sie den rebellischen Impetus gegen kanonisierte Formen, Montage-Techniken (Enzensberger), den hermetisch-erhabenen Stil für

sich. Weit entfernt davon, zu seinen Epigonen zu werden, hat jeder von ihnen seine eigene Sprache gefunden, nicht zuletzt auch durch den Übergang von der rein autonomen Kunst zur "littérature engagée."

Gottfried Benns (Nicht-)Rezeption in der DDR

Im Oktober 1947 fand in Berlin der erste (und einzige) vom Schutzverband Deutscher Autoren einberufene "gesamtdeutsche" Schriftstellerkongreß statt; dort wurden wichtige Fragen in bezug auf die Aufgabe des Schriftstellers im noch nicht endgültig geteilten Deutschland angeschnitten, und — was für unser Thema stärker von Bedeutung ist — es entwickelte sich eine Grundsatzdiskussion zwischen den Schriftstellern der "Inneren Emigration" und den Emigranten. Letztere betonten ihren Willen nach Erneuerung, die sich ab sofort poetisch niederzuschlagen habe. Die Daheimgebliebenen glaubten sich poetologisch weiterhin hinter einer persönlichen Betroffenheit und einem "inneren Leiden" versteckt halten zu können, oder zumindest gingen ihre Nachkriegspublikationen in diese Richtung.[112]

Auch die Grundsätze der Poetik Benns, die wenige Jahre später zum Ausdruck kamen (*Berliner Brief*, *Probleme der Lyrik*, um nur einige zu zitieren), unterschieden sich im wesentlich von der Konzeption jener Exil-Intellektuellen, die sich im angehenden sozialistischen Staat niederließen.[113] Benn verkündete eine 'Ausdruckkunst,' die die Inhalte zugunsten des Stils opfert und worin dieser auch höher als jeglicher Wahrheitsanspruch stehen muß; er verstand sich als monologischer Künstler, der nichts zu sagen wünscht und sich deshalb auch nicht sonderlich um ein Publikum zu bemühen braucht. Diese poetischen Aussagen waren für die Schriftsteller, die in der Emigration gewesen waren, indiskutabel; vor allen Dingen hatte Benn auch noch andere Anwürfe gegen sie zu verantworten.[114] Johannes R. Becher hatte dagegen schon auf dem o.g. Kongreß für eine "politische Funktionsbestimmung der Literatur" plädiert und sich gegen eine Literatur ausgesprochen, die "ein der gesellschaflichen Sphäre des menschlichen Lebens entrücktes Traumspiel ist."[115]

Diese Positionen verhärteten sich mit der Zeit immer mehr und wurden mit der endgültigen Trennung Deutschlands und im Zeichen des Kalten Krieges nur noch antipodischer. Denn die politischen Bedingungen beförderten eine Polarisierung, in deren Folge sich auch die literaturwissenschaftliche Praxis auf diese Grundsätze berief bzw. ihre ästhetischen Konzeptionen sich darauf aufbauten.

Zu den Rahmenbedingungen der Rezeption in der DDR ist zu sagen, daß sie einer sehr starken Kontrolle und Steuerung unterlag. Es ist nicht möglich — wie in der Bundesrepublik — von verschiedenen Tendenzen, was die literaturwissenschaftliche Einschätzung Gottfried Benns angeht,

zu sprechen und leider sind — weder in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg, noch später — große und grundlegende Veränderungen zu bemerken gewesen.[116] Benn, der schon wieder auf einer Liste verbotener Autoren stand, hatte keine Chance auf Anerkennung durch die offiziellen Kultureinrichtungen des östlichen Teils Deutschland; seine Vergangenheit war zu kompromittiert, politisch durch das Bekenntnis zum Faschismus 1933 und literarisch durch die Verurteilung von Alfred Kurella in dem Aufsatz, an dem sich die Expressionismus-Debatte entzündete.[117] Kurz gesagt: Benn war in der DDR das Bild ex negativo, wie Kunst nicht zu sein hatte.

In einer Rezension von 1954 von Günter Deicke findet man eine Aussage zur Lyrik, die sehr geeignet ist, um die Haltung der Kritik, der Germanistik Benns Lyrik gegenüber, zu beschreiben: "Diese raffinierte Mischung von Scheinkritik, Melancholie und offenem Zynismus sichert ihm die Bewunderung aller 'objektiven' Literaturkritiker und die Nachfolge der intellektuellen Jugend in Westdeutschland. Benn ist als Dichter ein moderner Rattenfänger von Hameln, gegen den man nur polemisieren kann."[118]

Man bekommt durch diese Rezension auch Einblick in die weitere Problematik des Falles Benn, denn hier geht es offensichtlich um mehr als nur um die Qualität seiner Lyrik. Die Polemik gilt auch der anderen deutschen Republik: man identifiziert Benn mit dem konservativen Adenauer-Staat und verbindet das politische und persönliche Schicksal des Dichters, seine "Schuld" und die darauffolgende nihilistisch-regressive Haltung mit dem ganzen "restaurativ-kapitalistischen" System. Auch in seiner Lyrik, meinten die Nicht-Leser Benns, sei im Jahre 1945 kein Einschnitt sichtbar. Die Tatsache, daß Benn 1951 mit dem Büchner-Preis ausgezeichnet wurde und zu Ruhm kam, konnte nur als Bekenntnis zur Vergangenheit von offizieller Seite aufgefaßt werden.[119]

Johannes R.Becher nahm 1957 die Gelegenheit wahr, sich im Todesjahr Benns zu Wort zu melden, und aufgrund der "gemeinsamen" expressionistischen Vergangenheit schrieb er: "Ich hatte die Wahl, Becher oder Benn zu werden, und auch Benn konnte wählen. Wir haben uns für die entschieden, die wir geworden sind."[120] In den beiden Zeilen schwingt die Anklage mit, Benn hätte sich ja für die bequemere Lösung, sowohl im Dritten Reich als auch in der Bundesrepublik, entschieden. Die subtilere Kritik an seinen Versen bezieht sich häuptsächlich auf die nihilistische Haltung in Benns Lyrik, die von ihm selbst durch die viel zitierte Aussage "im Dunklen leben, im Dunklen tun, was wir können" ausgedrückt wurde. Becher stellte sich gerne als Antipode Benns dar und zeichnet ein Bild von sich — durch eine, metaphorisch nicht sehr brillante, Umkehrung jener Aussage Benns — als Dichter des aufgehenden Tags.[121] Benn hätten verschiedene Möglichkeiten des Dichtens offengestanden, wie Becher anhand des wirklich wenig repräsentativen (und auch nicht gelungenen)

Gedichts *Anno 1886* zu beweisen versucht. Er hätte diese Richtung der Lyrik verfolgen sollen und nicht diese "Art metaphysischen, okkulten Stammtisch."[122]

Genausowenig konnte die marxistische Literaturkritik im Zeichen eines dogmatischen Realismus mit Benn anfangen. Sie stellte als erstes die weltanschaulich-politische Frage nach der Haltung Benns als Mensch, bevor sie sich die Frage nach der Lyrik stellen konnte.[123] In einer Rezension 1961 zu drei westdeutschen Benn-Monographien wird der Versuch gemacht, die Kunstkonzeption und die literaturwissenschatlichen Methoden in Westdeutschland in bezug auf Benn zu kritisieren und als ungenügend abzulehnen.[124] Der Rezensent Werner Schubert unterstreicht immer wieder, wie untrennbar dichterisches Werk und Weltanschauung seien, und betont die Nutzlosigkeit mit den Worten des Dichters die Realität begreiflich machen zu wollen. An der Arbeit Wellershoffs bemängelt Schubert das Fehlen einer, zwar im Vorwort angedeuteten aber nicht durchgeführten, Analyse der "Wirkungszusammenhänge der Politik, Verwaltung und Wirtschaft."[125] Man merkt genau, worauf es Schubert ankommt, nämlich auf eine historisch-soziologische Interpretation der Zeit des Nazionalsozialismus, mit dem man Benns Irrationalismus eindeutig verbinden kann.

Die Publikation von Helmut Kayser (1962) ist die erste und bis in die späten siebziger Jahre die einzige längere Studie zu Benn; zusammen mit Ernst Jünger wird Benn als "Wegbereiter des Faschismus," geleitet vom "Irrationalismus" in der Folge Nietzsches und als Vertreter der bürgerlichen Dekadenz bezeichnet. Diese Einschätzung wird für alle Schaffensperioden Benns beibehalten, da die Gesamtinterpretation 1945 abschließt.[126] Kayser versucht offensichtlich, Benn endgültig und für alle Zeit zu vernichten, so aggressiv und einseitig sind seine Ausführungen.[127] Der Verfasser beschreibt Benns Lyrik ausschließlich mit negativ konnotierten Adjektiven: elitär, kleinbürgerlich, resignativ, erhaben, standpunktlos, dekadent, subjektivistisch. Die Gedichte haben die Funktion von Negativbeispielen, von denen Kritiker und Leser sich angewidert distanzieren müssen; die "privaten subjektiven Rauschzustände" der von der Hybris erfaßten "isolierten Subjektivität" des Dichters stünden denjenigen Prinzipien diametral entgegen, die Kunst als "praktische Aneignung der Welt" verstehen.[128] Benn steht auch, ganz im Sinne Kurellas, für die antiklassizistische Tendenz in der formalistisch-bürgerlich dekadenten Kunst: "Absage an die Meister und Rücknahme der Gipfelpunkte der Kunst. Weil seine Theorie antirealistisch ist, kann die realistische Kunst notwendig kein Vorbild für ihn sein."[129]

BENN UND BRECHT. EIN VERGLEICH?

Benn und Brecht sind in die Literaturgeschichte als zwei Antipoden eingegangen. Wenn man Schulbücher anschaut, findet man sie gegenübergestellt als Vertreter zweier verschiedener Kunstauffassungen, die unvereinbar zu sein scheinen. Brechts Dichtungsverständnis ist programmatisch funktional, dialogisch und hält an dem Begriff vom "offenen, sich wandelnden" Kunstwerk fest,[130] jenes von Benn zeugt dagegen von bewußter, nihilistischer Weltabwendung, ist ausgesprochen monologisch und glaubt an einen vom Dichter nicht beeinflußbaren Entstehungsprozeß.[131] Sie haben auch sehr unterschiedliche Ansprüche an die Kunst gestellt und deshalb eine ganz verschiedenartige Leserschaft angesprochen.

Diese Sichtweise war in der Rezeption der Nachkriegszeit auch schon vorhanden, jedoch mit völlig anderen Vorzeichen: nicht ihre Dichtung war Gegenstand der kritischen und wissenschaftlichen Beschäftigung, sondern ihre Funktion als politische und "literaturideologische" Galionsfigur der jeweiligen Seite. Daß diese Polarisierung, hauptsächlich in der Bundesrepublik, auch starke Kritiker hatte, ist nicht zu unterschlagen.

Beide Autoren in den Nachkriegsjahren einander gegenüberzustellen, bedeutet demnach, West- und Ostdeutschland mit ihren verschiedenen Kunstauffassungen, ihren unterschiedlichen Begriffen für literarische Tradition, und die anders akzentuierten Interpretationsmethoden im Spiegel der politischen Verhältnisse zu konfrontieren. Nicht zuletzt deshalb mußte ich mich auf Kriterien festlegen, mithilfe deren die Gegensätze eher erkennbar sind; es war schier unmöglich, sich mit einem solchen Vergleich nur auf die Bewertung von Lyrik auszurichten, denn letzere ist in diesen Jahren mehr denn je mit der Gestalt ihres Schöpfers und seines Ansehens verknüpft.

Alfred Andersch hat einmal gesagt, es sei ja gar nicht einmal so kompliziert, zwischen Benns *Der junge Hebbel* und *Brechts Ballade des armen B.B.* einen Vergleich zu ziehen. In Weiterführung dieses Gedankens könnte man behaupten, es wäre gewiß weniger problematisch, sie von ihren Gedichten oder von ihren dichterischen Veranlagungen her zu vergleichen, als von den "außer-dichterischen" Umständen. Deshalb war es mein Anliegen, in dieser Arbeit zu zeigen, in welchem Umfang und in welcher Form diese Dichter (mit ihrer Lyrik) jeweils für etwas geradestehen mußten. Es ist bemerkenswert, aber bezeichnend, daß kaum ein Interpret während des gesamten Zeitraums auf die *Gemeinsamkeiten* in Benns und Brechts Lyrik aufmerksam gemacht hat; offensichtlich ist dieser Umstand ein Resultat der andauernden Dichotomie.

Die literaturwissenschaftliche Rezeption in der Bundesrepublik in diesen ersten zwei Jahrzehnten nach dem Krieg ist hauptsächlich auf eine strukturelle, formale Analyse der lyrischen Werke ausgerichtet (worauf

Benn auch deutlich hinweist), die wichtige Einflüsse aus geistesgeschichtlichen, werkimmanenten Ansätzen bezieht. Diese Analyseform spürt den vor- und unbewußten Vorgängen im schöpferischen Akt nach, die das Kunstwerk zwangsläufig dem gesellschaftlich-politischen Zusammenhang entreißen. Dadurch werden sowohl Benn als auch Brecht (seine Balladen) entideologisiert, ihre Dichtung höchstens in bezug zu anderen Dichtern gesetzt. So kommt es zu der paradox anmutenden Situation, daß sich der emotionalisierten politischen Diskussion um beide Autoren in der Bundesrepublik eine bewußt unpolitische Analyse des Werkes beigesellt, die ihrerseits wiederum politische Wirkungen hervorrief.

Peter Suhrkamp hatte Ende der fünfziger Jahre angemerkt, daß in der Brecht-Rezeption der Bundesrepublik die Tendenz zur Gesamtdarstellung, zur Gesamtschau des "Phänomens Brecht" biographistisch und werkgeschichtlich vorhanden ist, und daß im Gegensatz dazu in der DDR eher Teilaspekte, Spezialthemen in Beziehung zum Ganzen beleuchtet worden sind. Man könnte allgemein sagen, daß, wo in der Bundesrepublik Raum für eine Formbeachtung da war, in der DDR Grundsatzdiskussionen zum Thema Periodisierung und Einordnung in die sozialistischen Literaturgeschichte geführt worden sind. Die Lyrik Brechts war durch die Unterschiede ihrer Entwicklungsphasen geeignet, ihn als parteipolitischen Dichter (in der DDR) zu legitimieren, oder ihn als Poet (in der BRD) für sich zu beanspruchen.

Bei Benn kann man in der DDR — wie schon festgestellt — nicht von Lyrikrezeption sprechen, denn er wurde nicht gelesen. Für die Verfechter der Expressionismus-Debatte Ende der dreißiger Jahre, die später DDR-Kulturpolitik machten, galt sein "Fall" als erledigt. Viele der Argumente, die dort Kurella zur Sprache gebracht hatte, erkennt man noch dreißig Jahre später bei Kaiser wieder. An Benn ließ sich anschaulich zeigen, wie der Strang deutschen Geistes, den Lukács in *Die Zerstörung der Vernunft* beschrieben hatte, vom Irrationalismus zum Faschismus geführt habe, und in der Bundesrepublik immer noch salonfähig war. Die trotzige Abwertung Benns ist auch als Erwiderung zu verstehen, als Absage an den Ruhm, zu dem er in dem feindlichen Nazinachfolger-Staat kommen konnte.

In gewisser Weise ließen sich die Gegensätze in der Rezeption von Brechts und Benns Lyrik in beiden deutschen Staaten auf eine historische Antinomie von formbewußtem und inhaltsbetontem Lyrikverständnis zurückführen, wie sie in der Dialektik von "calligrafisti" und "contenutisti" schon seit der Renaissance bekannt ist.[132] Doch können damit weder die Widersprüchlichkeiten in den Entwicklungsgeschichten der Werke beider Dichter ausreichend erklärt werden, noch die in einzelnen Gedichten und bei einzelnen Aspekten ihrer Lyrik auftretenden Gemeinsamkeiten erfaßt werden.

ANMERKUNGEN

[1] Ich spiele hier auf die zunehmenden Verrisse "linker" Autoren wie Brecht, H. Mann u.a. an.

[2] Die "Fälle" Christa Wolf, Schriftsteller der Prenzlauer Szene, Heiner Müller, Stephan Hermlin.

[3] Theodor W. Adorno, Brief vom 13. Februar 1964 an Peter Rühmkorf, in: P. R., *Die Jahre die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen* (Reinbek bei Hamburg, 1972), 153.

[4] Vgl. zu Brecht, *Bertolt Brecht. Epoche-Werk-Wirkung*, hrsg. Klaus-Detlef Müller (München, 1985), 18f.

[5] Peter Uwe Hohendahl, *Benn — Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns* (Frankfurt/M., 1971); *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1912 bis 1956*, 2 Bd., hrsg. Bruno Hillebrand (Frankfurt /M., 1987). Beide Autoren sammeln Originalbeiträge, wobei Hohendahl sich in der Einleitung um die Darstellung eines kurz skizzierten Gesamtbildes der Rezeption von Benns Werk bemüht; Hillebrand seinerseits liefert eine sehr umfangreiche, an Vollständigkeit grenzende Bibliographie. Bereits in den sechziger Jahren ist ein Forschungsbericht von Else Buddeberg erschienen, der aber durch die zu detaillierte Unterteilung verschiedener Themen und Motive kein Gesamtbild liefern konnte. Die Autorin reiht Untersuchungen zu Benn aneinander, die sie analysierend darstellt. Sie versäumt, die Beiträge kritisch gegeneinander abzugrenzen und kommt über eine additive, nach unübersichtlichen und kaum begründeten Themenschwerpunkten vorgehende Wiedergabe nicht hinaus. E.B., *Probleme um Gottfried Benn. Die Benn-Forschung 1950-1960* Referate aus der DVLG, hrsg. R. Brinkmann, H. Kuhn und F. Sengle (Stuttgart, 1962).

[6] Jan Knopf, *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung* (Frankfurt/M., 1974), 13. Es ist heute nicht mehr gewagt, mit G. Grass zu sagen, "die Sekundärliteratur (zu Brecht) sprengt Bücherregale" und die daraus resultierende Schlußfolgerung, "bald wird uns Brecht, ähnlich wie Kafka, weginterpretiert sein," zu akzeptieren. Vgl. Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht* (Stuttgart, 1961), 104.

[7] Dazu K.-D. Müller, a.a.O.: "Bezüglich Brechts zögert man indessen, von *der* Brecht-Rezeption zu sprechen; zu disparat sind die Sektoren, deren Ungleichzeitigkeit ins Auge fällt. Wer Brecht- Rezeption sagt, meint primär die Bühnenrezeption des 'Theaterklassikers.'" Auch das Buch Werner Mittenzweis zur Rezeption geht von einem ähnlichen Verständnis aus; die Hinweise zur Lyrik-Rezeption sind äußerst spärlich. W. M., *Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriß der Brecht-Rezeption in der DDR 1945-1975* (Berlin/Weimar, 1978).

[8] Am Rande müssen wir zur Kenntnis nehmen, daß es in Westdeutschland ab 1949 bis zum absoluten Tiefpunkt 1961 nach dem Mauerbau mehrere Versuche gegeben hat, Brecht aus dem Theater endgültig zu vertreiben. Diese Theaterboykotte fangen mit der Übersiedlung des Dichters nach Ostberlin an und setzen sich

mit einigen Pausen, in denen Brecht wieder gespielt wurde, nach dem Juni-Aufstand 1953 fort. Dieses Thema ausführlicher zu behandeln ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, da es nur indirekt mit der literaturwissenschaftlichen Rezeption der Lyrik zu tun hat. H. Kindler schreibt in der Einleitung zu der Publikation von Monika Wyss über Brechts Theateraufführungen, daß diese "ein Indikator für das jeweilige politische Klima zwischen Ost und West" seien. M. W., *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählte deutsch- und fremdsprachigen Premieren* (München, 1977), xxx.

[9] Zit. nach "Brecht in der Öffentlichkeit der BRD: Bühne, Presse, Parlamente," von einem Autorenkollektiv, *Alternative* 91 (1973): 281.

[10] Peter Suhrkamp, "Bertolt Brecht und Horst Wessel. Offener Brief des Verlegers P.S. an den Bundesaußenminister," *Die Welt*, 22. Mai 1957.

[11] Im Übrigen schreibt Peter Suhrkamp auch in seinem Vorwort zur ersten Auflage der Lyrikauswahl Brechts, er habe *"selbstverständlich* die Sprache der politischen Auseinandersetzung" vermieden (Hervorh.d.Aut.). Vorwort von P.S. zu Bertolt Brecht, *Gedichte und Lieder* (Eine Auswahl) (Frankfurt/M., 1956), 5.

[12] Wie hier deutlich wir, fühlt sich sogar ein souveräner Intellektueller wie Suhrkamp verpflichtet, Brecht zwar als Marxisten zu akzeptieren, ihn aber nicht dem Osten zu überlassen. Die Polemik zu diesem Themenpunkt setzte sich in den sechziger Jahren fort und erhielt während der Studentenrevolte einen letzten Höhepunkt. Ein Beispiel dafür ist die von der DDR als "Korsch-Legende" bezeichnete Auseinandersetzung um die marxistische Prägung Brechts, die z.T. durch den Artikel von Wolfdietrich Rasch ausgelöst wurden. Vgl. W. R., "Bertolt Brechts marxistischer Lehrer. Aufgrund eines ungedruckten Briefwechsels zwischen Brecht und Karl Korsch," *Merkur* 188 (1963): 988-1003.

[13] "Ich habe keinen Zweifel daran, daß Bertolt Brecht der größte lebende deutsche Lyriker ist..." Hannah Arendt, "Der Dichter Bertolt Brecht," *Neue Rundschau* 61 (1950): 56.

[14] Im übrigen ist hier auch sehr oft "Marxist" mit "Propagandist," "Politiker" und "Theoretiker" ausgetauscht und alles mit der gleichen negativen Konnotation abgelehnt worden.

[15] Hans Mayer, "Brecht und die Tradition," in: H. M., *Brecht in der Geschichte* (Frankfurt/M., 1971), 79. Dieser Dualismus ist auch in die Literaturgeschichtsschreibung eingegangen; Fritz Martini schreibt:"Nicht immer fanden der Dichter und der Marxist Brecht zu voller künstlerischer Leistung." Vgl. F. M., *Deutsche Literaturgeschichte* (Stuttgart, 1949).

[16] Hannah Arendt, a.a.O., 54.

[17] Ebd., 56.

[18] Auch Albrecht Fabri (im *Merkur* [1950], "Notizen über B. Brecht," 46-62) verfolgt eine ähnliche Argumentationslinie. Der Dichter hätte sich sozusagen

"trotz alledem" durchgesetzt.

[19] Ebd., 67. Auch in ihrem späteren Aufsatz zu Brecht entwickelte H. Arendt eine ähnliche Argumentation, obwohl sie dort ihrer Zuwendung zu den einzelnen Gedichten Ausdruck gibt, indem sie sie kommentarlos sprechen läßt. Sie beleuchtet die Figur Brechts als großartige Dichter und zeigt trotzdem seine menschlichen Schattenseiten. Vgl. H. A., *Benjamin und Brecht. Zwei Essays* (München, 1971).

[20] Herbert Lüthy, "Vom armen B.B.," *Der Monat* 44 (1952): 115-44.

[21] Ebd., 122. Auch in seinem Nachruf auf Brecht greift Lüthy noch einmal darauf zurück:"Der *Lyriker* Brecht [ist] verstummt, als er beschloß...'die Welt zu verändern'." H. L., "Abschied vom armen B.B. 1956," in: ders., *Fahndung nach dem Dichter B. Brecht. Essay mit einem Nachruf auf den armen B.B.* (Zürich, 1972), 77. Der Nekrolog erschien ursprünglich in *Die Zeit*, August 1956.

[22] Friedrich Podszus, "Das Ärgernis Brecht. Zur Dichtung Bertolt Brechts," *Akzente* 1.2 (1954): 145.

[23] Das scheint allgemein die Meinung der Kritiker zu sein, wie W. Muschg pathetisch behauptet: "Die sinnliche Fülle seiner Sprache geriet in die Mühle des Leidens, der schlaflosen Nächte, wurde grausam verstümmelt und scheinbar für immer zerstört." W. Muschg, "Der Lyriker Bertolt Brecht," in: ders., *Von Trakl bis Brecht. Dichter des Expressionismus* (München, 1961), 355-65, hier 359.

[24] Ingeborg Bachmann, "Wir müssen wahre Sätze finden," in: I.B., *Werke* 4, hrsg. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum (München, 1978), 193f.

[25] Walter Killy, "Das Nicht gegenüber. Der Junge Brecht," in: ders., *Wandlungen des lyrischen Bildes* (Göttingen, 1956), 153. Nur einige Jahre später äußert sich Volker Klotz zu denselben Gedichten und bezeichnet sie als untypisch für Brecht:"Es gibt Gedichte von Brecht, die sowohl den Zeitfluß als auch die Vorgänge der Geschichte vergessen machen; in denen die Zeit der großen Welt gestundet ist und der gefühlte Augenblick regierte...." Volker Klotz, "Schlechte Zeit für Lyrik. Zu Gedichten von B.B.," in: ders., *Kurze Kommentare zu Stücken und Gedichten* (Darmstadt, 1962), 73.

[26] Killy beschreibt lediglich, doch sehr präzise, was Nihilismus *nicht* bedeuten soll: "...nihilistisch [ist] etwas anderes als schlichte Gemüter im Westen Deutschlands meinen...es ist auch etwas anderes, als die nicht minder dogmatischen Gemüter im Osten Deutschlands meinen, wenn sie vom 'bürgerlichen Nihilismus' reden." Vgl. ebd., 153.

[27] Walter Jens, in diesen Jahren Verfechter eines strengen geistesgeschichtlichen Ansatzes, übernimmt diese Phaseneinteilung, wendet sie aber ins Positive, sodaß der Weg Brechts in der Lyrik (so wie im Drama) programmatisch erscheint: er stehe damit vollkommen innerhalb einer modernistischen Tradition (Rimbaud, Villon u.a.), und "erreichte (...) die legitime Überwindung und Fortsetzung der expressionistischen Diktion. Brechts Bedeutung besteht nicht zuletzt darin, daß er

in seinem Werk sowohl den Expressionismus als auch die Neue Sachlichkeit verarbeitet und aus beiden Elementen eine neue Dichtersprache schuf." Walter Jens, "Poesie und Doktrin. Bertolt Brecht," in: ders., *Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung im 20. Jahrhundert* (Pfullingen, 1957), zit. nach der Taschenbuch-Ausg. (München, 1990), 283f.

[28] Marianne Kesting, *Bertolt Brecht* (Hamburg, 1959).

[29] Zu dieser Tendenz vgl. auch J. Knopf: "Besonders die *Buckower Elegien* haben den Interpreten bisher [1974] nur wenig Worte zu entlocken vermocht; einerseits wurde ein Gedicht [*Die Lösung*] immer wieder herangezogen, (...) andererseits scheinen sie so für sich zu sprechen, daß sie selten mehr als bloß zitiert wurden." J. K., *B.B. Ein kritischer Forschungsbericht*, a.a.O., 132.

[30] Vgl. M. Kesting, a.a.O., 142.

[31] "Die alltäglichen Dinge (...), die Brecht liebte, und die ihm, wie er auch zu sagen pflegte, soviel mehr bedeuteten als die politische Auseinandersetzung, in die ihn die Not der Zeit drängte...," ebd., 146. Ähnlich äußert sich Clemens Heselhaus: "Das Maskenspiel führte zum Rollengedicht. Und was sind die marxistischen Gedichte anders als die Rolle, die ihm die Zeit, die Umstände und sein Entschluß aufdrängten." C. H., *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Ivan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache* (Düsseldorf, 1961), 336.

[32] Martin Esslin, *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters* (Frankfurt/M./ Bonn, 1962), 324.

[33] Auch in einem Aufsatz zu den Gedichten ist Esslin, wie der Titel schon verrät, auf der Spur des "Konflikt[es] zwischen Instinkt und Vernunft" (846). Dafür ist er bereit, auf jede gründliche Interpretation zu verzichten. Vgl. M. E., "Bert Brecht: Vernunft gegen Instinkt," *Merkur* 9 (1961): 836-47.

[34] V.Klotz, *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk* (Bad Homburg v.d.H./Berlin, 1957), 3. Aufl. 1967.

[35] Ebd., 86.

[36] Ebd., 87.

[37] Dazu meint W. Mittenzwei, Klotz stütze sich weniger auf "die autonomie-ästhetischen Theorien," als auf "den Theoriefundus eines Vertreters ihres Faches [O. Walzel]." Reinhold Grimm, der von Mittenzwei im gleichen Zusammenhang zitiert wird, nennt seine Arbeit *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes* (Nürnberg 1959) und geht nirgendwo auf das lyrische Werk ein. W. Mittenzwei, "Das Brechtverständnis in beiden deutschen Staaten," *Sinn und Form* (1987), 1267f.

[38] Max Picard, "Bertolt Brecht: *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Wege des Laotse in die Emigration*," *Universitas* 18 (1963): 167-71, hier 169f.

[39] Ab 1973 wird die Beschäftigung mit Brechts Lyrik intensiver. Es sind eine Reihe von Publikationen erschienen, die das Werk von verschiedenen Gesichtspunkten her beleuchten. Stellvertretend seien genannt: Sonderband Bertolt Brecht II *Text+Kritik* (1973), darin bes. die Beitr. von Baacke/Heydrich, Wagenknecht, Riha, Knapp, Dittberner und Kersten; *Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen*, hrsg. W. Hinck (Frankfurt/M., 1978); F. N. Mennemeier, *Bertolt Brechts Lyrik. Aspekte Tendenzen* (Düsseldorf, 1982).

[40] Eine Richtung der heutigen Forschung behauptet, daß man die Kritik der marxistischen Literaturwissenschaft an den westlichen Lyrik-Interpreten, sie hätten sich, aufgrund des Nicht-Vorhandenseins politischen Engagements, vorwiegend mit der Frühlyrik beschäftigt, relativieren müsse, weil die Gedichte erst 1967 in den Gesammelten Werke gänzlich und chronologisch geordnet mitsamt einem Teil aus dem Nachlaß verfügbar gewesen wären.

[41] Theodor W. Adorno, "Engagement," in: ders., *Noten zur Literatur* (Frankfurt/ M., 1974), 419.

[42] Adorno konstatiert das auch im Bezug auf die Lyrik: "Selbst so groß geplante und virtuose Gedichte wie die *Legende*...werden getrübt von der Theatralik vollkommener Schlichtheit." Ebd., 422.

[43] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt/M., 1970), 360.

[44] Albrecht Schöne, *Über politische Lyrik im 20.Jahrhundert* (Göttingen, 1965), 49.

[45] Vgl. Volker Klotz, a.a.O., 76f.

[46] Albrecht Schöne, a.a.O., 54.

[47] Ebd., 49.

[48] Vgl. Ulla Lerg-Kill, *Dichterwort und Parteiparole. Propagandistische Gedichte und Lieder Bertolt Brechts* (Bad Homburg v.d.H./Berlin, 1968).

[49] Günter Frank, "Zur Rezeption Bertolt Brechts," *Kürbiskern* 4 (1968): 598.

[50] Frühling, Deutsche Kriegsfibel, Der Kirschdieb, Gedanken über die Dauer des Exils, Hollywood, Die Maske des Bösen, Vom Sprengen des Gartens, Zeitungslesen beim Teekochen, Die Rückkehr.

[51] "Die plebejische Tradition. Über einige Motive im Werk des Bertolt Brecht," *SuF, Sonderheft Bertolt Brecht*, (1949), 42-51. Für den weiteren Verlauf der Brecht-Rezeption in der DDR stütze ich mich auf die Ausführungen von Werner Mittenzwei in *Der Realismus-Streit*. Dabei muß ich darauf aufmerksam machen, daß er sich erstens hauptsächlich aufs Theater bezieht und zweitens z.B. ein auch in der Bundesrepublik anerkanntes Werk wie jenes von Klaus Schuhmann über die Lyrik in einem Satz abhandelt. W.M., *Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriß der Brecht-Rezeption in der DDR 1945-1975* (Berlin/Weimar 1978).

[52] Ebd., 45f.

[53] Werner Mittenzwei, "Das Brechtverständnis in beiden deutschen Staaten," *SuF* (1987), 1267f.

[54] Vgl. Werner Mittenzwei, *Der Realismus-Streit*, a.a.O., 187-91.

[55] Mittenzwei, "Das Brechtverständnis" a.a.O., 1268.

[56] Ernst Fischer, "Das Einfache, das schwer zu machen ist. Notizen zur Lyrik Bertolt Brechts," *SuF* 9 (1957), Sonderheft B.B.: 124-38. (Der Aufsatz wird von der Rezeptionsgeschichte Mittenzweis völlig übergangen.)

[57] Ebd., 125. Dazu auch die Äußerung W. Herzefelde: "...Brecht war Lehrer und Erzieher. Das Hauptprinzip dieser Erziehung war die Ablehnung des Phrasenhaften und Nur-Dekorativen." W. H., "Über Bertolt Brecht," *NDL* 10 (1956): 14.

[58] Ebd., 128.

[59] Es handelt sich eigentlich um Beiträge, die auf der theoretischen Konferenz zu Problemen des sozialistischen Realismus an der Humboldt-Universität stattfand, vorgetragen wurden, u.a. Horst Haase, "Bertolt Brechts 'Erziehung der Hirse' und Fragen der Perspektive" und Silvia Schlenstedt, "Brechts Übergang zum sozialistischen Realismus in der Lyrik," *WB* 4 (1958), Sonderheft B.B.: 59-64 und 65-74.

[60] Schlenstedt, a.a.O., 59.

[61] Ebd., 59.

[62] Ebd., 60.

[63] Ebd., 61.

[64] An dieser Stelle muß man auch anmerken, daß den Aufsätzen Hans Mayers ein großes Verdienst in der Rezeption beider deutschen Staaten zukommt, denn sie wurden auch relativ früh (Mitte der sechziger Jahre) in der Bundesrepublik gedruckt. H. M., "Gelegenheitsdichtung des jungen Brecht," in: ders., *Anmerkungen zu Brecht* (Frankfurt/M., 1965), 24-45. Zuerst erschienen in *SuF* 1958.

[65] Ebd., 45.

[66] Klaus Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht. 1913-1933* (Berlin/DDR., 1964).

[67] Diese Thesen wird wohl der Autor von der Dissertation Silvia Schlenstedts übernommen haben — meint Jan Knopf, *B.B. Ein kritischer Forschungsbericht*, a.a.O., 128.

[68] Ein wichtiger Einschnitt in der offiziellen literaturwissenschaftlichen Sicht auf die Brecht-Lukacs Debatte wird von dem Aufsatz W. Mittenzweis gekennzeichnet, *SuF* (1967), 235-69.

[69] W. Mittenzwei, *Der Realismus-Streit*, a.a.O., 94.

[70] J. Müller, "Bertolt Brecht und sein lyrisches Lebenswerk," *Universitas* 19.5

(1964): 479-92. Um einen formalistischeren Ansatz der Literaturwissenschaft bemüht sich auch sehr vorsichtig Klaus Baumgärtner in seinem Beitrag: "Interpretation und Analyse. Brechts Gedicht *Die Literatur wird durchforscht werden*," *SuF* (1960), 395-415.

[71] Mittenzwei, *Der Realismus-Streit*, a.a.O., 98.

[72] Ebd.

[73] Ein Beispiel dafür ist der Beitrag W. Mittenzweis in der 1972 in der Bundesrepublik erschienenen Literaturgeschichte der DDR; er behandelt nur die Gedichte, die in der DDR erschienen sind, und preist die Einfachheit der Sprache in den *Neuen Kinderliedern* und den *Buckower Elegien*, die in der BRD so sehr bemängelt worden war. In: H.-J. Geerdts, *Literatur der DDR in Einzeldarstellungen* (Stuttgart, 1972), 28-54. Die Kritik an der BRD-Rezeption hat sich in späteren (in Westdeutschland geschriebenen!) literaturhistorischen Darstellungen aufgehoben. Sh. dazu Wolfgang Emmerich, der zwar meint, man solle dem *Lyriker* Brecht mehr Gewicht beimessen, aber dann nur eine halbe Seite darüber schreibt, um sich lediglich polemisch zu äußern: "Schrittweise wandte sich Brecht vom Nazismus als Hauptgegner ab und richtete seine bis ins Groteske gesteigerten Satiren jetzt auch gegen den seit langem als profitorientiert und korrupt erkannten liberaldemokratischen Kapitalismus — als das System, das den Faschismus überlebt hatte und auch in (West)-Deutschland an dessen Stelle trat." Unmittelbar danach zitiert er das in der DDR beliebte Gedicht *Freiheit und Democracy*. W. E., *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, (Darmstadt, 1981), 67. Sh. dazu auch Klaus Schuhmann, "Themen und Formenwandel in der späten Lyrik Brechts," *WB* 5 (1968): 58.

[74] Gerade in den siebziger Jahren wird durch *Sinn und Form* die Diskussion um Brecht Stellung zur Klassik angeregt. Darin wird sozusagen die Bewältigung dieser besonderen Aneignung versucht, die aber Mittenzwei als ziemlich gescheitert ansieht. Vgl. Mittenzwei, "Das Brechtverständnis..." a.a.O., 1291f.

[75] Gottfried Benn, "Ein Berliner Brief" (1948), *Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*, Bd. 2 der Gesammelten Werke, hrsg. B. Hillebrand, (Frankfurt/M., 1984), 352.

[76] "Damit Sie nicht auf falsche Gedanken kommen, füge ich hinzu, daß mein Fragebogen, den Sie in großzügiger Weise erwähnen, in Ordnung ist, wie zahllose Recherchen und Nachprüfungen meiner ärztlichen Sparte ergeben haben. Ich gehörte weder der Partei an noch einer ihrer Gliederungen, ich falle nicht unter das Gesetz..." Ebd., 350.

[77] Es gibt mehrere Stellungnahmen Benns in den ersten Jahren nach dem Krieg, in welchen er der Skepsis gegenüber einer erneuten Auseinandersetzung mit der Öffentlichkeit Ausdruck gibt und der Überzeugung ist, daß seine Werke auf Wiederspruch treffen und/oder als unzeitgemäß aufgefaßt werden könnten.

[78] Peter Rühmkorf,"Einige Ausschnitte für Lyrik," in: ders., *Die Jahre die Ihr kennt* a.a.O., 145.

[79] Sehr oft ist bei dem Ruhm, den Benn im westlichen Deutschland errungen hat, von einer großen Disparität zwischen Leserschaft und diesem Ruhm selbst die Rede gewesen. Vgl. Peter Schünemann, *Gottfried Benn* (München, 1977), 127ff.

[80] Benn bezeichnete dieses Phänomen selbst als *Comeback*, aber — wenn überhaupt — sollte man mit Hohendahl von *Wiederentdeckung* sprechen; noch besser wäre m.E. ein Begriff, der die Erstmaligkeit seines Ruhmes betont, denn er war bis zu diesem Zeitpunkt keineswegs überaus bekannt oder gar "berühmt"; (Ridley gibt die Auflagenhöhe von *Morgue* mit 500 Exemplaren an); denn er war ab dem Erscheinungsjahr der Gedichtsammlung *Morgue* 1912 ein Künstler der Avantgarde gewesen, der sich seines Außenseitertums bewußt war und nicht einmal "der Sprung in die Politik [1933] führte (ihn) aus dem Elfenbeinturm heraus." Hugh Ridley, *Gottfried Benn. Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion* (Opladen, 1990), 196.

[81] Frank Maraun, "Ein unerlaubter Autor" (1947), in: *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1912 bis 1956*, hrsg. Bruno Hillebrand, 1 (Frankfurt/M., 1987): 166-70.

[82] Carl Werckshagen, "Gottfried Benn sechzig Jahre. Zu seinem Geburtstag am 2. Mai 1946," ebf. in Hillebrand, *Über G. B.*, a.a.O., 164-66.

[83] Für die ältere Generation der Daheimgebliebenen lieferte Benn ein Identifikationsmuster, das ihnen erlaubte, seine Autobiographie (*Doppelleben*, 1949) nicht ohne Selbstbeteiligung zu lesen, denn sie war in gewisser Weise ihre eigene. So z.B. Friedrich Sieburg, "Ein Abendländer ohne Angst" (1950), in: Peter Uwe Hohendahl, *Benn — Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns* (Frankfurt/M., 1971), 238-39.

[84] Peter Schmid, "Hinweis auf Gottfried Benn" (1947), in: ebd., 219-21.

[85] Hohendahl bemerkt dazu, daß der Artikel aus einer Anregung des Arche-Verlag hervorging, da sie schon vorhatten, die *Statischen Gedichte* herauszugeben. Ebd., 453.

[86] Max Rychner, "Gottfried Benn. Züge seiner dichterischen Welt," in: *Merkur* 3.8 (August 1949): 781-93.

[87] Dagegen Peter Rühmkorf bereits 1970 in seinem Aufsatz "Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen," Heinz Ludwig Arnold, *Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945 bis 1971*, 2 (Frankfurt/M., 1972): 7-10. In seiner Rezension zu den *Statischen Gedichte* im Jahre 1949 bemerkte Werner Helwig vorsichtig: "Schließlich sind eine ganze Menge Anleihen des älteren bei dem jüngeren Benn festzustellen: dieses Mythe mit Sarkasmus Mischende, Schwermut des Herzens..." W. H., "Gottfried Benn: 'Statische Gedichte'"(1949), ebd., 231-33. Im Anschluß an Rühmkorf auch Anton Reininger, *Die Leere und das Gezeichnete Ich. Gottfried Benns Lyrik* (Firenze, 1989), 420, zur Lyrik der Spätzeit: "Im Gegensatz zu dem, was die poetologischen Aussagen nahelegen, besitzt Benn in diesen Jahren keinen einheitlichen Stilwillen mehr. Manchmal ist er auch in Gefahr, zu seinem eigenen Epigonen zu werden."

[88] Eigentlich hatten die meistbewunderten Gedichte wenig mit Benns Lyriktheorie zu tun, da sie wenig Neues brachten, die Rezeption hat aber diesen Vorgang ziemlich unbeachtet gelassen, bis auf Hinweise in Karl Krolows Aufsatz "Das 'absolute Ich' und das 'lyrische Ich'"(1951), P. U. Hohendahl, *Wirkung wider Willen*, a.a.O., 262-65.

[89] Vgl. P. Rühmkorf, "Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen," in: H. L. Arnold, *Geschichte der Deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945-1971*, 2 (Frankfurt/M., 1972): 7ff.

[90] Hans E.Holthusen, "Rede auf Gottfried Benn" (1956), in: P. U. Hohendahl, *Wirkung wider Willen*, a.a.O., 288.

[91] Hans E.Holthusen, "Benn und die literarische Welt. Zur Wirkungsgeschichte der letzten dreißig Jahre," in: *Über Gottfried Benn*, hrsg. B. Hillebrand, a.a.O., 2:189.

[92] Ernst Kreuder, "Zur Lyrik Gottfried Benns" (1950), in: Über Gottfried Benn, a.a.O., 239-42. In Amerika hatte, ganz im Sinne des New Criticism, Edgar Lohner sich für Gottfried Benn ausgesprochen. Er ignoriert trotz seiner eigenen Verwicklungen, denn er ist deutscher Emigrant gewesen, die Vergangenheit Benns, um dessen Kunst unvoreingenommen gegenüberzutreten. Vgl. E. L., *Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns* (Neuwied), 1961.

[93] "Was der vorigen Generation ihr Rilke, falls es nicht George war, das ist dieser Generation ihr Benn..." Rudolf Krämer-Badoni, "Gottfried Benn," in: ders., *Vorsicht, guter Mensch von links. Aufsätze und Essays* (Gütersloh, 1962), 149.

[94] Curt Hohoff ist der Ansicht, daß im Gedicht *Ach, das ferne Land* Einflüsse von Hölderlin und Goethe zu hören sind; schon allein *diese* Tatsache sorge für "hohe Poesie." Ohne irgendwelche Kriterien aufzustellen, womit sich diese Parallelen zeigen und aufschlüsseln ließen (das Gedicht *Denn* habe "den Kontur wie bei der Droste, bei Heine, bei Goethe") und wo sie zu finden seien, basiert seine gesamte Interpretation auf einem nicht näher beschriebenen Gefühl, auf etwas, das er "im Ohr" hat. C. H., "Gottfried Benn" (1950), in: P. U. Hohendahl, *Wirkung wider Willen*, a.a.O., 250-59.

[95] Die Kritiker, die Benn anstandslos lobten, waren alle aus dem konservativen Lager: Ernst Kreuder, Max Bense, Curt Hohoff, Oskar Janchke, Egon Vietta, Rudolf Krämer-Badoni, Albrecht Fabri, H. E. Holthusen, Günther Blöcker u.a.

[96] H. E. Holthusen, "Die Überwindung des Nullpunkts," in: ders., *Der unbehauste Mensch* (München, 1952), 138-68. In bezug auf die Auswertung der programmatischen Aussagen Benns für die Interpretation und die Gefahr, die sich dahinter verbirgt, hatte schon 1963 Beda Allemann hingewiesen; auf diese Versuchung verweist 1989 aufs neue Anton Reininger im Vorwort seiner Benn-Studie: "Die Wahrheit ist die des schönen Scheins, und deshalb kann Benn auch mit diesen Widersprüchen leben, ohne von der Gültigkeit des Gesagten abzurücken." A. R., *Die Leere und das gezeichnete Ich. Gottfried Benns Lyrik* (Firenze, 1989), 7.

[97] W. M., "Der Ptolemäer. Abschied von Gottfried Benn" (1956), in: P. U. Hohen-

dahl, *Wirkung wider Willen* a.a.O., 328. Eine nicht auf die Dichtung, sondern ausschließlich auf die Vergangenheit Benns bezogene Abrechnung nimmt Peter de Mendelssohn vor, indem er sich auf seine Schriften zum Nationalsozialismus bezieht. Vgl. P. de M., "Das Verharren vor dem Unvereinbaren," in: ders., *Der Geist in der Despotie* (Berlin, 1953), 236-57.

[98] In diesem Zusammenhang kann man auch eine Rezension Walter Mannzens zitieren; darin verurteilt er *endgültig* den Denker Benn, aber in den ersten Zeilen schreibt er, daß Benn als Lyriker "unanfechtbar" ist. W. M., "Die Stunde Gottfried Benn. Die Essays," *Frankfurter Hefte* 5 (1950): 550-53.

[99] "Benns Gedichte sind Ausdruck für die Einsamkeit in der Verfinsterung dieses Jahrhunderts." Alfred Andersch, "[Die Stunde Gottfried Benns] Die Gedichte," *Frankfurter Hefte* 5 (1950): 553-54.

[100] A. Andersch, "Die Blindheit des Kunstwerks," in: ders., *Die Blindheit des Kunstwerks. Literarische Essays und Aufsätze* (Zürich, 1972), 45. Zuerst in: *Texte und Zeichen* 2.1 (1956).

[101] Thilo Koch, *Gottfried Benn. Ein biographischer Essay* (München, 1957). Umfangreicher war die Biographie, die fünf Jahre später erschien: Walter Lenning, *Gottfried Benn* (Reinbek bei Hamburg, 1962).

[102] Günter Klemm, *Gottfried Benn* (Wuppertal, 1958), und Kurt Schümann, *Gottfried Benn. Eine Studie* (Emsdetten, 1958).

[103] R. Grimm, *Gottfried Benn. Die farbliche Chiffre in der Dichtung* (Nürnberg, 1958).

[104] E. Nef, *Das Werk Gottfried Benns* (Zürich, 1958).

[105] Dieter Wellershoff, *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde* (Köln, 1958).

[106] Günter Blöcker, "Gottfried Benn," in: *Gottfried Benn*, hrsg. Bruno Hillebrand (Darmstadt, 1979), 69-82.

[107] R.K.-B., "Gottfried Benn," in: ders., *Vorsicht, guter Mensch von links. Aufsätze und Essays* (Gütersloh, 1962), 148-59.

[108] Claus Pack, "Es ist Zeit, über Benn zur Tagesordnung überzugehen," *Streit-Zeit-Schrift* 5 (1964): 22f. Eine ähnliche Absage — an der Lyrik Benns — ist im den Aufsätzen Karl Rihas "Wie modern ist Gottfried Benn?" und Wulf Segebrechts "Bleiben, die Stunde halten," in: ebd., 24-27 und 28-29.

[109] Reimar Lenz, "Auseinandersetzung mit Gottfried Benn," in: H. L. Arnold, *Geschichte der deutschen Literatur*, a.a.O., 137.

[110] Gerhard Zwerenz, "Benn und der nachgeholte Wiederstand" (1966), in: ders., *Der plebejische Intellektuelle. Essays* (Frankfurt/M., 1972), 36.

[111] Vgl. den ungedruckten Brief von F. W. Oelze, zit. in: Joachim Dyck, "Durch

Oelzes Brille: Benn Rezeption nach 1956," in : *Gottfried Benn 1886-1956*, hrsg. H. A. Glaser (Frankfurt/M., 1989), 209.

[112] Vgl. dazu Ursula Reinhold, "Humanismus und Realismus in der Diskussion (1945-1949)," in: *Literarisches Leben in der DDR*, hrsg. Ingeborg Münz-Kohnen (Berlin/Weimar, 1979), 117ff.

[113] Vgl. dazu die Stellungnahme Johannes R. Bechers zu *Problemen der Lyrik*. J. R. B., "Tagebuchaufzeichnungen," in: *Über G.B.*, hrsg. Bruno Hillebrand, a.a.O., 1:234-5.

[114] Man denke an den offenen Brief, den Benn 1933 als *Antwort an die literarischen Emigranten* schrieb, worin er sich weder rechtfertigt noch verteidigt, sondern ein Plädoyer für die nationale, völkische Zugehörigkeit hält und Argumente ad hominem gegen die Emigranten (insbesondere gegen Klaus Mann, an den der Brief gerichtet ist) verwendet. In: G. Benn, *Prosa und Autobiographie*, a.a.O., 295-302.

[115] Johannes R. Becher, zit. nach Reinhold, a.a.O., 126.

[116] Noch 1973 hat Peter Reichel eine Kritik verfasst, die zwar scharfsinnige Analysen der ideologischen Funktion Bennscher Rezeption im Prozeß der politischen und kulturellen Restauration bietet, aber immer noch zu einseitig ist. P. R., "Artistenevangelium. Zu den theoretischen Grundlagen von Werk und Wirken des späten Gottfried Benn," *WB* 19 (1973): 128-60.

[117] Darin hatte A. Kurella unter dem Pseudonym Bernhard Ziegler Stellung gegen den Expressionismus — und gegen Benn als einen seiner Vertreter — bezogen, indem er einen direkten Bezug zwischen dieser Kunst und dem Faschismus herstellte. Die Kriterien, womit er sie verurteilt, sind auch in der DDR der Nachkriegszeit Paradigma der Beurteilung gewesen; vorausgesetzt, daß der Hauptfeind einer der Zeit angemessenen Literatur zwangsläufig der Formalismus ist, seien in der expressionistischen Literatur die drei wichtigsten negativen Eigenschaften wiederzufinden: sie vermittle kein gerechtes Bild der Antike (oder der deutschen Klassik), sie sei formalistisch, sie entspreche nicht den Kriterien der Volkstümlichkeit. B. Ziegler (A. Kurella), "Nun ist das Erbe zuende..." in: *Die Expressionismus-Debatte. Materialien zu einer marxistischen Realismus-Konzeption*, hrsg. Hans-Jürgen Schmitt (Frankfurt/M., 1973), 50-60.

[118] Günter Deicke, "Wo steht die deutsche Gegenwartslyrik? Bemerkungen zu einer westdeutschen Anthologie," *NDL* 2.10 (1954): 67.

[119] Vgl. dazu die Polemik Willi Köhlers gegen Thilo Koch in *Neues Deutschland* am 15.2.1958, hauptsächlich wegen der Behauptung Kochs, die Haltung Benns sei "eine typische Haltung des deutschen Intellektuellen in unserer Epoche." Die Haßtirade gegen Benn (u. Koch) ist nur eine verkappte Anklage gegen die Bundesrepublik, ihre Intellektuellen, ihre Kritiker; sie endet auch deshalb mit einer Lobeshymne auf die DDR und die Schriftsteller, die sich 1945 für diesen Staat entschieden hatten (u.a. Brecht). Die Replik (die am 10.4.1958 in *Die Zeit* erschien) konnte nicht weniger polemisch ausfallen: "W. K. hat offensichtlich

keine Vorstellung davon, daß ein Mann, ein Schriftsteller, ein Intellektueller seinen persönlichen Weg gehen kann — durch Irrtümer und durch Erkenntnisse. Für ihn ist auch das literarische Talent eine Marionette in der Hand eines Parteisekretärs." Dieses Wortgefecht beweist, daß keine konstruktive Auseinandersetzung möglich war. W. K., "Der Dichter Gottfried Benn und der Adenauer-Staat" und T. K., "Mein Credo. Für Gottfried Benn," beide abgedruckt in: P. U. Hohendahl, *Wirkung wider Willen*, a.a.O., 341-45 und 346-47.

[120] Johannes R. Becher, *Das poetische Prinzip* (Berlin/DDR, 1957), 331f.

[121] Vgl. ebd., 332.

[122] Ebd., 76.

[123] Auf der gleichen Linie ist zum Beipiel die Arbeit von Rudolf Kluge, die sehr wahrscheinlich in der DDR im Zuge einer zumindest partiellen Rehabilitierung der expressionistischen Bewegung geschrieben wurde. Kluge verurteilt Benn als Mensch und seine gesamte Dichtung in einem Atemzug. R. K., *Autobiographische Äußerungen ehemaliger Expressionisten über ihre expressionistische Zeit*, (masch.Diss.) (Jena, 1971), 21-51 (zu Benn).

[124] Werner Schubert, "Drei westdeutsche Benn-Monographien," *WB* 7 (1961): 645-51.

[125] D. Wellershoff, 39. Zit. in Schubert, a.a.O., 649.

[126] Kayser zum Faschismus Benns und Jüngers: "Heute zeigen sie, daß sie zu einer Umkehrung nicht fähig sind. Sie haben noch einmal denselben Weg beschritten, und als berauschte Vortänzer führen sie ihr Publikum ein weiteres Mal in die alte Richtung..." Helmut Kayser, *Mythos, Rausch und Reaktion. Der Weg Gottfried Benns und Ernst Jüngers* (Berlin/DDR, 1962), 351.

[127] Er entblödet sich z.B. nicht, Benns Lyrik in bezug zu ihrem Fragmentcharakter mit Comic-Strips zu vergleichen:"Auch in diesen Bilderstreifen wird der geschriebene Satz, der den Gangstern und ihren Bräuten aus dem Halse hängt, aufgelöst, bis nur noch Gestammel übrig bleibt." Ebd., 285. Ich bin nicht der gleichen Ansicht wie Hohendahl, der die Studie als "eine gewisse Lockerung" in der Rezeption der DDR ansieht. Vgl. P. U. Hohendahl, *Wirkung wider Willen*, a.a.O., 54.

[128] Kayser, a.a.O., 267f.

[129] Ebd., 281.

[130] In bezug auf Brecht ist darauf aufmerksam gemacht worden, wie sehr und wie oft er an den Gedichten und noch mehr an den Stücken gearbeitet hat (Zeugnis davon sind die vielen Fassungen). Letzenendes hat er behauptet, daß ein Kunstwerk nicht fertig ist so lange es "Mühe macht." Feuchtwanger schreibt: "B. selber hielt alles, was er geschaffen hatte, für ein Vorläufiges...," in: *Bertolt Brecht Porträts*, hrsg. Gerda Goedhart (Zürich, 1964), 7.

[131] "Das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er [der Dichter] weiß nur seinen Text noch nicht. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist," (Gottfried Benn, "Probleme der Lyrik," in: ders., *Essays und Reden*, a.a.O., 515).

[132] Die Begriffe sind auch im Zusammenhang mit moderner Lyrik von Gustav René Hocke verwendet worden. G. R. H., "Manierismus in Tradition und Moderne" (1956), hrsg. Reinhold Grimm, *Zur Lyrik-Diskussion*, (Darmstadt, 1966), 173-207.



27. *Der Hofmeister* von Lenz, Berliner Ensemble 1950 (s.S. 305)
[Leihgabe Stiftung der Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv]

Gösta Berlings Saga: Selma Lagerlöf and Bertolt Brecht

The two authors belonged to very separate literary worlds, yet in the early months of 1922, young Brecht joined his world to Lagerlöf's by agreeing to adapt her work, *Gösta Berlings Saga* (1891). Despite his claim that financial gain was his sole motivation, Brecht demonstrated a pronounced interest in Lagerlöf's material and would be preoccupied with it for the next twelve years. Because of legal difficulties, he was never able to finish his adaptation, but the acts he did complete, and his notes, clearly indicate his intentions. Although Brecht followed Lagerlöf's storyline, he completely changed her Romantic emphasis to depict a crude and selfish Gösta. This change in emphasis refeclects his fascination with anti-heroes. Although his adaptation has not received much scholarly attention, it deserves to be examined because of what it reveals of his working methods, and because specific characters types in his later works can be traced to those in the "Gösta Berling" adaptation.

Gösta Berlings saga: Selma Lagerlöf et Bertolt Brecht

Les deux auteurs faisaient partie de mondes littéraires différents, pourtant, au début de l'année 1922, le jeune Brecht s'est allié au monde de Lagerlöf en acceptant d'adapter son œuvre *Gösta Berlings saga* (1891). Malgré son affirmation que sa motivation dépendait uniquement du gain financier, Brecht a fait preuve d'un intérêt arrêté aux textes de Lagerlöf qui ont été une préoccupation pour Brecht pendant douze ans. A cause de problèmes judiciaires, il n'a jamais pu finir son adaptation. Il a complété les actes, cependant, et ses notes font manifestement connaître ses intentions. Quoique Brecht ait suivi l'intrigue de Lagerlöf, il a complètement changé l'accent romantique pour dépeindre Gösta comme frustre et égoïste. Ce nouvel accent reflète sa passion pour les antihéros. Bien que son adaptation n'ait pas attiré une attention érudite, elle mérite être étudiée afin que ses méthodes de travail soient révélées. En plus, on peut faire remonter des types de personnages spécifiques retrouvés dans ses œuvres postérieures à ceux qui font partie de l'adaptation de "Gösta Berling."

Gösta Berlings Saga: Salma Lagerlöf y Bertolt Brecht

Los dos autores pertenecían a dos mundos literarios muy distintos, pero en los primeros meses de 1922, el joven Brecht unió su mundo al de Lagerlöf al consentir adaptar su obra, «Gösta Berlings Saga» (1891). A pesar de su declaración que su único motivo era ganancias económicas, Brecht mostró un interés pronunciado en el material de Lagerlöf y estaba absorto con este proyecto por doce años. Por dificultades legales, nunca pudo terminar la adaptación, pero los actos que completó y sus notas indican claramente sus intenciones. Aunque Brecht siguió el argumento de Lagerlöf, cambió su énfasis romano para representar un Gösta ordinario y egoista. Este cambio en énfasis refleja su fascinación con antihéroes. Aunque su versión no ha recibido mucha atencion escolar, merece ser examinada por lo que demuestra de sus métodos de trabajar. También se pueden sacar las raices de la adaptación de «Gösta Berling» por los tipos de personajes específicos en sus obras posteriores.

Gösta Berlings saga: Bertolt Brecht and Selma Lagerlöf

Jennifer Watson-Madler

Even a cursory comparison between the production of Selma Lagerlöf (1858-1940) and Bertolt Brecht establishes their strikingly divergent approaches to literature with regard to both form and function. In the early months of 1922, young Brecht nevertheless agreed to adapt Lagerlöf's novel, *Gösta Berlings saga*, published more than thirty years earlier, for the stage. For the next two years Brecht worked sporadically on the adaptation, sketching out notes (A1-A6),[1] finishing and publishing the *Vorspiel* (B1), completing the first two acts (B2-B3, 1-5), and beginning the third act (B4, 1; B5, 4) and scenes for other projected acts (B6-B7). Only a full decade later was the project finally laid to rest. Although never completed, the manuscript of Brecht's "Gösta Berling" offers important insights into the evolution of the playwright's adaptation techniques, deepens our understanding of his fascination with the pleasure-seeking hero and presents the apparent model for some of his later, more famous females characters.

Lagerlöf's *Gösta Berlings saga* is a novel, or as Elsa Olson-Buckner in *The Epic Tradition in "Gösta Berlings saga* claims "a prose epic built around primitive folklore, interspersed with lyrical interludes, personal interjections and occasional bursts of poetic passages" (7). Each chapter is in itself an independent work — one which may only be a tangent to the larger story, but one which contributes to the fabric of the whole. Lagerlöf's piece is a collection of stories which together create an intricate and textured story of Värmland the year Gösta Berling and the cavaliers rule over Ekeby.

Although *Gösta Berlings saga* deals with many characters and occurrences in Värmland, the frame of the novel relies on the story of Gösta Berling. At the beginning of the work, Gösta is presented as a talented minister who feels forced to leave the ministry because of his love for drink and merriment. After wandering for months, he decides to commit suicide, feeling he is not worthy to live. Before he is able to do so, he is found by Majorskan[2] of Ekeby who eventually convinces Gösta to join the cavaliers, a group of gentlemen of leisure whom she houses at her

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

large estate. Here he can dance, drink and worship beauty for the rest of his life.

The action of the story begins on Christmas Eve when the cavaliers, with Gösta as their leader, sign a pact with Sintram, who has appeared to them as the devil. Sintram has convinced the cavaliers that Majorskan has been selling one of their souls each year to the devil. In revenge, the cavaliers promise to do nothing useful for one year in exchange for control over *Majorskan*'s estate, Ekeby. The next day events take place which do leave the cavaliers in charge of Ekeby and a year of merrymaking begins. Gösta himself spends the year falling into one love affair after the other. As a result of his and the cavaliers' lifestyle, festivities and frivolity abound in the area. Serious problems also occur. Drought and starvation spread, unrest takes hold among the people, and the century-long economic balance of the area becomes unstable. The women who fall in love with Gösta often end up rejected by their families and in strange predicaments.

Despite the merriment and joy, such physical and emotional hardship cannot continue. Gösta Berling realizes this and at the end of the novel attempt to erase the damage they have done to the land and to other human beings. Specifically, Gösta takes over the running of Ekeby and commits himself to a woman, Elisabeth Dohna. Although it appears as though Gösta and the other cavaliers change at the end — that they turn away from fantasy, joy, and beauty — they do not. They simply harmonize the joy of life with morality, as Gösta points out in his final speech when he says that the people have learned during the year to be both happy and good (405).[3] Perhaps a stronger indication is the narrator's final speech in which "er gedenkt mit Wehmut des 'lustigen Lachens' und der 'munteren Lieder', die ihm, 'dem in großer Öde Lebenden', zuteil geworden sei" (Weniger 33). Gösta and the cavaliers place their love for beauty, pleasure and fantasy in a social context, no longer thinking only of themselves.

Gösta Berlings saga differs profoundly from all of Brecht's works: it concentrates on Romantic heroes, specifically Gösta Berling and the cavaliers, who appeal to the reader's emotions. Although the actions of these men are often less than noble, Lagerlöf explores their psychology in depth and thereby creates characters with whom the audience sympathizes. In contrast, Brecht, at the time he adapted Lagerlöf's work, concentrated on creating anti-heroes rather than heroes. Thus, sympathy and empathy were not factors in his works at this time, nor would they ever be. Lagerlöf's work also concentrates on a past world which she romanticizes. This world, although it contains starving and unhappy peasants, is depicted as a better time, a time of happiness and wealth. Lagerlöf concentrates on the upper classes, on the parties and frivolity of this class, and laments that this time is now over. Brecht seldom presented any reality as a time of wealth and happiness and never portrayed the upper classes' parties and pleasures positively.

Because Lagerlöf's material was so clearly differentiated from Brecht's own works, most scholars view his attempt to adapt her novel as uninspired. This belief is supported by the fact that Brecht did not initiate the project himself; instead he was approached by his new-found publisher, the Kiepenheuer publishing house, to rework a dramatic adaptation of *Gösta Berlings saga* by the little-known Ellyn Karin. Lagerlöf, after reading Karin's manuscript, had given her the rights to dramatize *Gösta Berlings saga* in Germany. Karin approached Kiepenheuer with her manuscript and the rights, and he immediately demonstrated interest, as long as Karin's manuscript could be rewritten by another author. Presumably, Kiepenheuer believed that a play based on such a well-known novel would attract a large audience, and that Brecht could improve on Karin's manuscript, since he was regarded as an author of potential among directors, dramatists and publishers.

Many scholars[4] believe that Brecht accepted his publisher's offer in order to make a good deal of money relatively effortlessly (Berger 22). Although he was in negotiation with three different publishers and had been offered his first directorial assignment, *Vatermord* (Fuegi 190), he had not yet collected any payment and was essentially penniless. When he received the offer to adapt *Gösta Berlings saga*, he had just been treated and released from the hospital for malnutrition (Ewen 101-2). Brecht's letters to his publisher indicate that he was interested in the financial advantages connected with the adaptation. Moreover, his sporadic work on the adaptation during the next two years was often prompted by financial considerations; he turned to it when money was short. Perhaps a remark that most strongly supports the scholars' belief that Brecht was merely inspired by money can be found in a Diary entry from 1924: "Gösta Berling: Geld" (*Bertolt Brecht Tagebücher*, 24 Juli 1924).

The argument that money, not creative inspiration, appeared to be the driving force behind Brecht's attempts to adapt *Gösta Berlings saga* is strong. This does not mean, however, that his work on the "Gösta"-adaptation should be ignored or viewed as less important than other similar efforts. One must remember that financial considerations prompted him to write *Drums in the Night*, the play which first won him the respect and interest of Lion Feuchtwanger.

Money was not, furthermore, Brecht's only motivation in adapting Lagerlöf's novel. Rather, he devoted considerable effort and demonstrated significant commitment to the project. He began working on the dramatic adaptation despite having received neither the money advances he had anticipated nor Karin's script. Though he did not receive a script for a year and half, instead of losing interest in the project, he researched Lagerlöf's work and began to write.

By the end of summer 1922, the first act of "Gösta Berling" was

already finished (Berger 22). Brecht's work was then interrupted during the fall and winter of 1922/23 when the theatre season opened; he was sidetracked by reworkings of some of his plays, and new projects sparked his interest. In the spring of 1923, he turned to "Gösta Berling" again, not only because of financial difficulties, but also because he was finally sent Karin's adaptation. By the summer of 1923, the *Vorspiel* and the first act were complete (Berger 22).

At this point, Brecht demanded that contracts be drawn up with Ellyn Karin to clarify the legal questions of authorization and royalties. He also stated that if these issues could not be resolved, he would not work further on the adaptation, (Berger 23). His insistence on these matters demonstrates that he was protecting his own interests, not that the adaptation had ceased to engage him. If authorization could not be granted, the piece would never be shown, let alone published. He was and always would be interested in having his dramas produced since the stage was his medium.

Karin and Brecht did resolve the legal issues and signed a contract with the Kiepenheuer publishing house on 11 April 1923. Karin brought to the agreement the "ausschliesslich zustehenden Rechte der öffentlichen Aufführung des öffentlichen Vertrages und das Recht der Uebersetzung in die fremden Sprachen" (Contract between Brecht, Karin and Kiepenheuer) and Brecht his adaptation of *Gösta Berlings saga*, based on Karin's manuscript, which he agreed to have in publishable form by 20.9.1923 at the latest. As usual, Brecht negotiated quite a good contract for himself (Fuegi 190). Kiepenheuer agreed to publish the text for the stage as well as pay for the advertisement of the play. Any profit made by the productions in Germany would be split in the following manner: Karin 25%; Brecht 50%; and the publisher 25% (outside of Germany: Karin 10%; Brecht 55%; and the publisher 35%) (Contract between Brecht, Karin and Kiepenheuer).

During the contract negotiations, Brecht claimed to have finished the second act of his adaptation (Berger 23). It is unlikely that this assertion was true, for only the first five scenes are extant. What is clear is that the birth of his daughter Hanne caused Brecht to panic about money, and thus he was working on the second act and trying to speed the contractual agreement along. Once the contrast was signed,his work on the adaptation slowed down (Berger 23), despite the fact that his deadline was close and he risked losing the adaptation and its financial rewards. To a certain extent, this lapse can be attributed to his extensive and time-consuming theatrical commitments. Both *In the Jungle of Cities* and *Baal* premiered in 1923, and Brecht participated fully in both productions. During this year, Brecht and Bronnen also co-directed Hans Henny Jahnn's *Pastor Ephraim Magnus* in Berlin (Fuegi 191). Brecht nevertheless did find the time to complete his second adaptation attempt, *The Life of Edward II of England* (1923), based on *Edward II* (1594) by Marlowe, which suggests

that he was experiencing difficulties with *Gösta Berlings saga*, an interpretation that the correspondence between his editor and publisher supports.

In the beginning of 1924, Brecht published the *Vorspiel* to his "Gösta Berling" in "Das Kunstblatt." In May of the same year he gave his publisher the scenes he had written to Act 2 (Berger 23). By the last weeks of June, however, it was obvious to his publisher that Brecht had run into problems, as Hermann Kasack, the senior editor of the Kiepenheuer publishing house, explained to Gustav Kiepenheuer in a letter from June 18, 1924:

> Brecht ist seit einigen Tagen in Berlin, ich sprach ihn gesternausführlich. [...] Unangenehm liegt die Sache mit *Gösta Berling*.Brecht scheint sich irgendwie vergaloppiert zu haben und kriegt das szenische Gerüst des 2. und 3. Aktes nicht zusammen. Wir haben einige Stunden daran gearbeitet und wollen dies auch in den nächsten Tagen fortsetzen. Wenigstens ist der 3. Akt im inneren Gesicht fertig, und den 2. Akt wird man ja auch noch bewältigen....(Hermann Kasack to Gustav Kiepenheuer 18 June 1924, as quoted by Berger 23-24)

Such problems are presumably what prompted Brecht to suggest that "Gösta Berling" be produced anonymously. The Kiepenheuer publishing house rejected this idea (Berger 24). Because Brecht was already relatively well-known, the publisher knew that the adaptation would make a much bigger profit with Brecht's name attached to it.

Brecht continued to work on "Gösta Berling." It was at this frustrating juncture that he jotted down in his Diary "Gösta Berling: Geld." At the same time, notes in another journal make quite clear that he was still thinking about new aspects concerning "Gösta Berling" (A6), since here he sketches out ideas for the characters of Gösta and *Majorskan*. These points were never developed, though, for he never completed his adaptation.

The main reason why he did not finish the work was not a lack of interest, but because Ellyn Karin had misrepresented herself. While he worked to complete his "Gösta"-adaptation, the Kiepenheuer publishing house began to publicize that Bertolt Brecht had written a dramatization of Lagerlöf's *Gösta Berlings saga* that would be coming to the stage very soon. At this point, a person by the name of Naldo Felke appeared claiming that he, and only he, had the rights to *Gösta Berlings saga* outside of Sweden (Kiepenheuer publisher to Lagerlöf 3.11.24). Although Lagerlöf was later able to dispute his claims, Felke did legally hold the rights at this time (von Konow law dealings 1935).

The fact is that Selma Lagerlöf had signed a contract with Ellyn Karin in 1923, giving her the right to adapt *Gösta Berlings saga* dramatically in Germany (Contract between Karin and Lagerlöf 8.2.23). Lagerlöf did so in the belief that she was no longer legally bound to Naldo Felke. In 1917,

Lagerlöf had written to Felke telling him that he had to complete a dramatization within two years or the rights she had previously given him would be revoked. She never received a reply (Kiepenheuer publisher to Lagerlöf 3.11.24). In 1921, Karin also apparently tried to reach Felke by letter and was unsuccessful (Karin to Lagerlöf 27.7.21). Later that year, Karin claimed that Felke could not be located through the *Meldeamt*, which meant, according to Karin: "Mein Anwalt, bei dem ich mich erkundigte, sagte dass, wenn nach so langen Jahren kein Erfolg aufzuweisen ist, Sie keinerlei Verpflichtungen haben" (quoted in Lagerkrantz and Dalén to Kiepenheuer publisher 30.12.24). Lagerlöf, who was tired of the problems Felke had created for her, was more than willing to believe Karin and signed a contract with her, one which allowed Karin to make a contract with Brecht and Kiepenheuer in 1923 (Contract between Karin and Lagerlöf 8.2.23).

Once Kiepenheuer began to advertise Brecht's adaptation and Felke appeared threatening legal action, Lagerlöf claimed that Karin had even alleged that Felke was dead (Lagerlöf to Freiherrn von Nordenflycht 1927). Although Lagerlöf's assertion cannot be substantiated, it soon became apparent that Karin was a fraud. She had lied about Felke not being registered in Berlin; she had also lied about the legal aspects of signing a contract with another party in Germany when an unregistered person owns the rights (Kiepenheuer publisher to Lagerlöf 3.11.24). Furthermore, she had lied about her own identity. Her surname was Siegmund.

Despite all the difficulties, Kiepenheuer was still interested in publishing and producing Brecht's piece. Lagerlöf was able to buy back her contract with Karin in order to avoid legal difficulties with her. She was not successful, however, in convincing Felke to allow Brecht's piece to be shown in Germany. Felke — bitter by now at all that had transpired — was not even willing to negotiate a fee. Kiepenheuer expressed the desire to fight Felke legally, but had lost too much money in the affair already and thus abandoned the project (Kiepenheuer publisher to Lagercrantz and Dalén 4.11.25).

Obviously, Brecht's failure to finish the text had little to do with a lack of creative inspiration. In fact, nine years later (1933) — when he was no longer in financial straits and the project was of no interest to Kiepenheuer — he was still thinking of his drama, and attempted to get "Gösta Berling" produced by offering the completed portions of his project to the stage company of Felix Bloch. By this time, however, Lagerlöf had written *Skriften på jordgolvet* (*The Writing on the Ground*) and was in disfavour with the Nazi literature censors. Bloch was not interested.

Brecht's persistence with regard to his adaptation indicates that he found more than the financial aspects of Lagerlöf's *Gösta Berlings saga* rewarding. One of the qualities which may have attracted him to Lagerlöf's narrative was its episodic structure. He believed that it was

through concise, self-contained scenes that the writer was most effective. Lagerlöf's work, although a novel, offered many separate stories within the whole, and he clearly believed he could use this structure to his advantage in an adaptation.

This appears, however, to have been the only aspect of Lagerlöf's novel that he liked. Although he never criticized her work in detail, he did comment obliquely on her production as a whole. In a review of Thomas Mann's work, *Buddenbrooks* (*Augsburger Volkswillen* 26.4.1920: 23), he claimed that anyone reading Lagerlöf's *Jerusalem* could tell immediately that it was written by a woman. In contrast, one could not guess that a man had written *Buddenbrooks*. This comparison to Lagerlöf was in no way meant to be a compliment to Mann. Brecht's tone was scornful and it is clear that to write like a woman, like Lagerlöf, was to write "fein zivilisierende, zartfarbene Wortkunst," "erlesene Kammermusik" (23). Brecht typified women's literature, specifically Lagerlöf's, as sensitive, bourgeois literature, which in his eyes was to be condemned.

Ironically, it appears that it was his dislike of Lagerlöf's works that inspired him to work with her first novel. In the early 1920s, he was creating cynical works, often written in coarse language, aimed to agitate the audience. The German public idolized Lagerlöf's Romantic and bourgeois novel, *Gösta Berlings saga*, and thus it offered Brecht stimulating material to create a *Gegenentwurf*, a change in emphasis of the "Gösta Berling" material which would upset a German audience by mocking the people's expectations of a Romantic drama and criticizing their bourgeois standards. Brecht's desire to deviate from the intention of Lagerlöf's novel is made quite clear in notes he wrote to himself in 1922 (A1) concerning his "Gösta"-adaptation: "der Untergang der Romantik: die pathetische Geste, das Starre, Verzweifelte, Unbeugsame zediert dem Lebendigen, Realen, dem positiven Kompromiß, dem Gleitenden" (176, l. 8-10).

This deviation from the original intention of a work in his adaptation is not unusual for Brecht. Brecht adapted many works during his lifetime and most of them did not conform to his "ideal" of literature (Mittenzwei 20). Hence, he shifted the emphasis of the original in order to create an adaptation which would conform to his own literary goals. Specifically, he added and removed material, thereby changing the original portrayal of the main characters and tailoring the story to fit his own political and social critique.

In his early adaptations, his goal seemed to have been to create anti-heroes of traditional heroes, as seen in his incomplete "Gösta Berling" manuscript as well as *The Life of Edward II of England*, a dramatic adaptation Brecht completed while working with Lagerlöf's material. In adapting these works, he followed the basic story line, but omitted many of the subsidiary characters and incidents. He concentrated on the main characters, the heroes, creating figures who demonstrate the same traits as

the original characters but who can no longer be perceived as noble and good men (Ewen 111).

Structurally, Brecht divided the plot into groups of scenes and then, to avoid an intolerably long and formless piece, as Beckley describes in relation to his *Edward II*, he presented: "a series of theatrically efficient climaxes by combining short scenes into one..." (276). Unfortunately, such attempts at adaptation, as Beckley also points out in his discussion of *Edward II*, do not always make a coherent play: "...*Edward II* shows all too clearly the difficulties of adapting the work of another dramatist, whether it be a whole play or an isolated scene, for purposes not in harmony with those of the original" (277).

Because Brecht's "Gösta Berling" was never completed, it may be unfair to judge its success or lack thereof. However, his adaptation methods were very similar to those he used in *Edward II* and seem to have been leading him in the same direction. His characters, portrayed as anti-heroes, are less nuanced and more flat than Lagerlöf's, and the structure of his drama, because of numerous deletions and changes does not flow in a logical, convincing manner.

Brecht had become acquainted with Lagerlöf's *Gösta Berlings saga* through Henny Bock-Neumann's translation and Karin's dramatic adaptation of it. The Brecht Archive preserves his copies of the second volume of Mathilde Mann's German translation and the complete version of Bock-Neumann's translation. It seems likely that Brecht relied on Bock-Neumann's translation, for this version is not only complete, but contains notes and highlighting in the first few chapters which may have been made by Brecht. Most indicative, however, is the fact that: "Handlungsführung und Figurenensemble halten sich eng an den Roman, aus dem die Bühnenbearbeitung stellenweise auch Dialogpassagen aus der Übersetzung von Bock-Neumann wörtlich oder nahezu wörtlich übernimmt" (Berger 25).

Bock-Neumann's translation, despite its lack of depth, did follow the original story line and retain the chivalrous Romantic individuals of Lagerlöf's novel.[5] So, too, did Karin's Gösta-adaptation, according to a letter Lagerlöf sent to Karin; the manuscript itself is not extant. From this letter, it is clear that Lagerlöf did not like all aspects of Karin's drama: she found the tableaux disconcerting, and the abundance of material in the body of the text structurally unsound. She did, however, praise the drama, indicating that it upheld the basic premise of *Gösta Berlings saga*: "Jag har läst det med nöje, jag finner mot min bok över all förväntan, allting är riktigt uppfattat såsom skulle det vara gjort av en svensk dramatiker" (I read your work with pleasure; despite my expectations, I find that everything has been conceptualized correctly in accordance with my book, as if it had been done by a Swedish dramatist)[6] (Lagerlöf to Karin, no date) .

Brecht did not uphold the Romantic premise. He deviated from both the translated novel and Karin's script. Structurally, he removed the tableaux Karin inserted, although he would later use them in his works. He also eliminated descriptive parts and most chapters dealing specifically with characters other than Gösta, Lennart being the exception. Finally, the material he retained, he combined, creating epic scenes. The *Vorspiel* combines the chapters, "Prästen" (The Priest) and "Tiggaren" (The Beggar), and the first act "Julnatten" (Christmas Eve) and "Juldagen" (Christmas Day). These two acts (the *Vorspiel* and Act One) introduce Gösta and place the cavaliers in charge of Ekeby, exactly as the first few chapters of Lagerlöf's novel do, and flow naturally.

The following two acts of the adaptation however, break with the natural progression of the novel and interrupt the flow of Brecht's drama. In the second act, Brecht concentrates completely on Gösta's exploits with women, simply taking all the chapters that deal with these exploits from the original and lining them up scene by scene. This act does have a distinctly Brechtian feel to it as a result of the episodic action. It jars with the rest of his adaptation, however, and seems forced.

The third act, which Brecht never completed, was to concentrate on the story of Captain Lennart, a local man, who in Lagerlöf's work returns home from prison, is subsequently rejected by his wife, and eventually becomes a living saint and dies a martyr's death, a loss that Gösta mourns dreadfully and blames on himself. This material is a clear break with the first two acts of Brecht's adaptation and simply seems misplaced. Suddenly Gösta is no longer the central figure and the Romantic elements have disappeared. Although Gösta seems to reappear later as a major figure in his adaptation — as indicated by fragments B6 and B7 — the large break from the second to third act would be confusing for an audience. The third act seems to have caused additional problems for him, for it is here that he tried to include many of the subplots from the original work which he had earlier ignored. The two scenes of the third act that Brecht completed (scenes one and four) include the story of Lennart and refer in passing to two stories that form complete chapters in Lagerlöf's work: the cavaliers and their trip down the river with the iron, "Järnet från Ekeby" ("The Iron from Ekeby") and the plight of drought in the area, "Torkan" ("The Drought"). The reference to these two stories is confusing in their context and disturbs the flow of the drama. This is more than likely the reason why Brecht was experiencing difficulties finishing the work in 1924.

These changes in structure were meant to allow Brecht to concentrate on his criticism of the bourgeoisie through Lagerlöf's characters. Almost all of the characters in Brecht's adaptation now appear baser and cruder than those presented in the novel (and presumably Karin's script), even the minor characters. In "Gösta Berling" Gösta's congregation is represented

by farmers who proclaim themselves to be beastly drunks. The rich people of the area are described by the common people as decadent (219, ll. 13-16) and egocentric. No longer are they good-natured and well-meaning, if flawed, as in Lagerlöf's work. The only characters Brecht did not change much are the women who fall in love with Gösta. They are basically flat in the original, for they are only used as foils for him. Thus Brecht maintained their purpose, although in his drama they highlight Gösta's crudeness and thoughtlessness rather than his charm and chivalry.

It is through Brecht's main characters, *Majorskan*, the cavaliers and Gösta, that Brecht focused his criticism on bourgeois society, though. These characters' actions remain essentially the same, but the characters are now portrayed as less nuanced and more cruel. *Majorskan* becomes a woman in Brecht's drama who still has two sides to her character, but in contrast to the novel, cannot harmonize them. In Lagerlöf's work, *Majorskan* has become hardened by a marriage she did not wish but that her parents forced on her. Before this marriage, she was Margareta Celsing, a loving and kind young woman. Occasionally this aspect of her character reappears in *Majorskan* — as seen in her kindness to Anna, Gösta, the cavaliers and Elisabeth — but not often. In order to survive, she had to become a tough, efficient land owner who seldom allows her gentler self to appear.

Brecht's *Majorin* is also portrayed as hardened by a marriage she did not want, buthe emphasizes this toughness, removing most of the material which demonstrates her kindness. He does indicate in the *Vorspiel* that the *Majorin* was, at one time, a woman capable of love and strong emotion, and later in the adaptation — when she speaks with Elisa[7] — she is still capable of kindness. Throughout the work, though, his *Majorin* almost never reveals her loving, caring side and if she does, it is hidden behind a tough exterior, one which protects her from the society which exploited her. The *Majorin* has lost her multi-facetedness and is depicted as forced by bourgeois society to assume a protective mask of brusqueness.

Brecht truly unmasks bourgeois expectations and standards through the cavaliers and through Gösta. In reducing the scale of the action, he changed the number of cavaliers from thirteen to six, but their desires and needs basically remain the same. In both the original and the adaptation, they search for the Romantic values of joy and beauty, and in both works they attempt to find these pleasures in drink and women. Yet in Lagerlöf's work the cavaliers are portrayed as chivalrous whereas they are crude, drunken womanizers in Brecht's adaptation. His cavaliers live to drink, *saufen*, as he puts it. This drinking makes them crude and destructive, which contrasts with Lagerlöf's portrayal of them as honourable. Brecht's cavaliers show indifference to propriety, as demonstrated by Berg after he lifts the curtain while Marianne and Gösta are kissing. Berg's response to

the situation is: "Laß dir's nicht nachgehen! Sauf!" (211, l. 34). They treat women as objects, as toys with which to play as seen in their behaviour with Anna Stjärnhök while at a party. Here — in contrast to Lagerlöf's work — the cavaliers drag Anna out of the house while howling with laughter in order to ask her to kiss the man she loves best. Lagerlöf's cavaliers never treat women with such discourtesy. Brecht's cavaliers disregard Anna's obvious reluctance and once they have her outside, they mock her. This lack of respect and taunting continue when they discover that Gösta has disappeared into the woods with Anna. Lagerlöf never shows the reader the cavaliers' reaction. Brecht, however, demonstrates clearly that the cavaliers believe Gösta has — in a drunken stupor — simply seduced Anna, who is engaged to another man, and that they find this behaviour amusing.

Perhaps the most horrifying behaviour displayed by Brecht's cavaliers is when Gösta has "kidnapped" Elisa Dohna. In the novel, the cavaliers do not play a large role in this story. They do help Gösta "kidnap" Elisabeth and they do stay on the scene once the count arrives, but it is Gösta and his admiration for Elisabeth, rather than the cavaliers, who are described by Lagerlöf. In contrast, Brecht concentrates on the cavaliers, making them dull and cruel. They are shown helping Gösta abduct Elisa to Ekeby rather than taking her back to her own home. Once they arrive at Ekeby, Brecht — in contrast to Lagerlöf — ignores Gösta and depicts the cavaliers sitting around discussing the weather and catching flies. When the count appears and begins to punish his wife for not dancing with Gösta, the cavaliers become involved in the situation, demonstrating their cruelty. In Brecht's adaptation, they actually encourage the count's anger and foolish behaviour:

> DOHNA: Bitt ihn um Verzeihung!
> BEERENCREUTZ: Das ist ein Mann!
> KRISTOFFER: Bitt ihn um Verzeihung!
> BEERENCREUTZ: 's gibt Feurige und Zahme!
>
> (225, ll. 21-28)

The scene ends with the count demanding that Elisa kiss Gösta's hand, for he is not willing to duel for her, and Sintram and Beerencreutz clapping, encouraging the small-mindedness of the count and increasing the pain of the countess. Brecht's cavaliers appear to find pleasure in the foolishness and pain they see around them.

This scene in the second act is the last one in which the cavaliers appear. Although this is not a complete picture of what Brecht intended to do with the cavaliers, it seems fairly obvious that he wanted them not to be the good-natured, chivalrous men of Lagerlöf's work. They are a mockery of such heroes and of the bourgeois society which holds such

chivalrous, heroic men in high regard.

Gösta, as the head cavalier and main character of the story, is the figure on whom Brecht focuses the most in his criticism of the Romantic characters in Lagerlöf's work and her bourgeois standards. His critique runs throughout the drama, and thus, the changes Brecht made in Gösta's character will be discussed scene by scene. In his adaptation, Brecht's Gösta is a Romantic figure, who in contrast to Lagerlöf's character, has no conscience. Gösta appears indifferent, self-centered and at times crude.

Already in his precursory notes to the drama (A5) , Brecht's intentions concerning Gösta's character are clear. Here he writes: "der versoffene Pfarrer, Großschwätzer, Romantiker, Redner, der Schau*spieler*! Der Kindbär, dem es schließlich gleich ist. Er macht das Böse, er macht das Gute, je nachdem. Ein Weib genügt" (177, ll. 32-34). Gösta has all of these characteristics in Lagerlöf's book though they are not anti-social as Brecht indicates they are in his description. In the novel, Gösta is a drunken minister. He has neglected his duties to his congregation, yet he truly loves God and man and wishes to be good. He is a "talker" (*Redner*) and a performer (*Schauspieler*) but in no way a *Großschwätzer* or a *player* of appearance (Schau*spieler)*. He believes everything he says and does when he acts and he never intends to hurt anyone with his actions or words. He is childlike in the sense that at the moment he may do bad or good without caring about the consequences, but he does eventually try to take action to correct his improper conduct. The description of Gösta Berling as lascivious is perhaps the greatest extrapolation on Brecht's part. Although Gösta has short love encounters with numerous women in Lagerlöf's work, he is in no way a womanizer. Each woman is important to him at that moment and he seriously considers loving each one of them for life, but since he knows his own nature well enough to know that he could not make them happy, he ends the encounters. Gösta lives in the moment. He is a Romantic. He enjoys the beauty, fantasy and joy around him and he helps others do the same, which endears them to him. He also endears himself to them — and the reader — by being a Romantic who has a conscience.

The different emphasis on Gösta in Brecht's adaptation is apparent from the beginning of the drama. In the novel, Lagerlöf introduces the reader to Gösta by depicting his inspiration as a minister, his desire to change himself and serve God, and how this desire moves his whole congregation to decide not to ask him to leave. Gösta's happiness is short-lived, however, for his friend, Christian Berg, appears, explaining how he has physically threatened the Bishop so that he will never return to challenge Gösta's ability and devotion. In anger, Gösta shuts the window on Christian, shakes his fist at God, and leaves his parish that night believing he will never have the faith of the Bishop again. Gösta wanders the area as a beggar, longing for death. He does not decide to commit

suicide, however, until he has hurt another human being, Anna. At this point, he throws himself in a snowdrift where he is discovered by *Majorskan*, who promises to take care of Anna if he does not commit suicide. Only with this promise does Gösta agree to come to Ekeby, *Majorskan*'s estate, as a cavalier.

In the *Vorspiel.*,[8] Brecht introduces Gösta at the church reception rather than on the pulpit. The audience never sees Gösta's inspiration and devotion. Brecht does remain faithful to the plot and indicates to the audience, through other characters, that Gösta had preached inspirationally. However, the beauty of his sermon is eradicated since the audience does not "see" it, and thus his inspiration and devotion are not readily apparent.

As the *Vorspiel* continues, it becomes evident that Brecht's Gösta is a man with little conviction, with very little ability to be inspired or devoted. Brecht deviates from the novel by depicting a Gösta who is upset with Christian's behaviour, but who does not react as angrily he does in the Lagerlöf novel. He is even able to praise Christian's friendship, telling him: "O, Christian, du bist — / Ein guter Kamerad und ein schlechter Christ / Aber was tut's, an die Brust mir! Komm her! / Denn ein Pfarrer, das bin ich ja ohndies nicht mehr" (180, ll. 33-35). He then orders alcohol and even goes as far as to thank Christian Berg for what he has done: "Da sauf und: ich dank dir, ich dank dir sehr! / Sauf aus und schenk mir ein, das wärmt noch das Blut / Und ein Pfarrer bin ich ja ohndies nicht mehr!" (181, ll. 3-6). It takes Gösta seconds to decide that his life as a minister is over and although he is bitter, he seems quite willing to give it up.

He does, as in Lagerlöf's work, eventually show some remorse and regret at all that has taken place. As a result, he decides to withdraw from society, to run to the woods, but unlike Lagerlöf's character, he decides immediately to commit suicide. Brecht's Gösta appears to choose death in order to escape the hell he has made for himself. He does wish to die in order to save another, but rather to save himself from the immediate situation, seemingly indifferent to the eternal consequences. The self-centered behaviour of this Gösta is illustrated clearly through the *Majorin* who says to him:

> Nun, und wenn Ihr Euch also begrabt?
>
> *Stille*
>
> Glaubt Ihr denn, daß Ihr wirklich gelebt wohl hat?
> Glaubt Er wirklich, Er lebt? Und Er hat es jetzt satt?
> Merkt Er nicht, daß Er den Mund voller Erde hat?
> Ersoffen in Branntwein, das zeigt Sein Gesicht

Auf Gottes grüner Erde, da lebt Er ja nicht.
Er verfaulter Fisch im Branntweinsee!
Er will sterben! Zum Lachen!

(184, ll. 25-33)

Once the immediate situation can be easily resolved, though, Brecht's Gösta does not even follow through on this conviction. He listens to the *Majorin* tell her story of pain and suffering as the young Margareta Celsing and how she became the *Majorin*. Her story moves him but what persuades him to go on living — in contrast to the novel — is the opportunity she offers him to live as a drunk without remorse.

The *Vorspiel* of Brecht's piece sets the stage for a Gösta who is selfish, self-centered and simply looking for pleasure. This picture is expanded as the drama progresses. Brecht, like Lagerlöf, next depicts the scene with Sintram/the devil. In the original, Gösta signs a pact with him only after being told that it was *Majorskan* who put a stop to the love between him and Ebba Dohna, which caused Ebba to commit suicide. Because he is angry at *Majorskan* for meddling, he signs the contract with the devil. Despite his anger, he still seems to have regard for *Majorskan*, for he stipulates that if the cavaliers are not able to keep the contract, the devil may only have the cavaliers' souls; and if they are able to keep the contract, he may have none of their souls, including *Majorskan*'s. Gösta actually shows regard for *Majorskan* throughout the conversation with Sintram. As Sintram poisons the cavaliers' minds, he tells them these are lies and tries to remind the cavaliers what she has done for them and says that he does not want to be a traitor.

Brecht's Gösta shows no such regard for the *Majorin*. He does eventually tell Sintram to "halt's Maul" (191, l. 37) and to get back behind the oven, but he in no way claims that the devil is telling them lies. Instead he tells them: "Ihr / Müßt mich nicht fragen! Bedenkt es allein!" (191, ll. 9-10). He does not try to remind the cavaliers of what the *Majorin* has done for them. Nor is he provoked into signing a contract with the devil because of the story of Ebba Dohna. He simply decides to do so, saying:

Aber, liebe Brüder Kavaliere, mir ist
Als wären wir nicht mehr Teufel noch Christ
Als hätte man uns in den Schlamm getreten.
Mit Bier und mit Branntwein, mit Karten und Grind!
Aber Brüder, wißt
Aber wenn wir nun schon so verkommen sind
So können wir doch, wie ist's, Bruder Beerencreutz
Im Schlamm, du, Berg, mit der Freude anheben
Und anfangen, wie die Teufel zu leben!
Her mit dem Erz! Und zum Teufel die Frau

> Die uns Schnaps in die Nase gießt, fort mit der Sau!
> Her uns das Erz! Und ihr unsern Schneutz!
>
> (192, ll. 8-19)

Believing that he has been seized by the devil, the cavaliers actually try to talk him out of signing the contract. Gösta does not listen and signs away his soul as well as the cavaliers' if they do not succeed in being non-productive, fun-loving men the whole year. Brecht's Gösta acts hatefully for no apparent reason except to promote his own pleasure.

As in Lagerlöf's work, events occur which do leave the cavaliers in charge of Ekeby and a year of merriment and adventure begins. In act two, Gösta comes face to face with Anna Stjärnhök, the *Majorin*, Marianne Sinclair, and Elisa Dohna. Through these encounters, Brecht demonstrates that Gösta is in no way a chivalrous hero; he is a man who uses women without regard for anyone. This is already made painfully clear in the first scene of the second act which depicts his encounter with Anna. In the original, he does break some rules of chivalry while dealing with Anna, but in the adaptation he breaks almost every rule. The basic premise for Gösta's initial contact with Anna is the same as it is in the original promised to marry Ferdinand and to try to make her break her engagement with her new fiancé, in Brecht's version Sintram, so that she may return to Ferdinand. In Lagerlöf's work, it is not only Ferdinand who relies on Gösta but also his whole family, for the family needs Anna's money in order to survive. In the adaptation as in the original, Gösta berates Anna for leaving her fiancé until he discovers that she simply feels tired of being loved for her money, and has thus decided to marry a man who is already wealthy. At this point, he breaks down and asks for her forgiveness. In contrast to Lagerlöf's Gösta, though, Brecht's protagonist claims that he has treated her the way he has, not because of her former promises to Ferdinand, but because he cares for her: "Es war Wahnsinn, Anna, es ging nicht / Um die Eidschwüre, darüber lache ich / Sondern um dich ging es, allein um dich!" (204, ll. 21-23). At this point, Anna — being prompted which she was not in the novel — declares her love for him. Gösta feigns protest but within the next three lines is wandering into the woods with Anna, saying: "Schön, das bist du!" (205, l. 8). They are clearly headed toward a sexual encounter. There is no sled ride, no wolf attack, and no realization on Gösta's part that his behaviour is wrong as in Lagerlöf's work. Brecht's Gösta is obviously more than willing to break promises, to have sex with a friend's love and another man's fiancée, and to profess love for a woman solely to gain sexual favours. He is willing to do anything for his own pleasure.

In the next scene of act two, Gösta first comes face to face with the *Majorin* after she had been forced to leave Ekeby. This encounter occurs

when the *Majorin*, with the help of the those in the area, tries to rid Ekeby of the cavaliers by binding them and sending them away in their carriages. In Lagerlöf's novel, the cavaliers are in disbelief but show no disrespect. In Brecht's version, the cavaliers are rude and insolent during this encounter. It is their leader, Gösta, who demonstrates how truly disrespectful he can be. Not only does he laugh at the *Majorin* and comment sarcastically on her anger and hurt, he also blows smoke into her face and mocks her. He shows no respect to the woman who saved his life and gave him food and shelter.

The next scene in Brecht's adaptation (act two, scene three) continues to demonstrate that Gösta is disrespectful, rude and cruel. In this scene he is kissed by Marianne Sinclair, the most beautiful woman in the area. In Lagerlöf's work, he enjoys the kiss but realizes that it can mean nothing. He jokes with her that she might be in love with him but he knows that to love him can only bring shame. He reassures Marianne that no one will know what happened and they are able to enjoy the rest of the ball. Brecht's Gösta is in no way so gracious or respectful. He does not try to hide Marianne's momentary passion for him in the drama; he wants the world to know. In fact, he uses the kiss as a license to be free with her. He also uses the kiss to manipulate her. He demands that she give him her hand in marriage because she kissed him. When she refuses to do so, he does not respect her wish but rather bluntly tells her that she is lying to herself. The only way Gösta seems able to win Marianne's hand is at the poker table. Lagerlöf's Gösta only accepts this wager from her father with the stipulation that she must want him and when he wins, he never mentions the wager to Marianne. In contrast, Brecht's Gösta never includes a stipulation and immediately goes to Marianne once he has "won" her, telling her that she is his. The evening ends with Sinclair leaving his daughter at the ball and Gösta looking for her. This Gösta, in his encounter with Marianne, is portrayed as thinking only of conquest, of being willing to manipulate, pressure and even hurt a family to get what he wants.

The following two scenes of act two deal with Elisa and Gösta's encounter. In these scenes, Elisa meets the *Majorin* and feels outraged that no one will help her. She feels especially angry with the cavaliers who seem to show no loyalty to the woman who had supported them. Hence, she turns down Gösta's offer to dance. Angry but also amused, Gösta steals Elisa from the dance in order to punish her for her rudeness, and in all the commotion, to allow the other cavaliers to free the *Majorin*. In the original, Gösta "kidnaps" Elisabeth to her home and apologizes for his behaviour. He also, while waiting for Elisabeth's husband to arrive, contemplates Elisabeth's beauty and when the count appears and surprisingly becomes angry at his wife, defends her. He refuses to let her kiss his hand and to make sure she does not, he places his hand in the fire,

thus winning the praise of the narrator: "Nej, vilken man, vilken man var då inte denne, i stånd till allt, väldig i gott som i ont, stordådens man, de starka ordens, de lysande gärningarnas man! En hjälte, en hjälte, skapad av annat ämne än andra!" (What a man, what a man this was, mighty in good as in evil, a man of great deeds, of strong works, of splendid actions! A hero, a hero, made of different stuff than others!) (*Gösta Berlings saga* 161-62).

Brecht does not allow his Gösta to become the hero that he does in Lagerlöf's work. As stated earlier, Gösta does not take Elisa to her home as he does in the original. He takes her to Ekeby which can only increase her fear. He does not apologize to her for his behaviour. Nor does he seem to feel the intense emotions for her that he does in the novel. He shows no indication of being in love and protests much less when the count demands that his wife kiss his hand than Gösta does in Lagerlöf's work. Brecht's Gösta feebly protests once that she must kiss his hand: "Aber Herr Graf, wie hart! Was soll das auch nützen? / Das ist keine Hand zum Kuß für 'ne Dame!" (225, ll. 35-6) and the scene ends with the count once again commanding his wife to kiss Gösta's hand. In contrast to the original, Gösta seems to enjoy the conflict and does not do much to stop it, although he created it.

The last sections of the manuscript deal with Lennart's homecoming and Gösta's reaction to Lennart's death. Lennart's homecoming is necessary background for Gösta's reaction but does not deal directly with Gösta. Those sections which do, B6 and B7, depict stories of Gösta from the end of Lagerlöf's novel. B6 portrays his despair and lack of hope due to the death of Lennart. In the original, he has been wandering the woods hoping to commit suicide. He is caught by Jan Hök and brought back to Elisabeth who is waiting for him in Jan's hut. Here Elisabeth berates Gösta for his selfishness and demands that he return to life and struggle through it with her — no matter how awful it may be. Her long speech appears to move him, for he eventually stops trying to explain himself and listens to her. In the next chapter, he returns to Ekeby and finds hope in work.

Brecht's Gösta does not feel moved by Elisa's love nor does he find hope in work. In the adaptation, Elisa finds him in a bar before he has taken to the woods. She, too, berates him for his selfishness; in fact, she calls him a "Narr vor Gott und den Menschen" (230, l. 29). Gösta reacts differently from Lagerlöf's protagonist, though. He recognizes her love for him but states unequivocally that he does not love her. He does not respond to her questions or admonitions, but instead repeatedly returns the conversation to her love for him and how he perceives himself as monumental, in this case monumentally bad. Eventually he agrees to return to Ekeby with her but in no way with the desire to work, to contribute to society. At the end of the scene, Gösta shows no change in his attitude. He claims he is going simply because he no longer cares what

he does. Gösta is an egoist who seems to actually revel in his "badness," and this does not change by the end of the scene.

The final piece of Brecht's manuscript (B 7) merely reinforces the idea that Gösta thinks only of himself. At the end of the novel, work appears to be the only way to save Ekeby and the people of the area. Despite this fact, Brecht portrays Gösta as rejecting the idea of work. The last lines of the manuscript depict him as saying: "Es wäre auch nützlich, zu arbeiten, aber es ist nicht schurkenhaft" (232, ll. 7-8), lines which sum up Brecht's Gösta. He is a scoundrel, in no way a hero. He is willing to use others, to let all others suffer if it means pleasure for him. Brecht even seems to imply that it may even be pleasurable for Gösta to see others suffer.

B7 is the last fragment in the "Gösta Berling" manuscript. It also appears to be intended as one of the last scenes in Brecht's adaptation, for the scene between Elisa and Gösta and his return to Ekeby to do work are the last two chapters of *Gösta Berlings saga*. In no other section of *Gösta Berlings saga* is work discussed or contemplated. Though Brecht changed the order of some scenes, it seems unlikely that he planned a drastic structural change; he recast the material but he did not completely alter it. Thus, it seems that his portrayal of Gösta remained fundamentally unchanged even at the end of the drama, he is willing to destroy all, including himself, for pleasure.

This ending does not coincide with Lagerlöf's, where Gösta learns to care about others and about his society as a whole. The ending and the type of character coincide with Brecht's dramatic attempts before and during this time, specifically with his Baal. In fact, Gösta is almost a more typical Baal-figure than Baal himself, for he is a minister, rather than simply a scribe, who leaves bourgeois society to live a life of pleasure — a fact which must have appealed to Brecht when he thought of creating a *Gegenentwurf* to Lagerlöf's *Gösta Berlings saga*. Lagerlöf's hero already demonstrated similar traits to Baal in the original: both are poet-figures, both love wine and women, both do as little work as possible, both covet their friend's lover, both have a woman kill herself over them, both are or feel responsible for a close friend's death, and both turn to the woods to die. Brecht clearly saw these similarities and in his adaptation created a Baal-figure in Gösta. Certain parts of Gösta's dialogue seem almost borrowed from *Baal*, such as Gösta's speech the first time he decides to go to the woods:

> Denn nun will ich — schau, Christian, was für ein Haufen! —
> In die ewigen Wälder hinunterlaufen
> In die Wälder, die schwarz und ewig sind
> Daß man keinen mehr je darinnen find!
> In die ewigen brausenden Wälder hinab...
>
> (182, ll. 6-10)

The actions and the behaviour of Brecht's Gösta also demonstrates parallels to Baal. Like Baal, this Gösta uses women and discards them, can disregard friendship in order to satisfy his own needs and in order to avoid the disasters he creates through such behaviour, turns to the woods to escape. In the adaptation, Gösta becomes a pleasure-seeking hero who, like Baal, lives only for himself, and thus rejects and negates bourgeois society and its standards.

This Baal/Gösta figure did not only appear in Brecht's early works. The pleasure-seeking hero also appears in later adaptations, although Brecht — by this time — had clearly developed his adaptation technique. Specifically, in 1951, Brecht's attention as an adapter was caught by the hero of Moliere's *Don Juan* (1665). Like the earlier figures, Moliere's Don Juan is a character whose existence revolves around women and drink. Brecht takes a similar stance to this character as he does to Gösta. Don Juan, like Gösta Berling, is presented as selfish and disrespectful. In contrast to his early adaptation attempts, however, Brecht did not need to completely stray from the original material's intent. Moliere's Don Juan, in contrast to Lagerlöf's Gösta, is already an immoral person who does not regret what he does and only pretends to be sorry. He does not care at all for his victims, but rather basks in his "victories." Brecht expanded on these elements and created a malicious Don Juan who reveals the superficiality and destructiveness of bourgeois society. Yet in doing so, Brecht did not merely subtract from the original. He also added new material which included more socially positive characters who were to offset the anti-social ones (Grimm 47). He created a less foolish and more socially aware character in Sganarelle (Subiotto 102-103). In contrast to his "Gösta Berling," Brecht did not only create an anti-hero and criticize the overbearing attitudes of the ruling, social class; he also offered an option to the anti-hero and society he was criticizing.

The pleasure-seeking hero is not the only character from Brecht's "Gösta"-adaptation who would appear in his works again. The *Majorin* is one of the first figures Brecht portrayed in his body of work with a double personality because of social circumstances — although certainly not the last. Nor is she the last character to implicitly criticize a society which forces a woman to hide her true self. Mother Courage and Shen Teh demonstrate close similarities to Brecht's *Majorin*. Like the Majorin, these later Brecht characters are forced through social conditions to develop another side to their personality in order to survive in bourgeois society. This other personality is a tough and business-like one which shadows and often covers their genuine feelings; it is a straightforward and blunt side, one which gives them a "masculine" demeanour. Clearly, Brecht's interpretation of Lagerlöf's *Majorskan* became a model for important female characters in the later works.

Despite Brecht's inability to complete "Gösta Berling," this manuscript

deserves scholarly attention. The treatment helps underline his fascination as a young author with the anti-hero. It also reveals clues to his development as an adaptor. It appears that the difficulties he faced creating a drama from Lagerlöf's epic novel convinced him never again to rework an epic narrative. He also seemed to have learned through his experience with "Gösta Berling" and other early adaptations, such as *Edward II*, not to adhere closely to the original text when placing such a different emphasis on the material. A few years later (1928), Brecht worked on John Gay's *Beggar's Opera* (1728) in a much looser manner. This technique proved successful on stage, so Brecht continued to adapt in such a fashion throughout his career. Perhaps most importantly, his work with Lagerlöf's material seems to have given him prefigurations of future characters, specifically female characters with two sides to them. "Gösta Berling" thus not only reflects Brecht's literary past but also his literary future — a literary future in which Selma Lagerlöf had definitely played a role.

WORKS CONSULTED

Primary Sources

Brecht, Bertolt. *Bertolt Brecht Tagebücher 1920-22. Aufzeichnungen 1920-54*. Ed. Hertha Ramthun. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1975.

———. "Gösta Berling." Notes to manuscript: A1-A6, Manuscript: B1-B7, ts. Brecht Band 10.1 und 10.2: Suhrkamp Verlag. Bertolt Brecht papers. Bertolt-Brecht-Archiv. Berlin, Germany.

———. Review of Mann's *Buddenbrooks*. *Volkswillen* 26.4.1920 (18).

———. Contract between Bertolt Brecht, Ellyn Karin and the Kiepenheuer Verlag concerning "Gösta Berling"-adaptation. 11.4.1923. Copy. Von Konow file: Selma Lagerlöf. Royal Library. Stockholm, Sweden.

Contract between Ellyn Karin and Selma Lagerlöf concerning *Gösta Berlings saga* in Germany. 8.2.1923. Copy. Von Konow file: Selma Lagerlöf. Royal Library. Stockholm, Sweden.

Karin, Ellyn. Letter to Selma Lagerlöf. 8 February 1923. Lagerlöf Collection. Royal Library. Stockholm, Sweden. Kiepenheuer Verlag. Letter to Selma Lagerlöf. 3 November 1924. Von Konow law file: Selma Lagerlöf. Royal Library. Stockholm, Sweden.

———. Letter to Selma Lagerlöf. 4 November 1925. Von Konow law file: Selma Lagerlöf. Royal Library. Stockholm, Sweden.

Von Konow law file: Selma Lagerlöf. Papers dealing with Naldo Felke. 1935. Royal

Library. Stockholm, Sweden.

Lagerkrantz and Dalén. Letter to Kiepenheuer Verlag. 30 December 1924. Von Konow law file: Selma Lagerlöf, Royal Library. Stockholm, Sweden.
Lagerlöf, Selma. *Gösta Berlings saga*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1954.
———. *Gösta Berling*. Tr. Henny Bock-Neumann. Berlin: Knaur, 1912.
———. *Gösta Berling*. Tr. Pauline Klaiber-Gottschau. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990.
———. *Gösta Berling. Erzählungen aus dem alten Wermland*. Tr. Mathilde Mann. Leipzig: Insel Verlag, n.d.
———. *The Story of Gösta Berling*. Tr. Pauline Bancroft Flach. New York: Doubleday, Doran & Co., 1929.
———. Letter to Ellyn Karin. no date. Von Konow law file: Selma Lagerlöf, Royal Library. Stockholm, Sweden.
———. Letter to Freiherrn von Nordflycht. 1922. Von Konow law file: Selma Lagerlöf. Royal Library. Stockholm, Sweden.
Neugarten, Richard. Letter to Lagerkrantz and Dalén. 23 June 1926. Von Konow law file: Selma Lagerlöf. Royal Library. Stockholm, Sweden.

Secondary Sources

Beckley, Richard. "Adaptation as a Feature of Brecht's Dramatic Technique." *German Life and Letters*, 14-15 (1960-62): 274-284.
Beckson, Karl and Arthur Ganz. Literary Terms: A Dictionary. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986.
Berendsohn, Walter A. *Selma Lagerlöf: Heimat und Leben/ Künstlerschaft, Werke/ Wirkung und Wert*. München: Albert Langen, 1927.
Berger, Friedemann. "Gösta Berling." Unpublished essay. 1995.
Bock, Stephan. *Brecht, Bertolt. Auswahl- und Erzählungsbibliographie*. Bochum: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer, 1979.
Bronnen, Arnolt. *Tage mit Bertolt Brecht. Die Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*. München: Desch, 1960.
Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht: His Life, His Art, His Times*. New York: Citadel Press, 1967.
Frisch, W. and K.W. Obermeier. *Brecht in Augsburg: Erinnerungen, Texte, Fotos. Eine Dokumentation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1976.
Fuegi, John. *Bertolt Brecht: Chaos According to Plan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
Grimm, Reinhold. *Brecht und die Weltliteratur*. Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1961.
Knopf, Jan. *Brecht Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 1980.
———. *Brecht. Lyrik, Prosa, Schriften Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1984.
Mayer, Hans. *Bertolt Brecht und die Tradition*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1961.
Mittenzwei, Werner. *Brechts Verhältnis zur Tradition*. Berlin: Akademie Verlag, 1973.
———. *Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln*. Erster Band. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
Olson-Buckner, Elsa. *The Epic Tradition in "Gösta Berlings saga."* Brooklyn, NY:

Theodore Gaus, Ltd., 1978.
Ranthum, Hertha. *Bertolt-Brecht-Archiv Bestandsverzeichnis*. Band 1: Stücke. Berlin und Weimar: Aufbau, 1969.
Schoeps, Karl-Heinz. *Bertolt Brecht: Life, Work, and Criticism*. Canada: York Univ. Press, 1989.
Subiotto, Arrigo. *Bertolt Brecht's Adaptations for the Berliner Ensemble*. London: The Modern Humanities Research Association, 1975.
Weniger, Kerstin. "Gösta Berling in deutscher Übersetzung. Studien zur übersetzerischen Rezeption Selma Lagerlöfs." N.p.: U of Leipzig, 1994.

NOTES

[1] The following symbols in parenthesis are symbols given to the manuscript by Dr. Günter Glaeser who is compiling Brecht's works for publication.

[2] Majorskan is the title given to this character in Lagerlöf's work. Although she is also called Margareta Celsing, the title Majorskan is used to describe a different side of her character and thus one cannot substitute Majorskan with Margareta. The Germans translate this title as Majorin which is accurate. The English translation, the major's wife, is not accurate, though. This translation is not a title but rather a possessive form and removes the implicit meaning in Lagerlöf's term. Thus, Majorskan in the Swedish context or Majorin in the German context are the only titles I will use in this paper to refer to this side of Margareta Celsing's character.

[3] "både glad och god" (405).

[4] Fuegi, Ewen, Knopf.

[5] Because Bock-Neumann's translation accurately reflects Lagerlöf's novel concerning the story line and character portrayals, I will — although working under the assumption that Brecht used Bock-Neumann's translation — occasionally speak of the "original" when discussing the content and characters of the novel.

[6] All translations from Swedish to English in this text are my own.

[7] Brecht calls Elisabeth Dohna Elisa in his adaptation.

[8] The *Vorspiel* which I will discuss is the *Vorspiel* of Brecht's manuscript, not the one published in *Kunstblatt*. The texts are quite similar and differ in only a few lines which do not change the meaning of the scene.

Letter from Barbara Brecht-Schall

To the Editor of the Yearbook

I have just read Martin Linzer's "Thoughts on a Walking Corpse" (volume 21) and would like to set a few things straight as they pertain to me:

a) I (the Brecht heirs!) did not engineer Ruth Berghaus' departure, on the contrary — she fired me the first chance she got from a theatre that I had been a member of for over twenty years.

b) I never "challenged" the use of the name "Berliner Ensemble." I did, and do however, think the continued use of this name is ridiculous — the "BE" was an idea by Brecht and Weigel; this idea is not there as a basis any more and the name is used as a tourist trap.

c) I do not attempt "petty censorship." My only demand is that this theatre bring Brecht plays by good or great directors! How that can be construed as censorship, I don't know.

In any case, I think that Mr. Martin Linzer's petty, one-sided feud with the "Brecht heirs" does not belong in a serious book.

Sincerely,

Barbara Brecht-Schall
Berlin, 24 Sept. 1996

Adam Birner

Two historical figures and a fictional connection: Adam Birner and "Bertl" were childhood friends, school mates, workers in the field hospital in 1917-18. The former, no great mind but a well-meaning human being, blunders into an unspectacular life and early death in the homeland of Swabia, because of just a little too much courage in 1941. The latter, increasingly aloof, enigmatic, unavailable to his friend, achieves literary and theatrical renown after years far away from home. In Californian exile, the now famous Bert is seen weeping upon news of his friend Adam's death. Later in Swabia, a boy is seen disturbed about the story of Adam Birner and a researcher is discouraged from writing a book about him.

Adam Birner

Deux personnages historiques et un rapport imaginaire: Adam Birner et "Bertl" étaient des amis d'enfance, des camarades de classe et des employés dans l'hôpital de campagne en 1917-1918. Birner qui n'était pas un grand esprit mais en revanche bien intentionné, s'est aventuré dans une vie peu spectaculaire qui s'est aboutie à une mort précoce en 1941, son pays d'origine de la Souabe, à cause d'un peu trop de courage. L'énigmatique "Bertl" s'est tenu de plus en plus à l'écart de sorte qu'il ne fût plus à la disponibilité de ses amis. Il était renommé pour ses succès au théâtre et en littérature lors d'une absence qui s'est prolongée pendant plusieurs années. On voit Bert, rendu célèbre en exil californien, qui pleure la mort de son ami Birner. Plus tard, en Souabe, on voit un garçon troublé par l'histoire d'Adam Birner et un chercheur découragé d'écrire un livre à son sujet.

Adam Birner

Dos figuras históricas y una conexión ficticia: Adam Birner y «Bertl» eran amigos de la infancia y trabajaron juntos en el hospital campaña en 1917/18. El primero, sin gran intelecto pero un ser humano con buenas intenciones, tropieza por una vida inmutable y muere jóven en su patria de Swabia, como resultado de un acto valoroso en 1941. El segundo, cada vez más reservado, enigmático, e indisponible a su amigo, realiza reconocimiento literario y dramático después de muchos años lejos de su hogar. En exilio en California, se ve a Bert ahora famoso, llorar al enterarse de la muerte de su amigo Adam. Más tarde en Swabia, un niño se molesta por el cuento de Adam Birner y un investigador se desanima y decide no escribir un libro sobre él.

Adam Birner

Irmgard Hunt

"Mein Schiff fährt schneller als deins!" schreit Bertl seinem Freund Adam zu. Sie spielen am stark rauschenden Kanal in der Altstadt hinter der Metzgergasse. Im Wasser schwimmen Fleischreste und deswegen auch Ratten. "Meins fährt schneller!" ruft Bertl noch einmal. "Mir egal!" brüllt Adam über das laute Wasser hinweg zurück. "Meins schwimmt ins Meer," verkündet Bertl. "Meins in den Lech," sagt Adam, mehr zu sich selbst; er freut sich am Spiel und denkt nicht weit über den Augenblick hinaus. Es ist ein kaltes Frühjahr wie meistens in Schwaben, die beiden Jungen sind neun, sie stecken in steifen, ledernen Kniehosen und groben, handgestrickten Kniestrümpfen und Pullovern. In solchem Zeug kann man nicht schnell laufen, das ärgert Bertl; Adam findet sich drein. Sie haben die Schiffchen eben aus Haselnußstauden geschnitzt, hübsch sind sie geworden. Bert wirft Steine nach seinem Schiffchen, damit es schneller fährt, er ist stolz auf sein Werk. Sie rennen den Kanal entlang, Adam hinter dem Freund her, jetzt auf eine Brücke, bleiben in der Mitte stehen, sehen kanalaufwärts den Schiffchen entgegen, wechseln blitzschnell die Brückenseite, hängen übers Geländer, um ihrem Fahrzeug des Meer- bzw. Lechabenteuers zuzuschauen, wie es unter dem Beton hervorschießt, seitlich an die Kanalmauer prallt, denn jetzt geht es um eine Kurve, und wie es kanalabwärts verschwindet. Die Jungen rennen ein Stück weiter, geben auf, der Kanal mündet plötzlich in ein riesiges Rohr unter einer großen Straße, die zu überqueren den Kindern streng verboten ist. Es ist ein Verbot, dem sie gehorchen, denn sie spielen gern stundenlang zusammen im Freien, ein Vergnügen, das bei Ungehorsam untersagt wird. Wie Bertl beim Zurückgehen klagt, es sei langweilig in der Altstadt und einen neuen Einfall erhofft, sieht er eine Ratte, schleudert einen großen Stein nach ihr und stößt einen wilden, todesdurstigen Laut aus. "Nicht!" schreit Adam, und Bertl: "Magst du vielleicht Ratten?" "Nein. Aber dann mußt du beichten: Ich habe Tiere gequält. Weil: Du triffst sie ja doch nicht, daß sie gleich tot ist." "Da hast du recht," gibt der andere zu. Die Ratte ist längst verschwunden. Adam verkündet: "Jetzt bin ich der Pfarrer und du der Sünder. Knie nieder! Beichte!" Bertl, Kind der anderen Kirche, muß bei dem Gedanken an Beichte lachen, spielt aber Adam zuliebe mit bei einem Spiel, auf das ihn der Freund geradezu abgerichtet hat. Die Beichte lautet: "Ich habe Tiere gequält. Einen Stein hab ich auf eine Ratte geschmissen." Adam ist sehr ernst. Er hebt seine gefalteten Hände höher und spricht, indem er das Segenskreuz imitiert: "Ego te absolvo. Tue es nie wieder. Bereue. Bete drei Vaterunser zur Buße." Bertl prustet los.

I'm Still Here / Ich bin noch da
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook 22/ Das Brecht-Jahrbuch 22*
Volume 22 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1997)

Plötzlich hören die Jungen Glockenschläge vom Perlach und rennen los. Es ist Zeit für den Kommunionsunterricht. "Ich komme zu spät!" ruft Adam. Die Stadt ist Bischofssitz. Das katholische Leben ist rege und streng. Es ist 1907.

Gut zehn Jahre später sieht in Augsburg alles ganz anders aus. 1917 haben die Freunde das Realgymnasium mit den Abiturprüfungen absolviert. In Rußland braut sich die Revolution zusammen, das liest Bertl und teilt sogar dem Freund seine Aufregung mit. Aber für Adam ist das zu weit weg. Auf der Stiege zwischen Rathaus und Perlachturm, unter der Akazie, versucht Bertl mit Adam zu politisieren. Vor Jahren haben sie dort das Rauchen ausprobiert, jetzt reden sie vom Krieg und von den Frontgeschichten, die sie in den Wohnstuben zu hören bekommen. Sie haben zusammen Latein gepaukt. Sie haben einander ihrer Sünden wegen nicht mehr ausgefragt und nie wieder Beichte gespielt, sondern mit zunehmendem Alter immer größere Diskretion bewahrt. Adam will Theologie studieren und Priester werden. Bertl will das nicht. Er hat Gedichte geschrieben und einige in der Schulzeitung veröffentlicht. Adam hat heimlich versucht, Predigten zu schreiben, was ihm bisher nicht zu seiner Zufriedenheit gelungen ist. Er zeigt sie niemand.

Beim Auseinandergehen ins Studium — Adam zum Priesterseminar in Dillingen, Berthold an die medizinische Fakultät in München, zwei Orte, die damals weit voneinander entfernt lagen — sagt Adam: "Wie soll ich mir ein Bild davon machen, wie du dort lebst und überhaupt..." "Mach dir keines. Phantasie war noch nie deine Stärke. Ich mache mir kein Bild von dir, dazu lieb' ich dich zu sehr. Und baue du auch nicht auf mich. Beim Wiedersehen wird jeder von uns ein anderer sein." Es ist eine der Reden, um die Adam den Freund bewundert, ohne ihn recht zu begreifen. Adam schaut Bertl an, der sich nicht sicher ist, ob er verstanden wird. Sie umarmen sich.

Sie sehen sich unerwartet schnell wieder. Im Lazarett der Kriegsverwundeten in Augsburg tut der eine fürs körperliche, der andere fürs seelische Wohl der Soldaten Dienst. Hier sind sie wieder, in der Heimatstadt, nach kaum begonnenem Studium. Berthold ist trotz der wenigen Zeit, die vergangen ist, anders: Ernst, und ziemlich still. Fast hat Adam Angst vor den Bemerkungen, macht der Freund auch nur den Mund auf. Meist ist es trocken Humoriges oder Sarkastisches, worüber Adam gern lachen würde, wären die Inhalte nicht so ernst. Eines Abends nach dem anstrengenden und traurigen Dienst — Adam muß zunehmend dem Medizinstudenten beim Verbinden helfen — zeigt ihm Berthold seine "Legende vom toten Soldaten." Jetzt weiß Adam, aus seinem Freund ist ein Dichter geworden; ihn interessieren die Wunden im Kopf, nicht die Wunden am Körper, beide gleichermaßen vom Krieg geschlagen. Adam ahnt nicht, was für Ideen dem Freund im Kopf stecken und herauswollen, denn Berthold ist zunehmend wortkarg. Aber einmal lachen sie noch

gemeinsam: über die frühen, vaterländischen Gedichte vom Schüler Bertl — will der jetzt behaupten, er habe sie damals geschrieben, um die Lehrer und Väter zum Narren zu halten? Er habe sie aus Gehorsam verfaßt um zu erfreuen? Am Anfang hatten sie sich beide gleichermaßen über die Kriegsbegeisterung gewundert, blutjung, wie sie waren, hatten sich wenig später leidenschaftlich gegen den Krieg gewendet und mußten deswegen den Schimpf der Elterngeneration über sich ergehen lassen.

Wie stark die Kriegsgegnerschaft in seinem Freund verankert ist, kapiert Adam erst jetzt, anhand dieser sogenannten Legende. Er sitzt da, das Schriftstück in der Hand, schämt sich, daß er nicht schon vor einigen Jahren verstanden hatte, daß der Dichter Berthold Eugen in der Augsburger Zeitung sein Freund gewesen war. Das hätte er eigentlich wissen müssen. Er selbst hatte auf Gott vertraut, daß der Krieg bald zu Ende gehen und Schlimmeres verhindert werden würde. Alle freien Stunden in Dillingen hatte Adam aufs Gebet verwendet, selbst Spaziergänge an der Donau waren damit angefüllt. Jetzt ist November, überall Armut, Kriegsversehrte, da gilt es, noch mehr Gebete an Gott zu richten. Wenigstens ist der Krieg aus. Adam spürt ein leichtes Unbehagen bei Bertholds Gedicht, er weiß nicht, woher dieses Gefühl kommt. Er grübelt, kann es aber nicht definieren. Gott wird alles gut machen, denkt Adam, die Kriegswunden werden vernarben und vielleicht auch die Erinnerungen an alles Schlimme. Ja, auch die Gedanken werden wieder gesunden, glaubt Adam, auch die Politik; der Sozialismus, wie er auch im Urchristentum zu finden ist, wird verwirklicht werden — darüber kann sich Adam stundenlang begeistert verbreiten. Eine Räterepublik wird in Bayern entwickelt, er hat Freunde, die sich dafür einsetzen, im Priesterseminar hat er bereits Gleichgesinnte gefunden. Er kann kaum glauben, was Bertl berichtet, nämlich, daß es in München eine sogenannte braune Bewegung gibt. Die faschistischen Bestrebungen werden klein bleiben, glaubt Adam, er vertraut auf Gott, das Gute wird über das Böse siegen. Bertl hat ihm mitgeteilt, er arbeite an einem Manuskript über den Spartakusbund, er höre nämlich Trommeln im Kopf und sehe im Geiste blutige Kämpfe. "Dir fehlt das Gottvertrauen," hätte Adam gern zu seinem Freund gesagt, traut sich aber nicht aus Furcht vor den beißend-spöttischen Bemerkungen, die ihm so entwaffnend gelingen. Aber Adam gesteht dem Freund, daß er sich politischer Verantwortung nicht entziehen würde, sollte sie von ihm gefordert werden — sollte sich sein Gottvertrauen als unbegründet erweisen. Berthold lächelt.

Die Freunde verlieren sich aus den Augen, als das Kriegslazarett aufgelöst wird. Berthold, so glaubt Adam, muß sich ruhig verhalten haben, oder sogar untergetaucht sein, als immer mehr von einem Aufstand die Rede ist. Als der Spartakus niedergeschlagen wird — mit illegalen Mitteln, glaubt Adam — wird er eines Tages von Dillingen nach Augsburg aufs Amt zitiert. Unangenehm, bei der Anwesenheit der Freikorpsler, die sich

auf den Bahnhöfen und öffentlichen Plätzen Bayerns herumtreiben. Anscheinend will ein höherer Abgesandter des Reichswehrministeriums in Berlin wissen, wo sich der Verfasser der "Legende vom toten Soldaten" befinde. Er, Adam Birner, sei doch sein Freund? Ein Schrecken durchzuckt Adam. Er wisse es leider nicht, antwortet er wahrheitsgetreu. Sein Freund hätte nichts mit dem Spartakus zu tun und er selbst auch nicht. Was man von ihnen wolle? Das gehe ihn nichts an, wird er angeherrscht. Adam nimmt den späten Nachmittagszug nach Dillingen zurück. Diese Angelegenheit verstört, nein, erbost ihn. Berthold ist doch nicht aktiv an den politischen Dingen beteiligt? Doch nur im Kopf, in der Dichtung? Soweit kennt er doch jetzt seinen engsten Freund, den Freund aus der Kindheit. Bertl hätte es ihm doch gesagt. Was geht eigentlich vor? Adam versteht es nicht, betet, hofft, vertraut, sieht nichts, die Donaunebel sind im späten November besonders dicht.

Er schaut ins Tal hinaus, wie sich der Zug in der Abenddämmerung dem Wohnort nähert. Er weiß, der Aufstand ist blutig niedergeschlagen worden, die Räteregierung ist vorbei, und die Obrigkeit hat etwas gegen das Gedicht seines Freundes. Das sind Tatsachen. Adam selbst zählt weder zu den Dichtern noch zum Proletariat. Er sympathisiert mit beiden, aber er arbeitet darauf hin, Pfarrer zu werden und Seelsorgedienst zu leisten. Ums Seelenheil der Menschen geht es ihm, aber auch um ihr Dasein, um ihren Seelenfrieden, solange sie auf Erden weilen. Vielleicht ist dies in turbulenten Zeiten umso wichtiger. Gut sollen sie es haben, besser. Adam hält sich nicht für besonders politisch. Ein gewöhnlicher Pfarrer möchte er werden; Heldisches widerstrebt ihm, darin war er sich mit seinem Freund immer einig. Er wüßte gern, wo der sich aufhält, ärgert sich ein wenig, daß er sich nicht meldet. Adam weiß nicht, daß Berthold inzwischen mit dem ersten Theaterstück Erfolg gehabt hat. Er weiß dagegen, daß Luxemburg und Liebknecht erschossen worden sind. So manches hätte er gern mit Bertl diskutiert, vor allem die Frage: Wohin schlittert Deutschland? Und die politischen Morde, um die es seltsam still blieb! Bertl hätte wieder gelächelt, und hätte hintergründig lächelnd mit wenig Worten alle Streitgespräche gewonnen; er, Adam, hatte doch den Intellekt nicht, den sein Freund hat! Er erinnert sich noch an die Lachsalven, die Bertl auslöste, als sie seine Gedichte von 1914 fünf Jahre später gemeinsam wiederlasen. Als sie fünfzehn, sechzehn waren, konnte Bert auch ganz andere Töne anschlagen, im Wäldchen, am Lech. An die Treffen der Clique denkt Adam gern zurück, Guitarren, Flußufer, viel Natur — irgendwie schien ihm alles sehr bedeutungsvoll. Draußen in der Welt war Krieg, Bertl schwang so manche begeisterte Antikriegsrede und riß die andern mit — und doch war und ist ihm, Adam, der Freund rätselhaft geblieben. Ja, rätselhaft, das ist das richtige Wort, Adam wußte es damals mit sechzehn nicht; erst jetzt wird es ihm klar. Sein Spielkamerad aus der Metzgergasse! Sie kamen als Kinder und als junge Kerle

prächtig miteinander aus, aber Adam fürchtet, sein Freund werde über die Jahre immer enigmatischer, auch sein Lächeln, welches Adam liebt. Es war immer vielsagend und zugleich verbietend: Frage nichts! Und jetzt ist ihm nicht einmal Bertholds Aufenthalt bekannt. Warum meldet er sich denn nicht? Er muß in München wohnen. Er studiert angeblich Medizin, schreibt aber, soviel weiß Adam; es sind Texte, die gewissen Leuten nicht passen. Nach einiger Zeit erhält Adam von einer Verwandten Bertholds eine Adresse und schreibt ihm — nichts. Er versucht es nochmal und ein drittes Mal. Endlich Erfolg: Bertl teilt ihm 1924 ein paar hingeschmierte Zeilen mit; er übersiedele nach Berlin, München sei nicht auszuhalten, ein großes Dorf, außerdem starke braune Bewegung, usw. Wieder keine Anschrift. Es ist das Jahr, in dem Adam das Studium abschließt und das Priesteramt ausüben darf: in Günzburg, donauaufwärts von Dillingen, nicht weit von Augsburg.

Adam hat inzwischen fleißig geübt, Predigten zu schreiben, mehr oder weniger auswendig zu lernen und wirkungsvoll zu sprechen. Er ist gar kein schlechter Redner. Vielleicht hat etwas von Bert abgefärbt damals im Wäldchen, nur daß Adam keine politischen, sondern religiöse Themen behandelt. Gern hätte er in Berthold einen Freund gehabt, der seine Predigten liest und verbessern hilft, aber ein solcher Freund ist er eben nicht. Außerdem ist er abwesend, jetzt in Berlin, und wieder weiß Adam nicht, wie und wo ihn erreichen. Aber Adam weiß um die Freundschaft, weiß um Bertls Zuneigung zu ihm, die er erwidert. Sie werden sich bestimmt früher oder später wiedersehen, man muß alles gehen lassen, wie es will, erzwingen kann man sowieso nichts. Adam ist's zufrieden, seine Arbeit auf dem neuen Posten beansprucht ihn sehr, er versucht, die Einwohner seines scheinbar schläfrigen neuen Wohnorts kennenzulernen. Adam denkt, sicher steckt auch Berthold tief in der Arbeit. So gehen die Jahre dahin.

Es sind keine guten Jahre. Adam liest die Messe und predigt, er macht es gut und eifrig. Aber es ist eine Stadt, über die Adam oft denkt, sie sei recht kleinmütig, allzu vermieft und, was am schlimmsten ist, braun. Die stark rechtslastigen Kirchenbesucher, die seinen Predigten zuhören, sind nicht immer erfreut. Adam spürt das. Er spricht stets vorsichtig, was das politische Leben betrifft. Er weiß, daß der erste Arbeitgeber am Ort, Karl Mengele Senior, Hitler nun bereits zum zweiten Mal in seiner Fabrikhalle reden läßt. Es ist 1932. Adam jedoch ist sich nicht klar, wie wenige im Ort so wie er Hitler und den Faschismus verabscheuen. Vielleicht ist Adam allzu naiv; vielleicht liegt in seiner Gutgläubigkeit und liebenswerten Naivität die Wurzel des Unbehagens, das er damals bei Bertholds Gedicht über den toten Soldaten spürte. Ach, ganz verstand und versteht er den Dichterfreund nun einmal nicht, und das ist bei der Liebe, die ihrer Freundschaft zugrunde liegt, auch nicht nötig. Er hat lange nichts Geschriebenes von Berthold zu sehen bekommen, und Berlin ist weit weg.

Er hört einmal von früheren Schulkameraden, daß "Bert," wie er jetzt genannt wird, großen Erfolg mit Theaterstücken habe und deswegen zugleich den Faschisten ein Dorn im Auge zu sein scheine. Soviel sickert aus der entfernten Regierungshauptstadt bis in die Provinz, nach Augsburg in Schwaben und Günzburg an der Donau, durch.

Mit wem redet Adam in Günzburg, kann er reden? Er ist dort viel allein, aber das gehört wohl zum Priesteramt. Adam muß leise lächeln, als ein früherer Schulfreund ihn besucht und ihm von Berts "Lehrstücken" berichtet. Da kann Adam folgen, das ist echt Bertl, wie er ihn kannte, aber *Die Dreigroschenoper*? Ein Riesenerfolg, jedoch nicht so ganz Adams Geschmack. Freilich, er versteht ja die Welt überhaupt nicht, in der sein Freund lebt. Aber Mut hat Bertl, denkt Adam, Mut, mit seinem Schreiben den Nazis gewisse Dinge ins Gesicht zu schleudern. Adam möchte auch mutig vorgehen, agitieren möchte er gern, aber ihm bleibt nur der offene, direkte Weg über das Sonntagswort von der Kanzel. Da hat er sein Publikum, denn die kleine, braune Stadt gibt sich sehr katholisch. Andernorts bleiben die Leute zunehmend der Kirche fern, so hört er von Kollegen, aber darüber kann er sich in Günzburg nicht beklagen.

Und dann ist es 1933. Adam erfährt, Bert sei ins Ausland geflohen. Er selbst glaubt, dem inneren Leben der Menschen Sorge tragen zu können, so hat er es gelernt. Er glaubt, sie leiden wie er an einer aus seiner Sicht beängstigend abwärtsgleitenden politischen Gegenwart und unsicheren Zukunft, er glaubt ernsthaft und aufrichtig, er müsse den Menschen beistehen in schlimmer Zeit. Es ist die Zeit, von der eine Dichterin ein Jahrzehnt später schreiben sollte, was Adam allerdings nie zu lesen bekommt: "Die Welt verrohte."

Auf dem Höhepunkt der rohesten Zeit predigt Adam Birner noch immer in Günzburg. Von alten Augsburger Schulkameraden hört er, Bert befinde sich nach häufigem Länderwechsel in den Vereinigten Staaten. Der Krieg wütet, und Adam betet. Adam ist müde, aber er sucht jeden Tag von neuem seinen Mut zusammen. Schon ein einhalb Jahre ist Krieg. Die braune Stadt hat seine dreihundert Juden ins nahe Dorf Ichenhausen deportiert, dort bleiben sie eine Weile. Adam weiß nicht, wohin sie dann gekommen sind, sie sind nicht mehr dort. Es ist Frühjahr. In die Kirche scheint eine schwache Aprilsonne, die sich aber auf den tausend Glas- und Goldteilchen des Rokoko-Innenraums tausendfach spiegelt, bis es hin und her blitzt und funkelt. Ein Gaukelspiel, denkt Adam, trügerisch, eine falsche Sonne. Falschgold. Falsch, falsch, alles falsch. Die Menschen, der Krieg, die Zeit. Das ganze Land, die ganze Welt. Adam ist verzweifelt. Er schließt die Augen, als er dort wie verloren auf einer Kirchenbank sitzt. Gedanken wirbeln. Ich darf die Hoffnung nicht aufgeben. Ich bin für meine Gemeinde verantwortlich. Ich habe stark zu sein. Ich kann immer noch predigen. Ich muß...

Ein paar Tage geht das so. Adam wehrt sich gegen die Verzweiflung. Wohin ist jetzt sein Gottvertrauen? Mut! Das Wort Mut fällt ihm wieder ein, in Verbindung mit seinem Jugendfreund Bert, der weit entfernt lebt, und in Zusammenhang mit dessen Stücken, die inzwischen bekannt werden. In der Schweiz soll gerade ein neues Stück geprobt werden. Könnte man doch hinfahren! So weit ist Zürich gar nicht entfernt. Alles ist so abgerissen, so zerrissen, es ist Krieg. War es damals richtig von Berthold, Deutschland, das ihn weiß Gott hätte brauchen können, so eilig zu verlassen? Aber zwischen Gott und Bert, Bert und Gott, ist die Verbindung nicht eben eng, Adam weiß das. Bert ist ganz anders, nämlich ohne Gottglauben; die Freunde haben einander in dieser Sache toleriert. Adam weiß nicht, was in dem neuen Stück über den Mut gesagt wird, er weiß nur, er selbst braucht jetzt Mut. Adam betet. Danach ist er entschlossen, eine mutige Predigt zu halten. An Ostern.

Die Kirche ist festlich geschmückt. Adam besucht sie am Vortag allein, um sich zu sammeln; er liebt die Ruhe dieses Kirchenraums.
Er sieht hinauf zu den kleinen Rundfensterchen, die sich der Erbauer Dominikus Zimmermann wohl als hoch oben vorbeifliegende Wolken gedacht hat. Eben verdunkeln sich diese Lichtwolken, jetzt scheinen sie wieder hell. April-April! denkt Adam. Tags darauf, am Ostersonntag, geht es mit dem Wetter genauso launisch weiter, hell, dunkel, hell, dunkel, und jetzt viel länger dunkel. Adam Birner steht auf der Kanzel und predigt. Jetzt sagt er, daß einen, wie das gegenwärtige Aprilwetter, auch die Politik zum Narren halte und daß man auf Gott vertrauen möge. Die Sonne erleuchtet den Kirchenraum, läßt Rot und Gold aufblitzen, und gleich verdüstert sich der Raum wieder. Auf, nieder, hell, dunkel. April, April. Narren, Narren. Adam denkt auf einmal nicht mehr klar. Ihm scheint, unten stehen lauter Narren. — Es wird nicht nur von den Aufrichtigen in der Kirchengemeinde, sondern auch von den Falschen vernommen, was der Mutige jetzt von der prächtigen Rokokokanzel verkündet. Pfarrer Birner sagt, daß Gott die Falschen und Bösen strafen wird, und daß die Nationalsozialisten entweder Narren, Mitläufer oder Schurken seien.

Danach hat man Adam Birner nie wieder predigen hören. Dahin hat ihn sein Mut gebracht. Es ist kein fröhliches Ostern. Am Vorabend wird auf der Bühne des Züricher Schauspielhauses das Lied von den Tugenden gesungen. "Denn seht, da war es noch nicht Nacht/ Da sah die Welt die Folgen schon:/ Die Kühnheit hatte ihn so weit gebracht!/ Beneidenswert, wer frei davon!" Bert hatte die Zeilen gedichtet, aber nicht erdichtet; sie berichten von einer allzeit wahren Gegebenheit. Doch im Fall von Birner sieht nicht alle Welt, sondern sehen nur ein paar Eingeweihte die Folgen von Adams Mut. Seit der Nacht ist er verschwunden, verschollen, seiner Gemeinde abhanden gekommen. Auch Bert weiß in diesem April nichts von Adam, wie auch Adam nichts über Bert und sein neues Stück gewußt hatte. Der schreibt nach der Uraufführung in sein Arbeitsjournal, es sei

mutig von dem hauptsächlich von Emigranten gemachten Theater in der Schweiz, "jetzt" etwas von ihm zu bringen. Es ist das zweite Kriegsjahr.

Viele Jahre später wird bekannt, Adam Birner sei nach der Osterpredigt verhaftet, sofort nach Augsburg abtransportiert, geschlagen und für tot liegengelassen worden. Er soll noch in ein Krankenhaus eingeliefert worden sein. Das geschah Ostern 1941. Die Unterschrift auf die Todesurkunde des Adam Birner setzte ein Günzburger Arzt, Otfried Görlich, der Mitglied der SS gewesen sein soll. Birner war 43. Nach dem Krieg erfährt Bert in Kalifornien über einstige Schulkameraden die Geschichte vom Tod seines Freundes Adam. Sie sehen, daß der berühmte Bert weint.

Niemand weiß, will wissen, gewußt haben, wo die Gestapo Adam Birner verscharrt hat. Jahre vergehen, Gras wuchs über die Stelle, wächst über die Sache. Das große Schweigen herrscht. Aber 1959 ist das Jahr, in dem ein Günzburger Junge seine Eltern über jenen Pfarrer zu befragen beginnt; er erklärt, es habe ein Lehrer gesagt, da gehe diese Geschichte um. Gerüchte um solche Fälle tauchen überall auf, selbst in Bayern. Adam Birner habe er geheißen. Genaues wisse man nicht. Mutmaßungen über Birner dagegen... Der Junge — er ist erst 14 — meint, daß man doch unmöglich einen Pfarrer ganz einfach so verschwinden lassen könne. In der Wohnküche, wo dieses eher einseitige Gespräch stattfindet, herrscht eine gespannte Stille. Der Vater weicht aus, sagt ein paar barsche Worte, schickt sich an, aus dem Zimmer zu schlurfen, da sagt die Mutter in einem entschiedenen Ton über den Pfarrer Birner: "Hätt' er sei freche Gosch g'haltn!" Da hat der Junge nichts mehr gefragt.

Es ist eine Zeit, in der ein Land langsam die damalige Verrohung der Welt zu verstehen versucht — nur, man versteht es nicht. Es ist eine Zeit, in der alle, die das Stück von der Mutter Courage und ihren Kindern sehen wollen, aber nicht können, es lesen. Es ist eine Zeit, in der sich die Schuljugend mit dem sogenannten Dritten Reich, dem Widerstand und dem Mut befaßt — nur, wie verhält sich die Sache mit den Tugenden? Es ist eine Zeit, in der einer ein Buch über Adam Birner schreiben will — nur, die Akten im Archiv können nicht eingesehen werden. Gesperrtes Material. Das Bischofsamt in Augsburg entmutigt den Mann in seinem Vorhaben, über Birner zu forschen und zu schreiben, folgendermaßen: "Es wäre das beste, wenn Sie ihn im frommen Angedenken behalten, aber davon Abstand nehmen würden, ihn öffentlich zu ehren." — Davon Abstand nehmen. Im frommen Angedenken. — Es kommt zu keinem Buch. Ein halbes Jahrhundert später entsteht eine kleine Erzählung vom kurzen Leben des Adam Birner.

Book Reviews

Bryan Gilliam, ed. *Music and Performance during the Weimar Republic.* New York: Cambridge University Press, 1994. xiv + 220 pages.

This important and accessible collection of eight essays appears, surprisingly, as volume three in Cambridge University Press's Studies in Performance Practice series. Performance practice scholarship is most often associated with music of the baroque period and earlier and typically results in "authentic" or "historically accurate" performances of such early music repertory. As the general preface notes, however, performance practice should also be concerned about re-contextualizing works and repertories in order to understand as best we can how they were heard or received in their own day. This is the meaning that primarily informs this collection. Edited by Bryan Gilliam, better known for his work on Richard Strauss, *Music and Performance during the Weimar Republic* explores familiar musical texts of this provocative inter-war period but also moves beyond examinations of individual musical objects to illuminate actual musical activities and performative practices of the time: what people listened to, studied, and chose to perform themselves and why. Almost all the essays attempt in some way to deal with how music actually sounded and what influences these sounds may have had. As would be expected, Brecht and Weill figure prominently as does American jazz and its reception. Editor Gilliam explores connections between opera and early German cinema with particular emphasis on Weill's use of screen techniques and the incorporation of actual filmed footage into his first operas. These pre-Brecht works are often overlooked, and Gilliam makes a case, as have other musicologists, for Weill's dramatic maturity before his collaborations with the playwright. In his essay "Singing Brecht vs. Brecht Singing" noted Weill scholar Kim H. Kowalke deals most directly with issues of performance and the choices today about how to perform works from that not-too-distant past. He scrutinizes "Brechtian" performance practices, providing a trenchant criticism of how Brechtian theories have been misapplied to works that pre-date these theories. Such misapplications have given rise to questionable performance practices — such as what he calls the "Brechtian bark" — that had nothing to do with works as they were originally conceived and performed. The essay, which was given as a paper as early as 1989, should be mandatory reading for Brecht scholars who have been central to the transmission of his theatrical practices. Stephen Hinton takes on the genre of the Lehrstück, tracing the etymology of the term, Brecht and Paul Hindemith's foray into the genre, and its

aesthetic and musical implications. J. Bradford Robinson explores the reception of jazz during this time, and while it will hardly come as a surprise that German's were woefully misinformed about this music (few Americans at the time knew any better), his essay presents interesting material about the extent of this German infatuation and what composers tried to do with the limited knowledge they had.

Particularly strong additions to previous notions of Weimar culture are essays on the radio industry and German musicology's scholarly practices of the time. Christopher Hailey explores the actualities of early radio technology and provides a new context for the renewed interest in chamber music during the 1920s; given microphone technology, large orchestral repertory simply did not sound very compelling, and composers turned elsewhere to best exploit the new medium. Pamela Potter has elsewhere written brilliantly about the frightening practices of musicologists during the Nazi period. Here she examines the post World War I scholarly turn to early music, a turn that was most clearly seen in the Bach and Handel revivals of the 1920s, which further encouraged composers to turn to early works as models for their own post-war compositions. Potter characterizes this interest as a kind of scholarly nationalism which, while understandable as a post-war concern for cultural identity, carried the seeds for the kind of perverse ideological nationalism that later condemned Weimar cultural projects and acquiesced to National Socialism after 1933.

While the collection has a somewhat haphazard feel overall (Peter Williams's essay on the German organ reform movement seems out of place after Robinson's article on jazz reception and makes for an odd concluding piece), the collection as a whole well demonstrates why this period continues to fascinate cultural historians. The essays are largely well-written and accessible and ought to stimulate larger discussions of the varied practices — performative and otherwise — of German culture of the time.

Susan C. Cook
University of Wisconsin-Madison

Lorena B.Ellis. *Brecht's Reception in Brazil.* New York: Peter Lang, 1995. 196 pages.

Kathrin Sartingen. *Über Brecht hinaus...: Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht.* Frankfurt/Main: Peter Lang, 1994. 360 Seiten.

Two volumes appeared recently on the subject of Brecht's reception in Brazil, both published by Peter Lang: Lorena Ellis's study in English, reflecting the perspective of a native Brazilian, and Kathrin Sartingen's work in German, the outcome of research undertaken both in Germany and in Brazil. Despite the factual overlaps, neither author mentions or discusses the other's work beyond a mere bibliographic listing of the respective New York University and Bonn dissertations, on which their respective books are based. Yet the two studies are quite different in scope, character, and the audience they address.

Ellis's slimmer volume speaks to a general audience and is written in a more accessible style, free of modern theoretical discourse. Her book also contains a useful series of appendices, beginning with a brief chronology of Brazil's history from its "discovery" by the Portuguese Pedro Álvarez Cabral in 1500 to the present. The following appendices show charts of Brecht plays performed in Brazil and in Latin America, as well as a detailed overview of the plays staged in Brazil between the years 1945 and 1990, first in chronological order and then grouped by frequency of performances. This basic factual information provides helpful resources for any newcomer to the subject matter, and even readers relatively unfamiliar with Brecht or political discourse in Brazil will enjoy and profit from reading Ellis's book.

The first of four main chapters, "Brecht and Theater Abroad," covers Brecht's influence on world theater in general and then moves to the Latin American theater scene in particular. Opening with a reference to the 1989 revolution in Germany, Ellis begins by summarizing the phases of Brecht's reception in Germany before she discusses the situation in France, Poland, Austria, England, the Far East, and the Philippines. Among the Latin American countries, Colombia plays the leading role in the theatrical avant-garde; Enrique Buenaventura's experimental group in Cali and Santiago García's Bogotá group, *La Candelaria*, have produced major innovations.

Chapter two, "Brazilian Theater before Brecht," traces the history of theater in Brazil from the sixteenth century on with an intent to show how political and cultural circumstances had already created a favourable space for a Brechtian aesthetic long before Brecht's time. Brazil's first theater was developed by the Jesuits who used it for missionary purposes, as a form of propaganda. Ellis lucidly shows how these "Autos Jesuíticos," stemming from a medieval tradition, paved the way for an educational

and didactic theater similar to the one envisioned by Brecht with one important distinction: While the Jesuit plays were designed to impose a new culture and religion in a dogmatic way, Brechtian drama is rather perceived as a liberating form that questions current conditions and ultimately assists in the search for a Brazilian national identity. This fundamental juxtaposition provides the basis for Ellis's discussion of more modern Brazilian playwrights or groups, the *Teatro do Brinquedo*, the *Antropofagia* and *Tropicália* movements, plays staged by Oswald and Mário de Andrade, Álvaro Moreyra, Joracy Camargo, or Renato Viana, as well as the Polish director Zbigniew Ziembinsky.

Chapter three, "The Contemporary Scene," opens with a brief summary of twentieth-century Brazilian history that seeks to show how the ongoing interest in revolutionary theater was a response to the series of authoritarian regimes that hindered democratic developments in the country. Four major groups have engaged in this task by staging Brecht and adopting some of his techniques. *Teatro Arena*, founded by José Renato, became in 1956 the forum for Augusto Boal who staged his play *Revolução na América do Sul* (*Revolution in South America*) with the group. This play, his theoretical essays *Teatro do Oprimido* (*Theater of the Oppressed*), and the *coringa* or "joker" system (a form of narrator he developed) owe a great debt to Brecht, even though Boal combines Brechtian strategies with the Stanislavsky method he had learned in New York. A further group, *Oficina*, founded five years after *Arena* in 1958, also performed plays by Brecht and adopted a particularly radical, aggressive style in the sixties. *Oficina* came to represent a form of "Brazilian anti-culture" (66). A third group, *Centro Popular da Cultura*, led by the progressive playwright Oduvaldo Viana Filho, concentrated on educating the people through artistic means. The centre was closed in 1964 by the military coup d'état. Some members of this dissolved group later rejoined to form *Opinião* and created *Show Opinião*, a collage of three singers, and they performed pieces in the tradition of *literatura da cordel*, which often tell fantastic tales of scoundrel-tricksters, reminiscent of Macheath in *The Threepenny Opera*.

The final chapter "The Staging of Brecht's Plays in Brazil," begins with a lengthy discussion of secondary literature, which probably displays most visibly the book's origin as a dissertation. Ellis also reports on important congresses, such as the 1986 DAAD symposium in Rio de Janeiro. By this time Brecht's position as the most frequently performed German language playwright had become clear; but it was also evident that Brecht needed to be "Brazilianized" (95). Ellis then explores the question of translation, which had often been problematic for reasons of periodic political censorship as well as linguistic inaccuracies owing to the fact that many early translations were based not on the German original but on French versions of the plays. Ellis's account of Brecht plays performed in Brazil,

as well as musical interpretations of Brecht songs by Chico Buarque, Cida Moreira, or Suzana Salles, offers a glimpse into the rich presence of Brecht's works in Brazil but also suggests that his mature works are still awaiting their complete discovery.

While the primary value of Ellis's study rests in the broad and factual overview it offers into the subject matter, Sartingen's study covers similar material in significantly closer detail, especially in her analyses of plays. Sartingen also displays a great interest in theory. Her subtitle, "Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht," suggests that she is at least as interested in the question of cross-cultural reception of art as in the specific example of Brecht's case in Brazil. Her book therefore opens with a summary of ideas by important reception theorists: Wolfgang Iser's notion of a textual "Appellstruktur" and its "Leerstellen," (22) Hans Robert Jauss's concept of the "Erwartungshorizont," (24) Dietrich Krusche's considerations of artistic contacts with a "Fremdkultur," (27) which leads to Alois Wierlacher's synthesizing thesis of the "Selbsterfahrung durch Fremderfahrung" (29). Sartingen attempts to combine these recent theories in *Germanistik* into a workable model with the goal of applying it to the Brazilian situation.

In doing so, Sartingen begins with a discussion of sociocultural conditions in Brazil. Among other issues she mentions the dictatorships, censorship, a two-class society with a large discrepancy between rich and poor, a private educational system that caters to the wealthy, while 30% of the population remains illiterate. Such factors influence the reading culture in Brazil, as economic conditions allow only about 5% to be regarded as potential readers, and they shape theatrical traditions. Many theater performances preserve some characteristics of a folk festival and tend to entertain rather than educate; sensuality and eroticism also play a large role. At the same time improvisation and spontaneity are much more inherent in Brazilian theater than on the German stage, which relies on planned performances. Recent trends have brought about changes from the folkloric approach to a more organized political theater, and Sartingen mentions the groups discussed by Ellis: *Arena*, *Oficina*, and *Opinião*.

We then learn about individual performances of Brecht's plays, followed by sections devoted to each of five different stagings of *The Threepenny Opera* and then to its Brazilian counterpart, *Ópera do Malandro*, by Chico de Buarque. Buarque, Brazil's well-known *bossa nova* singer, created this work in 1978, fifty years after the Berlin premiere of *The Threepenny Opera* and 250 years after John Gay's completion of *The Beggar's Opera*. Buarque adopts many elements of the *Threepenny* plot, although he made important structural changes. For example, he invented a fictive author, "João Alegre" — a literal translation of John Gay, and he also punned on the word "gay" by adding a homosexual theme. Geni (Jenny), the prostitute who betrays Max (Macheath), is now

homoerotic and a transvestite. In contrast to *The Threepenny Opera*, in which theatrical characteristics predominate, *Ópera do Malandro* is more a "dramatized song" (Ellis 115). Indeed, Chico Buarque preserved only the initial "Moritat" in its entirety and composed lyrics and music for his own songs based on Afrobrazilian rhythms like samba, mambo, or the tango. This work became more popular than any single play by Brecht and was subsequently turned into a film, a Franco-Brazilian co-production which abandoned all original references to *The Threepenny Opera*.

Sartingen's thoughts on *Ópera do Malandro* conclude Part I of her book, which deals with reception theory and Brecht's reception in Brazil. Part II, "Über Brecht hinaus..." moves from the question of reception to that of influence, and Sartingen discusses in depth Brazilian plays that have been directly influenced by Brecht. Gianfrancesco Guarnieri's *Eles não usam Black-Tie* and his *Ponto de Partida*, Oduvaldo Vianna Filho's *Rasga Coração,* and Chico Buarque/Paulo Pontes's *Gota d'Água* receive particular attention, as well as works by Augusto Boal. In fact, a discussion of Boal's *Theater of the Oppressed,* a collection of theoretical writings that Boal wrote from 1962 to 1973 in his various places of exile, opens Part II. As the title suggests, Boal's theater addresses the lower classes, and as much as he derives his theories from Brecht, he hopes to go one step further. While Brecht's *poética da conscientização* above all raises our consciousness that the world can be changed, Boal's *poética da libertação* aims at direct action and a liberation of the people. Sartingen analyzes various theatrical strategies by which Boal hopes to achieve his goals, such as simultaneous dramaturgy, image theater, forum theater, newspaper theater, breaking of repression, myth or trial theater, rituals and masks. The most famous of these devices is probably the *teatro invisível,* which can take place or "explode" suddenly in any place, in a supermarket, a restaurant, or a street. The accidental "spectators," often unaware that they are surrounded by a staged scene, may even become actors (146-47). While Boal breaks down the traditional barriers between actors and spectators, his figure of the *coringa*, a joker or narrator, serves to alienate or distance events in a Brechtian way.

Boal's first drama that seriously addresses social causes and may simultaneously be seen as an example of a "productive reception" of Brecht in Hannelore Link's sense is *Revolução na América do Sul* (1960). A satire on nationalism, false populism, and pseudo-revolutionary pretences in Brazil's election year 1960, it concerns the factory worker José da Silva, a Brazilian *everyman*, who undergoes a series of absurdly tragical experiences and finally dies. Since the protagonist represents the people, the government has nobody to rule over in the end and needs to look for a new people so that the circle of exploitation can continue. This tragicomedy contains references to many Brecht plays. Its anti-capitalism is also linked to some anti-American sentiments, which appear here in the

shape of an *anjo da guarda*. This guardian angel represents a foreign, English-speaking, economic superpower, which pretends to protect the process of democratization. Sartingen speculates that Boal's criticism of the United States may have been confirmed by his readings of Brecht. Stylistically, *Revolução na América do Sul* mixes folk traditions like the circus or the *revista* with a knowledge of European and North American theater forms and has often been seen as the most important piece of the period.

Sartingen's final chapter deals with film, because modern theater culture in Brazil is highly interconnected with music, *bossa nova*, and film, *cinema nôvo*. One director, Glauber Rocha, has been particularly influenced by Brecht, as his film *Deus e o Diabo na Terra do Sol* evinces. However, Brecht's influence on Rocha is a "productive" one, since Rocha hopes to liberate Brazilian cinema from the often imitated models, be they the "commercial-popular" aesthetic of Hollywood, the "populist-demagogical" aesthetic of Moscow, or the "bourgeois-artistic" aesthetic of Europe (316).

Sartingen's book is clearly and logically constructed; each major chapter closes with a "Vergleichende Schlußbetrachtung" or "Schlußfolgerungen aus rezeptionsästhetischer Sicht" in which she attempts to link the theorists she initially presented to her concrete analyses of plays. In her conclusion she adds ideas from Harold Bloom's *Anxiety of Influence* and Borges's notion of a reverse influence in "Kafka and His Precursors" to her list of reception theorists introduced in the beginning. Sartingen definitely succeeds in presenting an overview of the major contemporary theorists of literary reception and also in offering her readers insights into twentieth-century Brazilian theater, as related to Brecht. Personally, I find that her two concerns — abstract theory and concrete analysis — often remain independent issues, but a complete integration may be an impossible chore.

Both studies are valuable contributions to an important field of research: Brecht's reception in Latin America. Ellis's book serves as an introduction to the field, while a reader with pronounced interests in literary theory will refer to Sartingen's book. Both authors try to view the subject matter objectively, but a careful reading reveals a more Brazilian or Latin American perspective in Ellis's book, and a more European viewpoint in Sartingen's study. For example, Ellis writes at length about the effects of (Portuguese) colonization of Brazil, while Sartingen seems to be more sensitive to current anti-American trends in Brazilian theater. Aesthetic tastes also seem to differ slightly. Sartingen criticizes the tendency toward "Kitsch" in many romantic Brazilian songs (192, 197, 248); Ellis, on the contrary, reports with amusement that the Kurt Weill Foundation once withdrew its authorization for the staging of *Mahagonny* by Ornitorrinco's director Cacá Rosset, describing it as "decadent and

pornographic," "corrupting the audience" (31). Besides different standards in erotic or emotional expression, Brecht's humour — or lack thereof — becomes an occasional subject. Ellis defends Brecht against criticisms of at least one prominent Brazilian director, Mauro Rasi, who finds Brecht heavy and humourless (95). Sartingen, on the other hand, proclaims proudly that "Brecht war nie witzig" (282), that he never integrated a joke merely for comic relief.

A more complete understanding of the subject therefore requires a reading of both books. Above all, it is refreshing to realize that "Brechtmüdigkeit" — a condition periodically lamented in Germany and Europe — is not even remotely a concern in Brazil or Latin America. Much of Brecht is still waiting to be discovered, and judging by the last decades, his reception will be a productive and creative one that might lead to new theatrical forms from which, in turn, Europeans and North Americans could learn.

Vera Stegmann
Lehigh University

Brecht, Bertolt. *Schriften 4: Texte zu Stücken*. Hrsg. Peter Kraft, Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe 24. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991. 613 Seiten.

Brecht, Bertolt. *Schriften 5: Theatermodelle, "Katzgraben"-Notate*. Hrsg. Werner Hecht und Marianne Conrad. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe 25. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994. 657 Seiten.

"Von Beginn an hat im Werk Brechts die Verständigung über die Art der künstlerischen Gestaltung von Stoffen, über Vorgänge der Zeit, über Anschauungen und Denkweisen, über fremde und eigene Werke eine große Rolle gespielt. Dazu entstehen zahlreiche Texte, von denen Brecht vergleichsweise nur wenige zur Publikation gibt." So beginnt der Kommentar zu Brechts *Schriften* in den Bänden 21 bis 25 der *Werke*. Weiterhin betonen die Herausgeber: "Ohne Zweifel ist Brecht zeit seines Lebens mehr daran gelegen, mit seinem künstlerischen Werk zu wirken als mit den niedergeschriebenen Überlegungen, die einen wesentlichen Anteil an dessen Gestaltung haben. Darin ist auch der Grund zu sehen, warum er sich keine Zeit genommen hat, seine Schriften zu ordnen und zu überarbeiten." Und sie stellen zurecht fest: "Deshalb sind die meisten Texte als (teilweise fragmentarische) Arbeiten zur Selbstverständigung, zur

Fixierung einer Arbeitsphase oder eines neuen Gedankenansatzes, als Zusammenfassung von Diskussionen oder als Vorüberlegung für Dialoge anzusehen" (GBA 25:583f). Um so wichtiger ist es, daß jetzt mit der neuen Berliner und Frankfurter Ausgabe ein zuverlässiger Zugriff auf Brechts Schriften möglich ist, zumal die sicherlich verdienstvolle Ausgabe der *Gesammelten Werke* von 1967 gerade in diesem Bereich weitgehend unzureichend war.

Mit den *Schriften* 4 und 5 wird die Publikation von Brechts theoretischen Arbeiten abgeschlossen. Das bei den Bänden 21 bis 23 zurecht angewandte chronologische Prinzip, das nicht mehr Literatur, Philosophie und Politik trennt und so die entstehungsgeschichtlichen und theoretischen Zusammenhänge sichtbar macht — "philosophische Überlegungen haben unmittelbar zu ästhetischen Konsequenzen geführt, wie gleichermaßen politische Anlässe Rückschlüsse auf die Theorie initiiert haben" (GBA 25, 585) -, wird in den Bänden 24 und 25 mit guten Gründen durchbrochen: In Band 24 sind Brechts Texte zu seinen eigenen Stücken, zu Stückbearbeitungen und zu Brechts Inszenierungen von Stücken anderer Autoren am Berliner Ensemble versammelt. In Band 25 werden erstmals in einer Brecht-Ausgabe "Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei", das "Antigonemodell 1948", das "Couragemodell 1949" und in neuer Fassung die "*Katzgraben*-Notate 1953" abgedruckt.

Zum erstenmal auch erfahren Brechts theoretische Schriften eine ausführliche Kommentierung (139 Seiten in Band 24, 85 Seiten in Band 25) nach dem bekannten Prinzip: "verwendete Textgrundlage", "Entstehungszeit und — falls es eine Publikation zu Lebzeiten Brechts gegeben hat — der Erstdruck (...). An zweiter Stelle folgen, soweit zu ermitteln, eingehendere Angaben zur Entstehung, an dritter Stelle Hinweise zu relevanten Fassungen und Varianten sowie zur Textgestaltung, an vierter Stelle, sofern nachweisbar, Angaben zur Wirkung und zuletzt der Zeilenkommentar" (GBA 24, 595). Die Kommentierung ist im ganzen zuverlässig und die notwendigen Erläuterungen werden in sachlicher Form dargebracht. Zwar bleibt gerade bei den *Schriften* manches noch ungeklärt, vor allem viele Datierungen sind weiterhin, wie die Herausgeber selber anmerken, unsicher, und der neueste Forschungsstand würde manche Modifikation im Detail ermöglichen, dennoch ist der Kommentar ebenso wie das alphabetische Gesamtregister der Schriften- und Herausgeber-Titel (mit Verweisen zu Herausgeber-Überschriften aus früheren Ausgaben des theoretischen Werkes) sehr verdienstvoll und äußerst hilfreich. Ärgerlich ist eigentlich nur, daß nicht grundsätzlich die Erstdrucke angegeben sind, so daß als "Erstdruck in der vorliegenden Ausgabe" solche Texte gelten, "die bisher nicht in den Ausgaben gesammelter Werke Brechts oder in Brecht-Materialienbänden erschienen sind" (GBA 25, 587).

Brechts Texte zu Stücken, wozu die Herausgeber allerdings etwas inkonsequent auch Skizzen und Entwürfe rechnen, erfahren in Band 24 insofern eine neue Anordnung, als die "Stückbearbeitungen" wie *Antigone, Der Hofmeister, Don Juan* oder *Biberpelz* chronologisch eingefügt sind in die eigenen Stücke, während „die Texte zu Stücken anderer Autoren in Inszenierungen des Berliner Ensembles" (GBA 24, 595), also zu Gorkis *Wassa Schelesnowa*, Goethes *Urfaust*, Hayneccius' *Hans Pfriem*, Strittmatters *Katzgraben* und Bechers *Winterschlacht*, eine eigene Abteilung bilden. Zusammengetragen sind mehr als 80 neue Einzeltexte von Brecht zu vielen der 39 Stücke und Stückbearbeitungen — von *Baal* bis *Pauken und Trompeten*. Der Gesamtumfang von Brechts Äußerungen zu den einzelnen Stücken schwankt von einer Seite bei *Leben Eduards des Zweiten von England* und einigen anderen Dramen bis zu 100 Seiten bei der *Mutter*. Da, wie schon kritisch angemerkt, nicht alle Erstdrucke angegeben sind, ist nicht genau festzustellen, ob die wichtigen neuen Texte zur *Mutter*, zu *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, zu *Galilei*, zu *Mutter Courage* und zu *Puntila* sowie vor allem zu *Im Dickicht der Städte*, zu *Mann ist Mann*, zu *Macbeth*, *Turandot* und *Die Tage der Kommune* — zu den drei letztgenannten gab es in den *Gesammelten Werken* von 1967 überhaupt keine Texte — wirklich hier zum erstenmal abgedruckt werden. Zumindest werden sie mit dieser Ausgabe erstmals leicht zugänglich.

Im Vergleich mit Band 17 der *Gesammelten Werke* sind einige erhebliche Veränderungen — in der Regel als Verbesserungen — festzustellen. Der "Vorspann" ("Bei Durchsicht meiner Stücke" und "An die Sowjetleser") ist zurecht entfallen, die Texte im Kontext des „Antigone-Modells" sind jetzt in Band 25 abgedruckt und Brechts Texte zu den Lehrstücken sind völlig neu geordnet. Allgemeine Äußerungen, Kommentare und Überlegungen von Brecht sind hier zurecht nicht mehr aufgenommen worden, stattdessen — wie bei den anderen Stücken — Texte zu den einzelnen Lehrstücken. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Band 24 ein weitgehend zuverlässiges, übersichtliches und anschauliches Bild von Brechts Texten zu seinen Stücken liefert.

Im Gegensatz zu den oft nur den Arbeitsprozeß begleitenden und zur Selbstverständigung gedachten Schriften in Band 24 versammelt Band 25 Modelle und Notate, die in eigenen Ausgaben publiziert sind, die also für die Öffentlichkeit bestimmt waren und tendenziell sogar normativen, zumindest aber modellhaften Charakter hatten. Die drei 1956, 1949 und 1958 veröffentlichten Modellbücher werden hiermit zum erstenmal für eine größere Leserschaft zugänglich und auch erstmals kommentiert, wobei die Kommentare zu dem "Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei" und zum "Antigonemodell 1948" relativ knapp gehalten sind, während das "Couragemodell 1949"und vor allem die "*Katzgraben*-Notate" recht ausführlich ausgefallen sind. Besonders letzteres gibt wichtige neue

Einsichten in Brechts Arbeit an seinem Theater, vor allem in seine Auseinandersetzung mit Stanislawski und dessen Dominanz in der DDR, wie es Hecht in einem Beitrag zu dem Band *Brecht & Stanislawski und die Folgen* (Henschel 1997) ausführlich darlegt. Neue Grundlage des hier abgedruckten Textes ist ein im Elisabeth-Hauptmann-Archiv (Berlin) wieder aufgefundenes Typoskript von 1953. Neben diesem Text von Brecht gibt es noch zahlreiche Aufzeichnungen von Mitarbeitern, die jedoch in diese Ausgabe nicht mit aufgenommen wurden. Hecht betont zurecht in seinem Kommentar das besondere dieser Notate: "Während die Modellbücher Dokumente von Aufführungsergebnissen darstellen, sind die *Katzgraben*-Notate 1953 der erste und einzige Versuch Brechts, einen Probenprozeß darzustellen, der zum Aufführungsmodell führt" (GBA 25, 545). Textgestaltung und Kommentar sind wie in Band 24 überzeugend; bedauerlich ist allerdings, daß wegen des offensichtlich festgeschriebenen Formats die Fotos der drei Modell-Bücher erheblich verkleinert werden mußten, was bei der eh nicht sonderlich guten Qualität doch zu einigen Einbußen führte.

Bekanntlich liegt mit der Berliner und Frankfurter Ausgabe keine historisch-kritische Edition vor, was man immer noch bedauern mag. Gleichwohl erreichen die fünf Bände der *Schriften* Brechts ein hohes Niveau. Eine wissenschaftliche Arbeit zu Brecht, aber auch präzises Studieren und Lesen seiner Texte ist ohne sie nicht mehr möglich.

Florian Vaßen
Universität Hannover

Una Chaudhuri. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. xv + 310 pages.

In *Staging Place* Una Chaudhuri offers a new perspective from which to understand the history of modern and postmodern drama. This history has often been recounted as the story of what happened either to genre (the death of tragedy) or to the representation of the human figure on stage (the death of character) as the Romantic era gave way to the modern and the modern to the postmodern. Chaudhuri takes a very different approach by constructing this history as the story of how "the idea of place" is articulated in plays over the course of a century from the 1890s to the 1990s. Instead of thinking of a setting as the container for characters or as a function of genre, she posits place as a central thematic in modern and contemporary writing for the theatre, expressed in a series of recurring

tropes and metaphors including home and homecoming, the journey, exile, and refugeehood.

The heart of Chaudhuri's analysis is her concept of "geopathology," which she defines as "the problem of place — and place *as problem*" (55) in modern drama, "an incessant dialogue between belonging and exile, home and homelessness" (15) in which home figures "as both the goal and the cause of self-actualizing departure" (81). The drama of geopathology, which is linked with the evolution of theatrical realism, leaves the culturally constructed concept of what constitutes a "home" essentially unquestioned, focusing only on where a home might be for a given individual. At mid-century, however, a drama appears in which the idea of a home is itself radically problematized. Chaudhuri traces this development by examining plays about homecomings by Pinter and Shepard in which the act of homecoming ironically raises the question of just what constitutes a home in a world deprived of the verities of nineteenth-century bourgeois culture. This slippage in the concept of home is often expressed in terms of the figure of America as a non-place, "a place in which the association of space with place has been ruptured" (116). Subsequent chapters discuss contemporary plays about displaced persons and take up the questions of how language operates in relation to place and how the real conditions of refugeehood have been treated in plays written during a half-century that has seen so much disruption of the experience of place.

Throughout *Staging Place* Chaudhuri seeks examples of plays and performances that propose alternatives to ways of seeing place dominated by geopathology and the other pathologies attendant upon it. This issue becomes more pressing as we approach the end of the twentieth century: how can we even imagine a non-pathological relationship with place when the world we live in is increasingly dominated at the cultural level by the "mobile privatization" described by Raymond Williams and at the ecological level by the damage we have done to the earth itself? Chaudhuri sees in works by artists as diverse as Spalding Gray, Tony Kushner, Ping Chong, and Caryl Churchill glimpses of ways to perceive the world and our relation to it that eschew the terms of geopathology in favour of ecological consciousness and multiculturalism (the latter more problematic than the former, since multiculturalism too can entail a denial of the importance of place). These discussions are relatively fragile and speculative, as attempts to detect hints of what may happen must be, and are sometimes less satisfying than Chaudhuri's other readings. In describing Gray's monologue performances as a model for a sort of minimalist theatre of ecological consciousness, for example, Chaudhuri observes that Gray chooses to perform his monologues, rather than simply publish them as books, because he does not want to destroy trees and clutter the planet with objects (84). She does not mention that Gray's

ecological awareness has not, in fact, prevented him from publishing his monologues as books, sound recordings, films, and videotapes. I was left wondering just what spaces the performance practices Chaudhuri privileges can occupy in a postmodern, mediatized culture that encourages the indiscriminate proliferation of cultural objects.

This is, however, a minor quibble with a very satisfying book. *Staging Place* is enormously pleasurable to read; Chaudhuri's style is graceful and clear, yet complex. Although primarily based on close readings of play texts, her arguments incorporate enough cultural theory to bring out their larger implications. Chaudhuri's readings and evaluations of the many plays she discusses are original, provocative, and judicious. The strength of her critical approach is illustrated by the fact that it is hard to read her book without thinking of long lists of other writers and plays that could be discussed within the framework she has established, including, of course, the work of Brecht. Although Chaudhuri does not discuss Brecht to any great extent, he clearly is a writer whose texts deal frequently with the politics of place and reflects on an exile consciousness. It is to be hoped that Chaudhuri's book will prove to be the starting point for an evolving critical appraisal of the role of space and place in drama.

Philip Auslander
Georgia Institute of Technology

David Graver. *The Aesthetics of Disturbance: Anti-Art in Avant-Garde Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. xi + 253 pages.

The Aesthetics of Disturbance is an analysis of early twentieth-century avant-garde drama as exemplified in the plays of Oskar Kokoschka, Gottfried Benn, Raymond Roussel, Roger Vitrac, and Wyndham Lewis. Graver begins his book by defining avant-garde drama as those texts involved in an aesthetics of disturbance that incorporate elements of anti-art. He defines anti-art, and thereby aesthetic disturbance, through Peter Bürger's theory of the avant-garde as art which attacks the institution of art. Graver notes the "dissident heterogeneity" of the dramaturgical strategies of the five playwrights and argues that the playwrights under discussion "break conventions to force artistic expression to a point of crisis. Their work aims at fragmenting and recombining existing forms of expression. Rather than say something new with drama, they seek to suppress aesthetic discursivity in favour of the mute figural presence of heteroclite aesthetic material" (209). The concept of self-destructive art

(anti-art) is key to Graver's thesis as he works to isolate the concepts of high modernism and avant-garde. High modernism, according to Graver, is constructed as a negation and withdrawal of the social, while the anti-art of the avant-garde develops sophisticated tactics of crises and failures so as to undo its own aesthetic. Graver attempts to dispel the notion that anti-art is concerned solely with "shock, fragmentation, or the destruction of art" (210). Similar to the theories of the avant-garde as purported by Calinescu and Poggioli, he points towards the concepts and techniques of montage, collage, and performance as "responsible for allowing the avant-garde to remain distinct from high modernism without being reduced to the endless repetition of bluntly self-destructive, anti-aesthetic gestures" (210). An analysis of the adaptation of montage and collage to the fields of drama and theatre within the works of the five playwrights is the central object of *The Aesthetics of Disturbance*.

The volume will prove useful to the Brecht scholar on two fronts. Firstly, Graver's keen observations regarding the tradition of avant-garde drama foregrounds the aesthetic experimentation out of which Brecht's dramaturgy was formed. Secondly, Graver concludes his book by linking the plays of the earlier writers with the performative experimentations of Artaud and Brecht. Kokoschka, Benn, Vitrac, Roussel, Lewis, although radical in their approach to a reconstruction of dramatic texts, did not approach a revolution in performance itself. The *Lehrstück*, or learning play, is the Brechtian form which, Graver argues, can be associated most directly with an aesthetics of disturbance and anti-art. The *Lehrstück* is "a form that alters significantly the relationship between audience and spectacle common to modernist and most earlier avant-garde performance forms" (214). Citing *The Measures Taken* as an example, Graver suggests that Brecht's learning plays are designed to create an "antitheatrical performance possibility for drama" through the features of a performative montage which required a new type of spectatorship. "In the learning plays the various heterogeneous elements... do not so much submit to a central purpose as offer themselves to the audience / participants for the negotiation of a central purpose. The montage construction can only be completed through the cooperative performance of the audience / participants" (219). The process of reordering spectatorship that takes place in the *Lehrstück* is created through an equal reconfiguration of dramaturgical techniques. The learning play is "a treacherous obstacle course in which the audience / participants must seek out a discursive ethical strategy for action that will lead them to whatever conditioned safety social realities might grudgingly concede" (216). Graver argues that although Brecht was aware of the disruptive (disturbing) power of performance in a way that the earlier writers were not, he was, nonetheless, more successful in theory than in practice. In fact, according to Graver, the earlier avant-garde playwrights were more successful in

incorporating their aesthetic theory of disturbance into their theatre practice than Brecht was.

Matthew Causey
Georgia Institute of Technology

Marielle Silhouette. *Le Grotesque dans le théâtre de Bertolt Brecht (1913-1926): contribution à l'étude de la genèse d'une dramaturgie expérimentale*. Berne: Peter Lang, 1996. 510 pages.

Le Grotesque dans le théâtre de Bertolt Brecht locates and examines the grotesque as constructed by and manifest in Brecht's early plays. "Early plays," here denotes all the dramatic works, published and unpublished, written between 1913 and 1926, from *The Bible* to *A Man Is a Man*. Silhouette begins with an extended, detailed analysis of the history of the term "grotesque," traces the grotesque's origins in painting and German drama, and examines its twentieth-century resurgence and the accompanying debates. In chapter four, the work turns for the first time to the origins of Brecht's uses of the grotesque and then focuses specifically on Karl Valentin's influence in chapter five. Following an analysis of Brecht's search for a new dramaturgy, the last five chapters outline the manifestations of the grotesque in the plays themselves through intertextuality, quotation, grotesque language, the grotesque individual, and the Brechtian bestiary.

Silhouette differentiates her work from others on these same plays by discussing their significance on their own terms, that is, by suppressing the familiar strategy of comparing them with the later plays in order to mark their apolitical character. In her opinion studying the early works solely for their lack of political engagement ignores the influence of their experimental dramaturgy on contemporary theatrical practice. She presents the book as a non-teleological examination of these plays through a precise definition of the grotesque rather than resorting to the highly subjective definitions found in other works on the grotesque that "semblent...procéceder par associations Intuitives" and that "projettent dans ce terme [le grotesque] des enjeux ou des implications qui ressortissent plus à un désir personnel ou à des préoccupations spécifiques de l'époque..." Silhouette's fundamental methodology bases itself on a semiotics of theatre in the vein of Anne Ubersfeld and upon an idea of historicity taken from Lefebvre's notions of system, norm, and discourse.

Any definition of the grotesque must be inherently provisional because of the term's interconnectedness with changing societal norms,

according to Silhouette. She does, however distil five basic characteristics that seem to hold this slippery concept together: it is an ancient phenomenon that cyclically appears, disappears, and reappears; it involves some kind of hybridization; it questions the role of the artist; it is against harmony; and it has an affinity for monsters. Her explorations of the relationships between the grotesque and the comic, the caricature, the tragi-comic, and the absurd are also helpful in arriving at a more nuanced definition. Dedicating nearly a quarter of itself to the notion of the grotesque, this book will prove useful not only to Brecht scholars, but also to those interested in this often confused and confusing aesthetic category.

Silhouette maintains that Brecht's experimentation itself tended toward the grotesque. Whereas his contemporaries, the expressionists, experimented with "new ideas," he experimented by means of quotation, "plagiarism," and the combination of different or opposing traditions. She posits that in looking for the new theatre, Brecht took his philosophy from Nietzsche and his dramaturgy from Wedekind, the circus, the faire, and popular singers. His combination of low and high, his insistence on the theatre's materiality (and thus on the body), his emphasis on fecality and sexuality, and the frequent intermingling of human and animal imagery fit neatly into Silhouette's definition of the grotesque.

The book's sheer size and detail might have been overwhelming, but the elaborate table of contents makes its fascinating analyses accessible even to the casual reader. It also boasts an extensive and well-organized bibliography, an adequate index, and a helpful time-table of the many plays and versions of plays that Silhouette discusses. Currently available only in the original French, it would most likely increase its readership with a German and/or an English translation.

Phaedra Bell
Stanford University

Margaret Eddershaw, *Performing Brecht: Forty Years of British Performances*. London and New York: Routledge, 1996. 188 pages.

Britain and Brecht: the relationship between the two has always been somewhat uneasy. The visits to London by the Berliner Ensemble in 1956 and 1965 had a galvanizing effect on a whole generation of directors and designers. Dramatists from Osborne and Bolt to Bond, Brenton, and Hare have, in various ways, appropriated and domesticated Brecht's epic form. And yet, as this shrewd and sensible book indicates, the history of Brechtian performance in Britain has been dogged by everything from

excessive stylistic reverence, leading to museum-theatre productions, to a wilful determination to jettison Brecht's political cargo. As Eddershaw constantly insists, there is something in the short-term structure of British theatre that makes it difficult to accommodate Brecht's long-term vision.

Eddershaw takes a chronological approach which is itself highly revealing. After a useful opening chapter defining Brecht's theory and practice — and making the valuable point that he and Stanislavski were far from being polar opposites in their approaches to performance — she charts the jagged progress of Brecht in Britain. His early adoption by left-wing Unity Theatre groups and Joan Littlewood's Theatre Workshop was followed, post-1956, by absorption into the Royal Court, the Royal Shakespeare Company, and the National Theatre. The result was a series of productions that slavishly reproduced Brecht's visual effects at the expense of his political ideas. William Gaskill's *Mother Courage* for the National in 1965 looked exactly like the Ensemble's; what it lacked was Helene Weigel or any real sense that this is a play about business.

Matters improved, Eddershaw argues, in the post-1968 period when Brecht was taken up by alternative theatre groups such as Belt and Braces, Foco Novo, and 7:84 and by regional theatres such as the Everyman (Liverpool), who understood Brecht's collective ethic and social significance. But in the later 1970s and 1980s Brecht again suffered at the hands of the National, the Royal Shakespeare Company, and the big regional theaters through being treated as a mainstream classic. As Eddershaw points out, the lack of real ensembles, the hierarchical power structures, the sheer scale of the theatrical spaces (especially the National's Olivier Theatre) defused Brecht's explosive theatrical power. And in the 1990s it has been the same up-and-down story: David Hare as translator and Jonathan Kent as director followed a fine *Galileo* at the Almeida, coolly making the point that disinterested rational inquiry is always politically subversive, with a dreadful *Mother Courage* at the National (too late for inclusion in this book), which smothered the play in redundant visual effects including a ubiquitously hovering vulture.

Why do the British find Brecht so difficult? After all, the British acting style, with its suspicion of rhetoric and reliance on irony and direct address, is perfectly suited to Brecht. The classic example still remains Leonard Rossiter's 1967 *Arturo Ui*, which combined a vivid cartoon outline with a manic obsessional detail. Part of the problem, as Eddershaw rightly insists, is that British theatrical structures are, by and large, unsuited to the kind of collaborative venture of exploring a Brecht text. Translations are also a difficulty: those who speak German are rarely good dramatists, while the best dramatists rarely have any German. But the root problem is that people still approach Brecht with a mixture of suspicion and fear: suspicion that he is some kind of Marxist ideologue rather than, as George Steiner once wrote, a man who created his own "strategically astute,

personalized Marxism," and fear that his plays are inevitably slow, heavy, and weighed down with theoretical baggage.

Brecht's influence on British theatre has come not through productions of his plays but through the piecemeal assimilation of his dramaturgical methods and directorial ideas. Plays like Osborne's *Luther*, Arden's *The Workhouse Donkey*, Hare's *Fanshen*, and almost everything of Edward Bond reveal Brecht's unmistakable fingerprint. A whole Royal Court school of directors, including William Gaskill, the late John Dexter, Peter Gill, and Max Stafford-Clark, were also influenced by Brecht's radical elimination of the unnecessary. Lately there has been a return on British stages to a culinary Expressionism, but in the 1960s and 1970s I saw a number of admirable Brechtian productions. The problem was that very few of them were of plays by Brecht. But, at the end of her clear-eyed, well-documented book, Eddershaw envisions the possibility that one day a group of charismatic actors will engage in a piece of collective storytelling that brings out the political meaning of a Brecht text. As I write, members of Théâtre de Complicité, who fulfil all those requirements, are working on a joint staging with the National Theatre of *The Caucasian Chalk Circle*. All one can say is that, despite forty years of bastardized British Brecht, one lives in hope.

Michael Billington
London, England

Jan Knopf. *Gelegentlich: Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996. 295 Seiten.

In den finsteren Zeiten
Wird da auch gesungen werden?
Da wird auch gesungen werden
Von den finsteren Zeiten
(GBA 12:16, and Knopf, *Gelegentlich: Poesie*, 153).

Any Germanist interested in Brecht is familiar with Jan Knopf's research and his *Brecht Handbücher*, so I was eager to read this latest contribution to Brecht scholarship. Knopf's basic thesis is that Brecht's poetry is just that, poetry, often written in reaction to the political turbulence of his times, and not propaganda disguised (thinly) as lyric. Whether or not one assumes that much of Brecht's poetry was a form of propaganda, it was suggestive enough of propaganda that Ulla Lerg-Kill in *Dichterwort und Parteiparole: Propagandistische Gedichte und Lieder Bertolt Brechts*

(1968) described it as follows: "Formen und Inhalte wurden ausdrücklich jeglicher Esoterik entrückt und ihre Auswahl nach der gesellschaftlichen Relevanz bestimmt...Ziel ist...die Mitwirkung an der Umbildung öffentlichen Meinens und endlich der gesellschaftlichen Verhältnisse. Es handelt sich hierbei um einen funktionalen Vorgang" (25). This functional aspect in Brecht's works does not have to mean, however, that his poetry was less inspired than that of others. Brecht wrote on various themes and was adept in using all rhythmic forms: hexameter, ancient meters, sonnet, and ballad. But not the form, rather the message was important. Similar to his dramas, poetry provided Brecht with a way to present the function of world forces.

The scope of the volume is all-inclusive. Knopf provides background and some analyses for all of the poetry collections, from the *Hauspostille* in the 1920s and the *Steffinsche Sammlung* of the exile years to the *Buckower Elegien* of the 1950s in the young GDR. Brecht had been writing poetry since he was a teenager, and in the mid 1920s he began to write consistently about socially relevant issues. Later in exile, far from the daily confrontation with the Nazis, he wrote more about his impressions of political agendas, employing images of nature and the everyday routines he saw as an exiled intellectual. When he returned to Europe and finally settled in the GDR, he wrote more about social and political tendencies of his environment. Knopf highlights Brecht's poems based on singable texts or parodies of songs, especially in the last chapter. For example, in the chapter "Gewölke, ungeheuer oben" Knopf shows that "Erinnerung an die Marie A." is a singable parody of a song about love and not an autobiographical poem about a past love, as has been assumed. As a leitmotif for the book and included in the analysis of "Erinnerung an die Maria A.," Knopf suggests that Brecht's poetry often portrays the loss of individuality, of a sense of self-worth and self-respect, i.e., "Menschenverschleiß" (12). Thus defined, Brecht's lyric indicts a society degenerate enough to tolerate the horror of the concentration camp at Auschwitz. Since exploitation on a large scale applies not only to the concentration camps of WWII but also to that of the twentieth-century industrialists, Knopf discusses Brecht as a poet in his time, yet prophetically ahead of his time.

Knopf includes an introductory chapter entitled "Unbequemlichkeiten, herausfordernd," which deals with Brecht's working methods and the editing of the newest Brecht edition, the basis for the analyses in the book. Besides a brief history of the new edition he explains the editorial principle necessary for a writer who constantly revised and rewrote his works, "das Editionsprinzip 'letzter Hand.'" The section on Margarete Steffin's poem "Als der Klassiker am Montag, den siebenten Oktober 1935, es verließ, weinte Dänemark"(55) is not specifically about Brecht's poetry but finally lays to rest any claim that the poem may have been

Brecht's. The section on Elisabeth Hauptmann in this chapter is similarly laudable, since secondary literature has often neglected her contributions to Brecht's work. Nonetheless, this reader would have appreciated more support for recognizing Hauptmann's specific contributions to the works and editions of Brecht that Knopf describes.

Knopf sometimes seems to be taking Brecht's side in order to provide us with reasons for admiration and/or exoneration rather than objective information. For example, in his section on Brecht's poetry during the Scandinavian exile, "Finstere Zeiten, perennierend," he analyzes the thirteen sonnets Brecht wrote for Margarete Steffin. With these analyses he wants to develop new standards for criticism of contemporary poetry, i.e., poetry written without the traditional language of nature, beauty, and love. The first problem is that Knopf labels these sonnets love poems, yet the theme of love is conspicuously absent. The second problem is Knopf's explanation for the coarse language in two of these sonnets, 13 and 3, which appear to have been written in reaction to Steffin's rejection of Brecht's language. Brecht mentions Dante in "Sonnet 13" in order to lend validity to his argument for including what Steffin considered a vulgar term, and in "Sonnet 3" Brecht forces the use of another offensive term by the rhyme scheme. Knopf claims that these poems provided Steffin with an anti-bourgeois point-of-view, which Steffin — apparently in need of this patronizing "lesson" — had not yet comprehended, and that Steffin rejected this terminology because of her "bürgerliches Rollenverhalten" (204). Although Dante never employed such words in his poetry, by citing Dante, who wrote in the vernacular instead of the language of scholars and whose writings are considered "Weltliteratur," Brecht maintains that common language must be accepted because sooner or later it becomes "Weltliteratur." Nevertheless, the publication of these poems, though written by a renowned poet, does not mean that they have become "Weltliteratur."

In his chapter about the period of Scandanavian exile Knopf does, however, introduce new critical standards for Brecht's poems that include images of nature, a more traditional poetic theme. From the *Kriegsfibel* and from a small collection titled *1940* in the *Steffinsche Sammlung* he presents poems so simple that they seem "unlyrisch," but in fact they demonstrate Brecht's mastery of poetic language, as in the following untitled poem (212):

Nebel verhüllt
Die Straße
Die Pappeln
Die Gehöfte und
Die Artillerie.

Knopf is able to show how the *Svendborger Gedichte* were a watershed for German lyric poetry because the poems were some of the first to incorporate current political topics. Poets of the 1960s and 1970s followed Brecht's innovations and wrote without the usual themes of love and nature (198).

Knopf's evidence indicates that much of Brecht's poetry was not only not propaganda but a carefully crafted and inspired reaction to the historical and social changes of his time. All those interested in the poet Brecht will be prompted by this volume to reread some favourites in order to renew their own analyses and will be interested to learn more about the socio-historical background of the poems. Some readers may be disappointed owing to the lack of an index as well as notes for some quoted sources, but on the whole this does not detract from the coherence of Knopf's analyses.

Paula Hanssen
St. Louis University, Missouri

Helmut Gier und Jürgen Hillesheim, Hrsg. *Der junge Brecht: Aspekte seines Denkens und Schaffens.* Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996. 278 Seiten.

Die Herausgeber dieses Sammelbandes nennen ihr Buch im Untertitel *Aspekte seines Denkens und Schaffens.*Man könnte es auch "Ansichten und Einsichten zum jungen Brecht" nennen. Ein solches Projekt muß sich zweier Dinge bewußt sein: zum einen des Kontextes der Brechtforschung, die im Vorfeld des großen Jubiläums 1998 den Leser mit einer scheinbar endlosen Flut von immer neuen Publikationen zu Brecht beschenkt, und zum anderen der Aufgabe, einen akademischen Neuwert in die Diskussion um den Gegenstand der Forschung, der da Bertolt Brecht heißt, einzubringen. Um letzteres sind die Herausgeber, nach eigenen Auskünften im Vorwort, bemüht. Ob es ihnen gelingt, mag ich an dieser Stelle bereits, ohne damit ein Gesamturteil vorwegnehmen zu wollen, in Frage stellen. Auch, um beim kritischen Ton zu bleiben, scheinen mir die beiden Herausgeber sich nicht gänzlich darüber klar gewesen zu sein (oder verzichteten sie mit Absicht darauf zu definieren?), was sie eigentlich unter der Bezeichnung "junger" Brecht verstehen. Wohl fällt beiläufig das Wort von der "Schaffenszeit bis zum Exil," (9) also bis 1933, doch weder wird dies ausdrücklich in der Einleitung gesagt, noch ist es aus den verschiedenen Beiträgen ersichtlich. Gerade die Offenheit — fast könnte man sagen, Endlosigkeit — der zeitlichen Spanne, mit der sich die

Aufsätze beschäftigen, läßt mich fragen, was denn nun genau der "junge" oder der, wie es an anderer Stelle heißt, "frühe" Brecht war. Aus der Lektüre der Aufsätze ließe sich dies bereits als eine interessante *zusätzliche* Fragestellung formulieren: war es der Augsburger Schüler, der Münchner Student, der Berliner Dichter, oder ist damit der Denker in seiner vormarxistischen Phase gemeint? Die pauschale Grenzziehung mit der Vor-Exilzeit scheint mir, wenn man sich die Argumente der verschiedenen Beitragenden ansieht, dann doch zu ungenau, auch in Hinsicht auf die Lebenssituation Brechts. Immerhin war er bereits 34 Jahre alt, oder jung, als er sich nach Berlin begab, ein Alter, das im Vergleich zur Biographie schon mehr als die Hälfte ausmacht. Ein "junger" Brecht hätte also vielleicht konsequenter mit der Augsburger und Münchner Zeit angesetzt werden können, zumal, so ist aus den Aufsätzen ersichtlich, diese Zeit genügend Stoff für die Untersuchung bot. Wenn man dann das sogenannte Frühwerk untersucht, so ist man freilich immer versucht, sich die Überarbeitungen, die späteren Verwerfungen und Selbstkritiken Brechts aus den Jahren der Exil- und Nachkriegszeit anzusehen. Dies ist nicht nur verlockend, sondern auch notwendig, ganz im Brechtschen Sinne der Dialektik der Dinge und des Denkens. Daß in diesem Kontext allerdings über die "Rezeption von Brecht im Dritten Reich," so der Untertitel des zweiten Beitrags von Jürgen Hillesheim, referiert wird, halte ich dann doch für etwas weitschweifig. Doch sei's drum. Wir bleiben also bei der Vor-Exilzeit und nennen das Brechtsche Werk dieser Zeit *Früh*werk.

Wer sind die Autoren dieses Sammelbandes? Eine Frage mit einer vielleicht nicht überraschenden, aber dennoch aufschlußreichen Antwort. Abgsehen von zwei Professoren, Lehrstuhlinhaber, sind es in der Mehrzahl Lehrer und Dozenten, Doktoranden mit vorläufigen Arbeitsergebnissen sowie Mitarbeiter der einschlägigen Brecht-Archive. Diese Heterogenität der Profession - alle gehören sie wohl dem Kreis der akademischen Brecht-Liebhaber an - führt konsequent zu einer Heterogenität der Texte, ihrer Perspektiven und Methoden, aber auch ihrer Längen sowie ihrer sprachlichen und argumentativen Qualitäten. Dies mag ein Plus sein, ein Positivum, welches auf Seiten des Lesers dazu führt, die Lektüre mit einiger Abwechslung genießen zu können. Pluralität der Perspektiven bedingt Meinungspluralismus, und dies ist gut so. Aspekte, so heißt es ja, Aspekte eines Schaffens werden untersucht, auch wenn ihnen der gemeinsame Fokus fehlt. Daß den Fokus die prägenden "jungen" Jahre — und deren konkret historischer, sozio-ökonomischer sowie geistig-künstlerischer Kontext — bilden sollten, dies sagte ich bereits. Daß aber der akademische Neu- oder Mehrwert auch zur Diskussion stehen muß, haben die Herausgeber teilweise wohl etwas vernachlässigt. Einige der Beiträge stellen, meines Erachtens, ein außerordentliches Novum dar, bieten also die neue Perspektive, lassen den

alten Brecht in neuem Licht erscheinen. Lobend hervorheben möchte ich die Aufsätze zu Brechts Verhältnis zum Sport von Günter Witt, zu den Unterhaltungsmedien (hier zur Schallplatte) von Hans-Christian von Hermann, zu Karl Mays Abenteuerromantik von Ulrich Schmid sowie die Inbeziehungsetzung von Brechts *Baal* und Büchners *Dantons Tod* mit der Philosophie Schopenhauers durch Jürgen Hillesheim. Andere allerdings sind entweder kaum von Neuigkeiten getragen, so die einleitenden "Anmerkungen zur Biographie des jungen Brecht" vom Herausgeber Helmut Gier (dies liest sich eher wie eine allgemeine, für Gymnasialschüler geschriebene Einführung ins Leben und Leiden des jungen Brecht) oder die Darstellung zum Frauenbild Brechts von Herbert Frenken, die nicht nur als Dissertation vor vier Jahren sondern bereits auch schon als Buchpublikation vor zwei Jahren erschien und hier in weitestgehend unveränderter Form einen Auszug präsentiert. Einen Auszug zumal, in dem sich der Autor nicht im geringsten die Mühe macht, auf die jüngsten Diskussionen um Brecht und die Frauen, die nicht erst seit John Fuegis Biographie die Gemüter bewegen, einzugehen.

Ein Plus und ein Minus zum Abschluß: gut ist, daß das beigefügte Namensregister die Suche nach bestimmten Personen erleichtert, schlecht, daß das Seitenlayout und die Wahl der Schrifttypen erschlagend auf den Leser wirkt. Alles in allem doch, so möchte ich feststellen, ein lohnenswertes Leseabenteuer. Jeder Leser wird, nach eigenem Bedürfnis und individueller Präferenz, andere Perspektiven interessant und wieder andere Informationen nützlich finden. Des jungen wie des alten Brechts *Denken und Schaffen* also hat immer neue Aspekte zu bieten. Und mit dem Jahr 1998 wird gewiß kein Endpunkt in der Brecht-Forschung und Brecht-Rezeption erreicht sein.

Thomas Jung
University of Oslo

Wolfgang Fritz Haug. *Philosophieren mit Brecht and Gramsci*. Berlin und Hamburg: Argument, 1996. 168 Seiten.

Wolfgang Fritz Haug's attempt to philosophize with Brecht and Gramsci provides one of the best discussions of Brecht's philosophy yet to appear. For Haug both Brecht and Gramsci philosophize from the practical needs of ordinary people and everyday life. Both develop a philosophy of praxis that relates theory to concrete problems and that elaborates theory according to the practical needs of the moment. Both reject academic

philosophizing and abstraction in favour of concrete thought and both are original, underappreciated thinkers.

Previous studies of Brecht's thought interpreted his ideas in relation to Marx, Lenin, Lukács, Benjamin, and Korsch. Indeed monographs and scholarly studies have been devoted to Brecht's relation to all of these figures. As far as I know, no one had yet read Brecht in relation to Gramsci. The result establishes a surprising convergence but striking differences as well that Haug does not hesitate to elucidate. Brecht becomes in this reading someone who conformed to the Gramscian model of the "organic intellectual," producing art and thought that would serve the people and contribute to emancipatory praxis. He is to be read, in Haug's formulation, not so much as a "philosopher among the poets" (Gerd Irrlitz) but as "a poet among the philosophers" (103), developing a mode of practical and poetic philosophizing.

At stake is, as Haug stresses, the future of Marxist philosophy and Brecht's use-value for thought and practice today. The end of Soviet communism discredited many thinkers associated with Marxism, yet precisely the collapse of what is arguably a distorted form of Marxism in the Soviet bloc makes possible new readings of the Marxist classics, allows their insights and productivity for thought and action today without the ideological blinders of the past. Thus, although it seems like an inauspicious time to return to neo-Marxist classics, the time is also ripe for rethinking basic philosophical issues within the Marxian tradition that were often clouded over or thrust aside in the ideological battles of the Cold War. Both Gramsci and Brecht are appropriate candidates for such a rereading, since neither was a dogmatic or orthodox Marxist in the (discredited) tradition of Marxism-Leninism. Both were highly original thinkers who often stood in conflicted relations to the orthodoxy of the day. And while both tended to toe uneasily the party line of their respective parties, they continued to develop unorthodox, even heretical ideas.

Haug's project enables us to see more clearly than before the specific lines of Brecht's Marxism by means of an enlightening dialogue with Gramsci. He also deploys, among others, Adorno, Bloch, Benjamin, the neglected, maverick philosopher Günther Anders (109ff), and the moral philosopher Ernst Tugendhat (129ff) to highlight the specificity of Brecht's contributions. The lively, engaging book is well-written and convincingly argued, and while not pedantic, it provides a systematic overview of Brecht's positions on epistemology, social philosophy, ethics, and politics.

The opening chapters make clear Haug's claim that Brecht is in no way a conventional philosopher who develops a metaphysical philosophy or writes systematic academic prose. Brecht thought in aphorisms or in literary forms like the *Messingkauf Dialogues*, or the *Me-Ti: Book of Changes*, both of which Haug draws on, as well as aphorisms from the

Schriften and other publications. In an April 1948 letter to his Marxist teacher Karl Korsch, Brecht describes his preferred form of philosophizing:

> Manchmal wünschte ich, Sie hielten ein Journal mit vielen Eintragungen in der Baconischen Form über all die Gegenstände, die Sie gerade interessieren, unmethodisch im ganzen, ich meine antisystemisch. Solche wissenschaftlichen Aphorismen könnte man einzeln, in der oder jener Zusammenstellung...verwerten, sie wären alle fertig zu jeder Zeit; anstatt einen davon umzubauen, könnten Sie einen neuen bauen usw. - Es wäre sozusagen epische Wissenschaft! (11)

For Haug this practical, experimental mode of thinking is characteristic for Brecht and related to Gramsci's philosophy of praxis, which is also materialist, scientific, and oriented toward concrete problems of everyday life.

One of the more surprising connections Haug suggests, however, is with the philosophy of Ludwig Wittgenstein, especially with his ordinary language philosophy. For instance, the following passage by Brecht could have been inspired by Wittgenstein: "Die Philosophie sollte sich mehr mit den Reden der Leute als mit den Reden der Philosophen beschäftigen" (16). Haug provides copious examples of Brecht's clever analysis and use of language to demonstrate that his philosophy of praxis is bound up with critical analysis and reconstruction of language, bringing linguistic critique into the area of ideology critique. Obviously this connection is linked in turn with Brecht's aesthetic activity, which is concerned with uses of language and reconstructing aesthetic forms and genres for practical and political purposes. This linguistic focus also provides new perspectives for interpreting Brecht's famous materialism, his critique of objectivism, and his practical epistemology. In Haug's formulation "Erkenntnistheorie muß vor allem Sprachkritik sein" (65ff), and in a detailed philosophical *Auseinandersetzung* between Wittgenstein, Gramsci, and Brecht he shows how Wittgenstein's ordinary language philosophy holds that "the meaning of a word is its use" and that his conceptions of a philosophical grammar can be used to develop a materialist philosophy of praxis of the sort desired by Brecht and Gramsci.

The final two chapters of the study link Brecht and Gramsci to ethical philosophy and "the ethics of politics." As noted, Haug draws on Günther Anders and Ernst Tugendhat to develop Brecht's ideas on moral and political philosophy. The result of his enterprise is to situate Brecht in the currents of Western philosophy devoted to search for the good life and the good society. Rejecting the predominantly theoretical orientation of classical philosophy, to philosophize with Brecht and Gramsci for Haug "bewegt sich in unserem geschichtlichen Werktag und ist wesentlich experimentelles Denken" (155). A philosophy of practice emerges that is

materialist, immanent (i.e., a "Denken der Diesseitigkeit"), ethical, and political, oriented toward the needs and problems of human beings. It is Haug's merit to show how Brecht and Gramsci can contribute to developing a Marxist philosophy of praxis and to show that Brecht's work continues to be of value for contemporary theory, as well as aesthetic practice.

My only critique of Haug's excellent book is the neglect of Brecht's aesthetic theory and artistic oeuvre. Haug's theoretical focus succeeds in elucidating Brecht's philosophical positions and defending them against alternative idealist or dogmatic materialist conceptions. Yet with some exceptions he fails to show how Brecht's ideas are operative in his aesthetic practice as well. The project of (re)thinking Brecht's artistic works in relation to his philosophical thought thus remains a challenge for Brecht scholarship today.

Douglas Kellner
University of Texas, Austin

Lys Symonette and Kim Kowalke, eds. and trans. *Speak Low (When You Speak Love): The Letters of Kurt Weill and Lotte Lenya*. Berkeley and Los Angeles: University of California, 1996. 554 pages.

Writing in August 1944 to Weill, at that time coping with the difficulties of collaborating on *The Firebrand of Florence* with a somewhat dilatory Ira Gershwin, Lenya comments directly and astutely on the latter's marital situation: "I don't think Lee [Ira's wife] has discovered yet, how much fun it can be, to be alone in a house and read....How dreary it must be, to see the same poeple [sic] over and over again. To live constantly on the suburb of oneself, leads to utter emptiness. It aint my idea of happiness" (416). It is not hard to detect an implicit gloss on her and Weill's own relationship, which — in spite of affairs (on both sides), tensions resulting in separation, divorce, and re-marriage but a continuing readiness as well to offer mutual support and understanding — survived until Weill's premature death in 1950 and became, if anything, even more important in the years that followed. This correspondence, which covers the years 1924 to 1948 and consists of 410 letters, postcards, and telegrams (296 from Weill and 114 from Lenya), offers not only a compelling and at times disturbing insight into their relationship but also a wide-ranging, lively, often hilarious and frequently bitchy portrait of theatrical and musical life in Berlin, Paris, London, New York, and Hollywood. Taking its title from one of Weill's greatest and most haunting songs in *One Touch of Venus*

(for which the composer, neatly modifying a quotation from Shakespeare, provided the opening line), this elegantly presented and vividly edited volume deserves, along with its other virtues, to stand beside Harold Nicolson's account of his parents' relationship in its revealing, moving, even bewildering portrait of a marriage.

As the editors note, "their [Lenya and Weill's] exchanges were uninhibited, intimate, and irreverent, with neither on the lookout to check if posterity was peering in. Occasionally Weill would jot down a melody with a risqué lyric, while Lenya would sketch a charmingly vulgar or erotic drawing" (6) - though "charming" is not quite the epithet to describe the racy images appended to letters 252 and 287, which these days might be described by the humourless as "phallocentric" and by those with a sense of humour similar to Lenya's as bawdy and, well, unbuttoned. Her letters are dotted with dismissive judgments on both friends and foes, gossipy details on theatrical and musical identities, the occasional crude and funny joke (as when, after some elementary French lessons - not the euphemistic variety - she passes on to Weill in letter 242 a familiar though still amusing Pompadour story), while offering Weill the encouragement he needed in his work, together with psychologically perceptive comments on his dealings with others.

At times one has to read between the lines of Weill's communications with Lenya to discover the real state of his feelings, not only vis-à-vis her numerous affairs but also in the case of difficulties with a show, whether they be in terms of casting or more general artistic problems. Her response in a letter of July 1944 to what was clearly one of many fraught and fractious issues relating to *The Firebrand of Florence* is typical:

> Now Darling, I am really upset about you, not sleeping a whole night just because Ira agreed with Lyons on Kitty Carlilse (sic). What in the world did you expect of him?...to push me through will need a lot of fighting and arguing but you have to do it without any emotion. If you have a sleepless night every time that question comes up, you wont get any sleep at all. (397)

She could also be preposterously, if amusingly, bitchy about Weill's friends and collaborators: Maxwell Anderson is described as growing a beard, and "as [it] grows longer his dullness grows with in.... He has nothing to say, what a good laxative couldn't do. He is a little bit like Darious [Milhaud]. The way he can *cack* [shit] music Max can *cack* plays" (382). The comment may be apt in Anderson's case but it is so ludicrously unfair an assessment of Milhaud's abilities that the reader can only laugh. And although over the years Weill had good reason to feel cautious — on the basis of past dealings with Brecht — about any future collaboration, it does appear from the correspondence that Lenya was far less inclined than the composer to let bygones be bygones. In this area Weill emerges

with considerably more credit than Lenya, whose views on Brecht's past (and presumably present) behaviour sound oddly like those of a wronged and vengefully possessive "wife." For example, she advises Weill against giving Brecht any money (Weill had indicated that he was thinking of letting Brecht have $50 a month for a few months) and devotes a lengthy paragraph to Brecht's personality, culminating in the declaration "I always believed in dicency (sic) and a certain fairness. And Brecht hasn't got much of it....you know I have a natural gift of being a sucker, but not when it involves you" (332). Even for those readers familiar with Brecht's less than straightforward business and artistic dealings, it is hard in the light of Lenya's own earlier behaviour in personal and money matters not to suppress a murmur of "de te fabula"

The account of various stages in the personal and artistic relationship with Brecht fills out the picture already outlined by James Lyon and selectively added to in the *Briefe*. The complicated tale of Brecht's attempts to mount an all-black version of *Die Dreigroschenoper* is here presented from Weill's perspective - though not, it must be emphasized, an unduly biased one. Brecht had clearly begun negotiations for this project without notifying Weill; but the latter's response to Brecht's letter of 5 March 1942, sections of which are here included, wastes no time on remonstrations but sets out instead his own view of the situation in a manner which adroitly combines an understanding of Brecht's position with a firm statement of his own views. A month later, presumably in the light of what reads like a catalogue of misunderstandings (and misinformation on Brecht's part, who had roped in Adorno for support), Weill's tone is much less unflustered. He writes to Lenya of "the good old swinish Brecht method," gleefully notes that he "wrote Wiesengrund a letter which he won't forget for some time" (the latter had suggested that the music to *Die Dreigroschenoper* could be reworked "by allowing a Negro jazz ensemble the greatest and most radical improvisatory freedom"), and ends with Weill declaring "there exist certain rules of 'fairplay' in the American theatre. Three cheers for the American Theatre!" (320).

Though one might concur with Weill's views on Brecht's and Adorno's roles in this project and laugh out loud at Lenya's description of the latter as "[dieser] blasse flammende Arschloch" (322), it is still possible to concede some validity to the proposed production — after all, in 1945 Weill himself was contemplating an American version of the work with Anderson, "[using] only a few songs...and [writing] new ones"(!) - and to express some reservations about Weill's uncritical enthusiasm for American theatrical fairplay (a notion which numerous other instances of wheelings and dealings elsewhere in the correspondence rather calls into question). That Weill was not one to harbour strong grudges emerges later in correspondence from the same year (1942) when he meets up with Brecht: "just as dirty and unshaved as ever, but somehow much nicer and

rather pathetic" (367), and talks of doing a show with him especially for Lenya. One can only regret that it never came to pass, for whatever the problems of this three-sided relationship over the years, the artistic results were always remarkable. In this respect, Weill is rather more clear-sighted than Lenya. In the same letter (9 January 1933) in which he writes of Brecht as being "shit-friendly," he notes, after reading the adaptation of *Measure for Measure*, that it is "in part...very beautiful," and that "there's a wonderful role in it for you." His view of Lenya's talent and possibly of the fascination she held for him never changed; in the case of the latter, an undated letter from 1925 spells it out in detail as he offers himself to her in an extraordinary combination of submissiveness and *agape*. Five pages later a paragraph devoted to Lenya's presence - he speaks of "enveloping himself" in her voice (48) - makes clear for all the youthful effusiveness just how deep and binding the connection was and would remain.

As the editors rightly note, publishing only the Weill-Lenya correspondence "privileges that relationship over [other] perspectives" (though the deft glosses and commentaries on their early years and on Lenya's life after his death fill out some of the chronolgical and biographical gaps). In his letters to Lenya during her affair with Otto Pasetti (Lenya finally admitted in 1976 that he was "a crook"), Weill's tone is constantly supportive, encouraging, and generous. Only in other correspondence does he reveal the pain and its psychological and physical consequences. One can only speculate in light of his recurring psoriasis and other physical symptoms as to how much the understanding he offers her cost him in terms of stress and anxiety. Certainly other friends were more astute in their view of Lenya, though reluctant to speak too openly of their reservations. Weill himself would probably have agreed with Byron's observation that "there is a tide in the affairs of women which, taken at the flood, leads God knows where"; and it is not using sexist language to note that, from all the evidence of photographs, film footage, her own words, and the accounts of others, Lenya possessed extraordinary sexual allure. However, contrary to Mrs. Bennett's assertion that "next to being married, a girl likes to be crossed in love a little now and then" (the statement might well apply more readily to the male in this case), it is clear that, in the case of one major relationship over the last years of Weill's life, Lenya found the sensation neither comprehensible nor agreeable. Her dismissive comments on "Kurt's special friend from Los Angeles" are far from a balanced, let alone accurate description of a woman of singular warmth, elegance, and style. But this occasional unfairness is the price one has to pay for such indecorous and priceless asides as those on Luise Rainer ("looked like five Cinderellas. Too cute for one life" 312), Fritz Lang and his wife ("One dishrag taking care of the other" 238), "May" [sic] West's performance in an unidentified play ("After her first lover...embraces her

one fears the stagemanager has to come with a broom and picks up the pieces" 414).

The unidentified Mae West vehicle is one of the very few occasions when the editors do not provide an explanatory footnote. Elsewhere the annotations are exemplary in their explanation of references and details ranging from the abstruse to the highly personal. There is the odd solecism (to give the minor stage director John Murray Anderson three lines while in the next entry Lion Feuchtwanger receives one and a half, with no mention of any of his prose or theatre works seems unbalanced), and occasional inaccuracies or inconsistencies creep in (Curt Bois died not in 1988 but in 1991; although Herbert Ihering was a dramaturg, he is best known for his theatre criticism; characterizing Villon as a "French lyric poet" is rather like calling Baudelaire a troubadour; and I rather suspect the four notes Lenya appends to her letter of 13 March 1942 are a direct quote from a particularly saccharine Deanna Durbin song of the time). But these are minor quibbles when set beside the range of information and commentary provided elsewhere. For its account of a cross section of theatrical and musical life over thirty years and its refraction of this and much more through the eyes of two such individual personalities, this volume is quite simply indispensable.

Michael Morley
Flinders University of South Australia

Hans-Christian von Herrmann. *Der Sang der Maschinen: Brechts Medienästhetik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996. 207 Seiten.

Es hätte so interessant werden können, die Theoreme der Kittlerschen Medientheorie und dessen Art einer Geschichtsschreibung der Medien an einem Medienkünstler wie Brecht angewandt zu finden, um so letztlich die Probe aufs Exempel nachzuvollziehen, was es heißt, die Materialität der Texte in den Mittelpunkt zu stellen. Doch statt dessen erfahren wir: "Auch im Augenblick höchster Lebensgefahr hatten Brechts Wahrnehmungs- und Bewegungsapparat sich glänzend bewährt. Durch Ausführung geschickter Brems- und Lenkmanöver konnte er den Schock des Zusammenpralls weitgehend abfangen und damit seine Nähe zu den proletarischen Massen, ganz im Sinne der Theorie Benjamins, auch sensomotorisch unter Beweis stellen. Man darf annehmen, daß Brecht bei einer Messung der Reaktionszeiten am Autoführerstand dem psychotechnischen Typus des Chauffeurs voll entsprochen hätte" (171). Kein Zweifel, auf solche Zeilen trifft noch immer Brechts Kommentar aus dem

Jahre 1950 zu: "ideologie, ideologie, ideologie. nirgends ein ästhetischer Begriff. das ganze ähnelt der beschreibung einer speise, bei der nichts über den geschmack vorkommt. wir müßten zunächst ausstellungen und kurse für geschmacksbildung veranstalten, dh. lebensgenuß."

Was sich als satirischer Beitrag zum Thema "Schriftsteller hinter dem Lenkrad" liest, hat Methode. Denn Hans-Christian von Herrmann vermag keinen Unterschied zwischen Realität und Interpretation zu machen. Deshalb ist ihm ein nachgestellter Bericht mit den entsprechenden Fotos über Brechts Autounfall in der Zeitschrift *UHU* bereits jene Wirklichkeit, die den "Chauffeur" Brecht erkennbar mache. Warum zieht von Herrmann nicht Brechts *Dreigroschenprozeß* heran? Die Lektüre des soziologischen Experiments und Brechts Kommentar zur Bedeutung einer "Photographie der Kruppwerke" hätten ein solches Verfahren wohl kaum legitimiert. Gleichwohl durchzieht das Prinzip des Rekurses auf "Autoritäten" die ganze Studie, so daß zu Beginn der einzelnen Kapitel oft ein Bericht von Freunden, Mitarbeitern über Brecht als nicht hinterfragbare Größe steht. Dieser soll dann in von Herrmanns Argumentation nachvollzogen werden (vgl. exemplarisch Alfred Brauns Erinnerungen, 57ff.). Zweifel kommen von Herrmann dabei keineswegs, ob sich diese Urteile von Brechts Freunden und Zeitgenossen auch tatsächlich durch die hermeneutische Analyse der Arbeiten Brechts verifizieren lassen, oder ob die Freundesberichte nicht in Kontrast zur Textbasis stehen. Schließlich dürfte der bei einer Diskussion in Brechts "Wohnhaus" vorgetragene Satz des Dramatikers Jochen Berg, Brecht sei ein historischer Fall, keineswegs ausreichen, mit guten Gründen die Frage nach Brechts Aktualität als "obsolet" zu erklären. Und die Frage nach den "Medien zu formulieren, die Brechts Ästhetik tragen" (7), sollte wohl auch besser mit einem Blick in Brechts Oeuvre und in die Medientheorie und -geschichte dieses Jahrhunderts begründet werden als mit dem Hinweis auf ein "bekanntes Diktum" Walter Benjamins und einem "Zeugnis" von Günter Anders. Aber der Autor zitiert nicht nur gerne "Zeugnisse," sondern er teilt sie auch gerne aus: schulmeisterlich wird der Leser darüber belehrt, Brechts Radiotheorie, — der Augsburger war weit davon entfernt, eine solche zu formulieren — sei "technisch gesehen keineswegs auf der Höhe ihres Gegenstandes." Leider bleibt die Arbeit den Nachweis dafür schuldig. Daneben wird Herrn Keuner, in der von Herrmann "die exemplarische Figur der Brechtschen Ästhetik" sieht, vorgeworfen, er habe die akustischen Möglichkeiten der Verfremdung als "Bedrohung" empfunden. Tatsächlich wäre es interessant zu untersuchen, ob es einen Unterschied gemacht hätte, die *Geschichten vom Herrn Keuner* im Rundfunk zu hören, statt nur in den Heften der *Versuche* zu lesen.

Dazu wäre allerdings eine Analyse der Arbeiten Brechts notwendig gewesen, die zu Recht nachweisen kann, weshalb Brechts *Lesebuch für Städtebewohner* als Schallplattenlyrik zu verstehen ist und daher eher

gehört werden sollte und weshalb Brechts "Keuner-Texte" explizit für eine Lektüre im Kontext anderer Arbeiten geschrieben wurden. Solchen Untersuchungen an den konkreten Resultaten der Brechtschen Medienproduktion geht der Verfasser aber konsequent aus dem Weg. Er zielt aufs Ganze, weshalb das einzelne Medienprodukt stets hinter einer postulierten allgemeinen "Medienästhetik" verschwindet, gemäß der Devise: "Brechts Dichtung und Theater werden also, statt auf Theorien der Kunst, auf einen medien- und wissenschaftshistorischen Stand der Dinge bezogen, in dessen Licht die Verfahren Beschreibbarkeit erlangen, die technische Basis dieser Dichtung und dieses Theaters sind und die Brechts Medienästhetik konstituieren" (8).

Als Programm ist dieser Anspruch nur zu begrüßen, doch die Beschreibung der Brechtschen Stimme (20ff.) im Kontext des "Schlagers" (23ff.), die Ausführungen über die Arbeit der "Sekretärinnen" Elisabeth Hauptmann (35ff.) oder Margarete Steffin (74ff.), die Überlegungen zur maschinenschriftlichen Verfertigung der Arbeiten (45ff.) sowie zur Präsentation des Wegs nach "Dixieland" (57ff.) machen keineswegs deutlich, worin letztlich die spezifische *Medienästhetik* Brechts zu finden ist. Denn letztlich ist die "Phonographische Dichtung" — wie von Herrmann den ersten Teil seiner Studie beschreibt — für Brecht nur ein Teil der Produktion, in der Dramentexte wie Prosaarbeiten ebenso ihren Platz finden wie das lyrische Arbeiten mit den verschiedensten Formen. Insofern werden die Polaritäten zwischen einer mündlichen und schriftlichen Form der Lyrik an Brechts Werk weniger gezeigt als postuliert. Gleiches gilt für jenen imaginären Gegensatz zwischen der "machtlosen" Form der Bücher und der "Wirkung" (31) von Grammophonen und Filmprojektoren, der die Kultur- und Medienlandschaft der Weimarer Republik verkennt. Hier wirkten Autoren wie Thomas Mann, Gerhart Hauptmann und Stefan George sehr wohl ohne Kontakte zu den neuen Medien. Diese Kategorie der "Wirkung" verschließt sich dem Autor weitgehend, denn mit Vorliebe wählt er Brecht-Texte, die in gar keinem "Medium" wirkten, da sie schlicht unveröffentlicht blieben. Unbeachtet bleiben auch die spezifischen Kontexte, in denen Gedichte entstehen. Es erstaunt wohl kaum, in einem "Gedicht für Schauspieler" wie z.B."Der Nachschlag" das Thema Sprechen erörtert zu finden. Gleiches gilt für das titelgebende Gedicht "Sang der Maschinen" (61ff.), das ebenfalls in der Schublade bleiben mußte, da sich das "Ruhrepos" nicht realisieren ließ. Auch die penibelste Dokumentation der Briefe zwischen Brecht und Steffin, einschließlich der gleichzeitig entstandenen Sonette erhellt weniger einen "medientechnischen" Stand als eine private Liebes- und Arbeitsbeziehung, deren Resultate just auf keine öffentliche Rezeption zielten.

Der zweite Teil der Studie versucht in der Radioproduktion *Der Lindberghflug* (97ff.) die Zäsur zu zeigen zwischen Brechts Welt vor 1929,

in der Tanzrhythmen des Jazz und die Musik Kurt Weills dominierten, und den späteren maschinellen Rhythmen der Fabrikarbeit, wozu die Musik Hanns Eislers besser paßte (120ff.). Aber beim Blick auf die verschiedenen Theoretiker psychologischer und physiologischer Tests und die entsprechenden Parallelen in Brechts "Radiolehrstück" verschwindet die reale Geschichte, der nachzugehen die Analyse verspricht. So fehlt der elementare Hinweis, daß Brecht diese Medienarbeit als "Ein Radio-Hörspiel für die Festwoche in Baden-Baden" in der Zeitschrift *UHU* bewußt vorher auch als Lesetext anbot; und Brechts "Rede über die Funktion des Rundfunks" ist kaum als "Antwort" auf eine Wagner-Rundfunkausstrahlung im Jahre 1931 zu charakterisieren (141), da Brecht diese Rede bereits am 1.November 1930 in Frankfurt hielt.

Blickt man am Ende des zweiten Teils auf das "Theater des Mechanischen" zurück, so verweisen die einzelnen Kapitel zwar auf den angekündigten "wissenschaftshistorischen Stand der Dinge," aber Brechts Auseinandersetzung mit dem Behavourismus (173ff.) war in der dargestellten Form hinlänglich bekannt, und die Verknüpfung der Studien Frank Bunker Gilbreths (143ff.) mit Brechts Produktionen bleiben meist spekulativ.

Manchmal wünschte sich der Rezensent lieber zu wissen, was in einem Manuskript weggestrichen wurde, als das zu erfahren, was im Buch zu lesen ist. Wem es ähnlich gehen sollte, der lese von Herrmanns instruktiven Aufsatz "Brecht in Diexieland — Ein Dichter unter Bedingungen von Unterhaltungsmedien" im Sammelband *Der junge Brecht* (herausgegeben von Helmut Gier and Jürgen Hillesheimer, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996); darin findet sich auf 18 Seiten eine konzentrierte Darstellung dessen, worum es ihm letztlich geht: Brechts mediales Wirken in den Jahren 1927-1930. So wichtig diese Phase für Brechts Werke im allgemeinen und seine Medienarbeiten im besonderen sind, die drei Jahre allein können keineswegs das Material für *Brechts Medienästhetik* bereitstellen.

Dieter Wöhrle
Allensbach, Germany

Books Received

Ali Abou-Esber. *Theorie und Praxis politischen Theaters im Spätwerk Bertolt Brechts*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 1995.

Bertolt Brecht. *The Caucasian Chalk Circle*. Trans. by James and Tania Stern with W.H. Auden. Ed. by John Willett and Ralph Manheim. New York: Arcade, 1994. [reprint of 1988 Methuen version with notes, variants, and commentary]

Bertolt Brecht. *The Good Person of Szechwan*. Trans. by John Willett. Ed. by John Willett and Ralph Manheim. New York: Arcade, 1994. [reprint of 1985 Methuen version with notes, variants, and commentary]

Bertolt Brecht. *Life of Galileo*. Trans. by John Willett. Ed. by John Willett and Ralph Manheim. New York: Arcade, 1994. [reprint of 1980 Methuen version with notes, variants, and commentary]

Bertolt Brecht. *The Threepenny Opera*. Trans. and ed. by Ralph Manheim and John Willett. New York: Arcade, 1994. [reprint of 1979 Methuen version with notes, variants, and commentary]

Susan P. Cerasano and Marion Wynne-Davies. *Renaissance Drama by Women: Texts and Documents*. London and New York: Routledge, 1996.

Margaret Eddershaw. *Performing Brecht: Forty Years of British Performances*. London and New York: Routledge, 1996.

Hanns Eisler. *Johann Faustus*. Mit einem Nachwort von Jürgen Schebera. Leipzig: Faber und Faber, 1996.

Gerhard Fischer, ed. *"With the Sharpened Axe of Reason": Approaches to Walter Benjamin*. Oxford and Washington, D.C.: Berg, 1996.

Daniel Frey. *Bissige Tränen: Eine Untersuchung über Elegie und Epigramm von den Anfängen bis zu Bertolt Brecht und Peter Huchel*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996.

Sigmar Gerund. *Lernen als "Produktion": Lernen, Lehre und Lehrer im Leben Bertolt Brechts*. Aachen: Shaker Verlag, 1996.

Helmut Gier and Jürgen Hillesheimer, Hrsg. *Der junge Brecht: Aspekte seines Denkens und Schaffens*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996.

Steve Giles. Bertolt Brecht and Critical Theory: Marxism, Modernity and the "Threepenny" Lawsuit. Bern: Peter Lang, 1997.

Wolfgang Fritz Haug. *Philosophieren mit Brecht und Gramsci*. Berlin and Hamburg: Argument, 1996.

Hans Christian von Hermann. *Sang der Maschinen: Brechts Medienästhetik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1996.

Walter Hinderer, Hrsg. *Interpretationen: Brechts Dramen*. Stuttgart: Reclam, 1995. [selected, up-dated essays chosen from Hinderer's 1984 collection *Brechts Dramen: Neue Intrepretation*]

Horst Jesse. *Brecht in Berlin*. München: Verlag Das Freie Buch, 1996.

Jan Knopf. *Gelegentlich: Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996.

Jan Knopf, Hrsg. *Interpretationen: Gedichte von Bertolt Brecht*. Stuttgart: Reclam, 1995.

Gerd Koch, Hrsg. *Literarisches Leben, Exil und Nationalsozialismus: Berlin - Antwerpen - Sanary-sur-mer - Lippoldsberg*. Frankfurt/Main: Brandes & Apsel, 1996.

Gerd Koch, Bernd Ruping und Florian Vaßen, Hrsg. *Korrespondenzen* 23/24/25 (August 1995). [Nach-Schläge zum Lehrstück-Heft, Nr. 19-21]

Helga Kraft. *Ein Haus aus Sprache: Dramatikerinnen und das andere Theater*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1996.

Michelle Mattson. *Franz Xaver Kroetz: The Construction of a Political Aesthetic*. Oxford and Washington, D.C.: Berg, 1996.

Hans Mayer. *Brecht*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996. [consists almost entirely of previously published essays, here collected for the first time]

Hans Mayer. *Erinnerung an Brecht*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996. [same as the first essay in the above collection]

Dietger Pforte, ed. *Bertolt-Brecht-Archiv*. Patrimonia Band 71. Berlin: Kulturstiftung der Länder, 1996.

Marcel Reich-Ranicki. *Ungeheuer oben: Über Bertolt Brecht*. Berlin: Aufbau, 1996. [consists almost entirely of essays published earlier in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, here collected for the first time]

Mariellen R. Sandford, ed. *Happenings and Other Acts*. London and New York: Routledge, 1995. [anthology of articles and reports on happenings and Fluxus from *The Drama Review*]

Mario Scalla. *Brecht und die intellektuelle Kritik in Deutschland: Über die Versuche zur Institutionalisierung intellektueller Kritik*. Berlin und Hamburg: Argument, 1996.

Ingo Schmidt und Florian Vaßen, Hrsg. *Bibliographie Heiner Müller*. Band 2: 1993-1995. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1996.

Marielle Silhouette. *Le grotesque dans le théâtre de Bertolt Brecht (1913-1926): Contribution à l'étude de la genèse d'une dramaturgie expérimentale*. Berne: Lang, 1996.

Alexander Stephan. *Im Visier des FBI: Deutsche Exilschriftsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1995.

Ian Stuart. *Politics in Performance: The Production Work of Edward Bond, 1978-1990*. New York: Peter Lang, 1996.

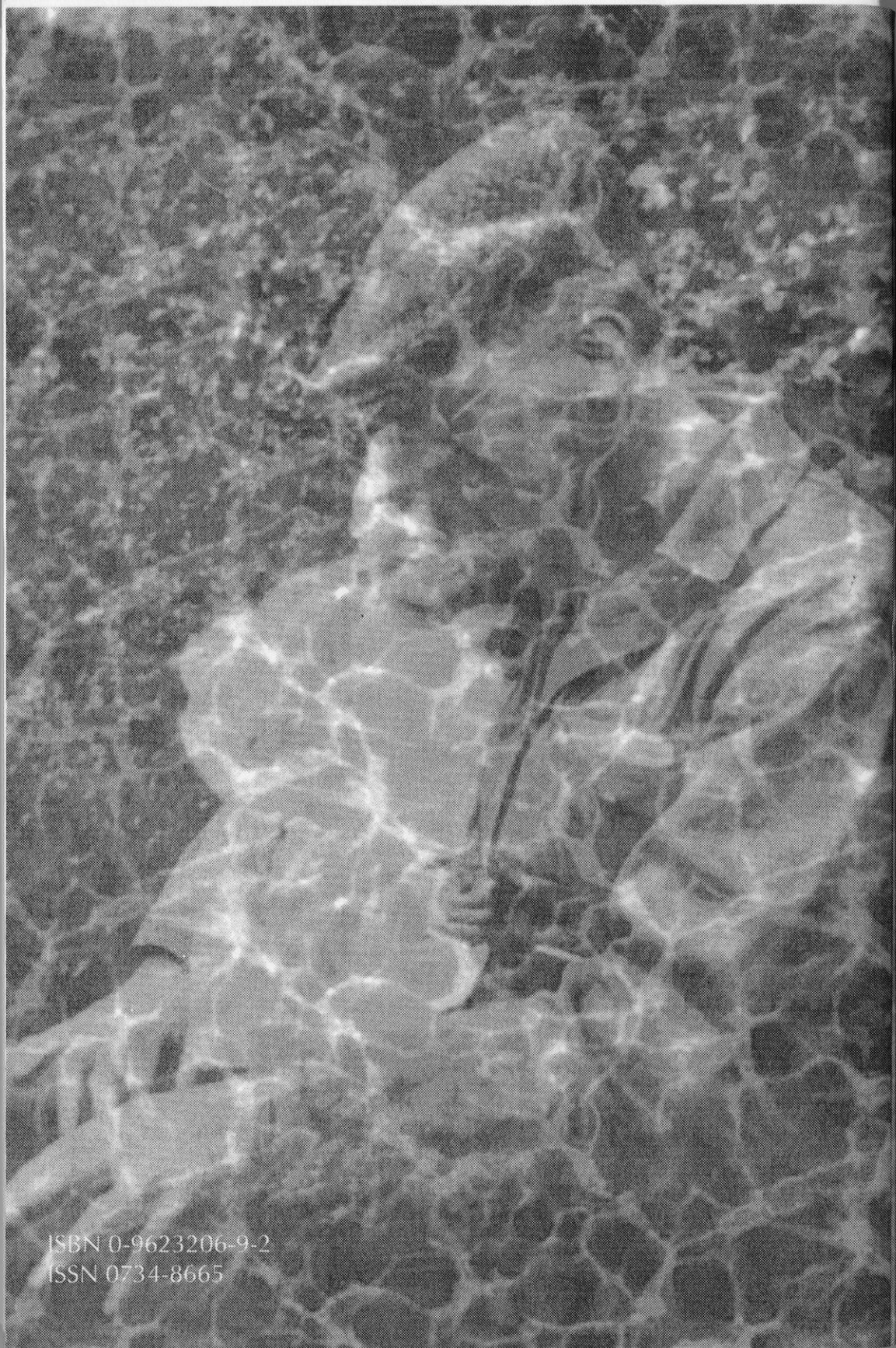
Lys Symonette and Kim H. Kowalke, eds. and trans. *Speak Low (When You Speak Love): The Letters of Kurt Weill and Lotte Lenya*. Berkeley and Los Angeles: University of California, 1996.

Arlene Teraoka. *East, West, and Others: The Third World in Postwar German Literature*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1996. [includes a chapter on "The 'Third World' Voice of Heiner Müller"]

Siegfried Ulbrecht. *Die Dramatik des jungen Wladimir Majakovskij und des jungen Brecht: Eine komparative Analyse unter besonderer Berücksichtigung des Verfremdungsverfahrens und der Montagetechnik*. Frankfurt/Main: Lang, 1996.

Carl Weber, ed. *Drama Contemporary: Germany*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1996. [plays by Botho Strauss, George Tabori, Georg Seidel, Klaus Pohl, Tankred Dorst, Elfriede Jelinek, and Heiner Müller translated in English]

Dieter Wöhrle. *Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas*. Frankfurt/Main: Diesterweg, 1996.



ISBN 0-9623206-9-2
ISSN 0734-8665