LIBRARIES
UNIVERSITY OF WISCONSIN - MADISON

Intersections.

Waterloo, Ontario: International Brecht Society, University of Waterloo, 1996

https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/JD32ZA2NQ67SW8L

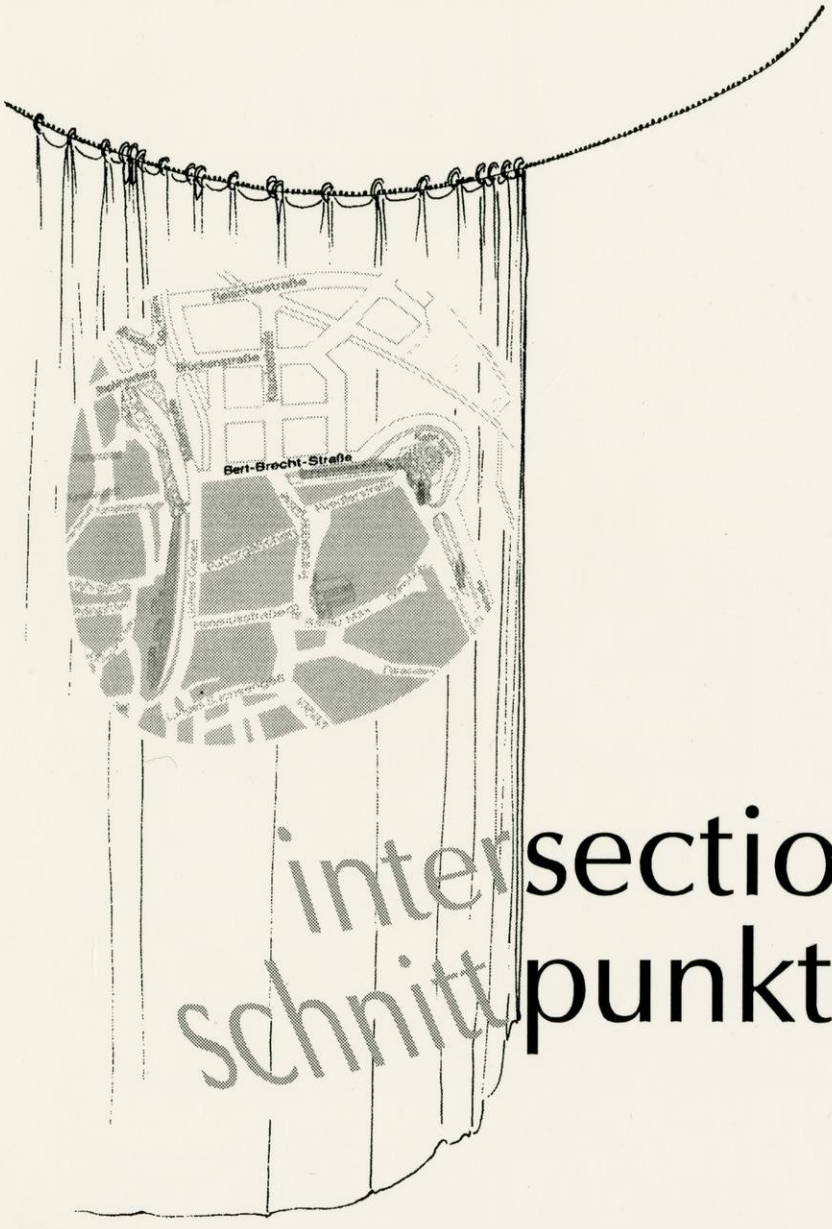
http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/

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 21
international brecht society



intersections
schnittpunkte

Schnittpunkte

Das Brecht-Jahrbuch 21

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

Intersections

The Brecht Yearbook 21

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 © 1996 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 0-9623206-8-4

Special acknowledgements to Prof. Alexander Zweers, University of Waterloo, for help with translation, Bill Chesney for cover drawing, Joey Morin for graphics, and Prof. Brian Hendley Dean of Arts, University of Waterloo, for financial support of the Yearbook.

Officers of the International Brecht Society:

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

Siegfried Mews, Vice-President, Department of Germanic Languages, 438 Dey Hall, 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

* * * * *

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

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.

Inquiries concerning book reviews should be addressed to:

Marc Silberman, Department of German, 818 Van Hise Hall, University of Wisconsin, Madison, WI 53706, USA

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 publicaciones de sus discusiones.

Contents

Editorial ix

Brecht and The Others

James K. Lyon, Provo
Collective Productivity — Brecht and His Collaborators 1

Helen Fehervary, Columbus
Brecht, Seghers, and *The Trial of Jeanne d'Arc* — with a Previously Unpublished Letter of 1952 from Seghers to Brecht 21

Tom Kuhn, Oxford
"Ja, damals waren wir Dichter": Hanns Otto Münsterer, Bertolt Brecht and the Dynamics of Literary Friendship 49

Siegfried Mews, Chapel Hill
Bertolt Brecht and Frieda Bloom: *Loving Brecht*? 69

Angelika Führich, Iowa City
"Dieses Chicago, das haben Männer aufgebaut"? Elisabeth Hauptmanns Kurtzprosa der zwanziger Jahre 85

Manfred Voigts, Berlin
Brecht and the Jews 101

Music and Production

Carl Weber, Stanford
The Prodigal Son and the Family *In the Jungle*: Notes on Brecht's Early Chicago Play and Its Contemporary American Staging 125

Vera Stegmann, Bethlehem
La nuova commedia dell'arte: Ferruccio Busoni als Vorläufer von Brecht und Weill 141

John G. Highkin, San Diego
"Words Make You Think, Music Makes You Feel. And Songs Make You Feel Thoughts": The Function of Song and Music in Brecht and Eisler's *The Measures Taken* 159

Nelson Rivera, Puerto Rico
Bringing the Culinary Principle Under Discussion: John Cage, Bertolt Brecht, and the Opera 179

Jost Hermand, Madison
Das Gemeinsame im Trennenden: Brecht und Felsenstein 191

Intertexts

Herbert Knust, Urbana
Brechts Fischschule — mehr aus dem Wasser geholt, als aus der Luft gegriffen? 205

Peter Thompson, Sheffield
From Shen Te to Shui Ta: Gendered Reading, Utopian Communism and Stalinism? 221

Peter Werres, McLean
Wolf Biermann und Brechts Dialektik 245

Franz Norbert Mennemeier, Mainz
Die kurze Zeit der Brechtschen Kulturrevolution: Fragment einer deutschen Epochentypologie 261

Forum

Klaus-Dieter Krabiel
Literaturwissenschaft oder Weltveränderung: Bemerkungen zu Reiner Steinwegs Kritik 275

Martin Linzer, Berlin
Thoughts on a Walking Corpse: the Berliner Ensemble Five Years After the "Wende" 289

Kim K. Kowalke, Rochester
Reply to John Willett and the "Bourges Resolution" 301

Book Reviews

by Mary Karen Dahl, Thomas Freeland, Angelika Führich, Sigfrid Hoefert, John Rouse, Stefan Soldovieri, Bärbel Schrader, 307

Books Received 331

Editorial

In March 1995 the ninth Symposium of the International Brecht Society, organized by Marc Silberman and Siegfried Mews, took place at Augsburg. A number of the papers delivered there form the basis of the stimulating essays in this volume, following the successful practice of volumes 14, 17, and 18. The title seeks to point literally to the friendly meeting of conference participants in Augsburg, and figuratively to what happens when those with an interest in Brecht encounter his work today. They may come from all over the map, but whenever their journeys intersect with The Augsburger, productive new "Schnittpunkte" get made. The theme of the symposium was, appropriately, "collective productivity," and this productivity was so successful that it was necessary to carry over a number of papers to volume 22, as well as to set a slightly later publication date for the present volume.

The general theme of volume 22 will be teaching and performing Brecht. We therefore invite submissions from both practical and theoretical perspectives with that theme in mind. But of course every contribution on and around and beyond Brecht is welcome as always. The deadline for submissions for Volume 22 is December 1996.

At this time we would also like to begin soliciting suggestions, inspirations and submissions for volume 23 to celebrate Brecht's centenary in 1998 in what we hope will be a suitably epic fashion.

Readers will notice a new Forum section in this volume; it is intended to provide space for dialectical cut and thrust. Again, all submissions are welcome here. As expected, we had especially hoped to publish John Fuegi's response to the extended critique of his Brecht biography in volume 20, in this Forum, but several invitations later, he replied after the deadline with conditions that seemed to guarantee we could not live up to the original promise. This is the extent of the correspondence:

> January 17 1996. An Open Memo to: John Willett (editor of vol.20) & Maarten van Dijk to be published uncut or not at all in volume 21 of *The Brecht Yearbook*. As I was not given an opportunity to respond in

> volume 20, any response to my essay which is to go into volume 21 is, I insist, to be held over to volume 22. This is a condition of you being allowed to print it.

"Perhaps this is the largest unsolved question in Brecht's life and works."
Essay © John Fuegi 1996

Editor's reply:

> Thank you for sending us your "Open Memo to: John Willett (editor of vol. 20) & Maarten van Dijk." I am returning the material to you because the first paragraph imposes conditions that no responsible editor of any journal could possibly accept. If you are prepared to observe the usual terms of scholarly publication, then I would be happy to discuss your submission with you. Otherwise we will only be able to publish your first paragraph, in order to make clear for our readers why your response could not appear.

We hope that given the number of Yearbook pages devoted to the critique, and the resulting publicity, readers will find these explanations satisfactory.

Finally, on behalf of the IBS and the other editors I would here like to thank Marc Silberman warmly for his devoted and gifted work as editor of the Yearbook for so many years. He created and is creating continuity. He is a hard act to follow, and we are most grateful for his further back-stage presence.

Maarten van Dijk
May 1996

Kollektive Produktivität — Brecht und seine Mitarbeiter/Innen

Das Phänomen der kollektiven Produktivität bei Brecht ist ein Unikum in unserem Jahrhundert. Kein Künstler auf irgendeinem Gebiet hat so viele Mitarbeiter/Innen in seinen Werken miteinbezogen und sie öffentlich also solche anerkannt wie er. Diese Praxis, die in seiner Jugend begann, erstreckte sich auf Anwesende und Abwesende, Lebende und Tote (man denkt an sein Plagieren), die er alle als Mitarbeiter/Innen betrachtete. Und seine Theaterpraxis, alle Mitwirkende an einer Theateraufführung schon vom Anfang zum Kollaborieren zu bringen, hat sich inzwischen im Theater fest etabliert. Sein großzügiges Nehmen und ebenso großzügiges Geben in der Mitarbeit widerspricht der Vorstellung, daß er seine Mitarbeiter/Innen rücksichtslos ausgebeutet hatte. Fast ausnahmslos fühlten sie sich priviligiert, mit ihm zusammengearbeitet zu haben, auch die drei Mitarbeiterinnen, von denen behauptet wird, daß er sie ausgenützt hätte. Behauptungen über den Prozentsatz ihres Beitrages zu Brechts Werken sind weder beweisbar noch stichhaltig. Dagegen ist Brechts Beitrag zu deren Werken zwar stark, aber ebensowenig präzis zu bestimmen, denn er und seine Mitarbeiter/Innen ließen ihre Arbeit so ganz in die Werke der anderen aufgehen, daß von alleiniger Autorenschaft nicht mehr die Rede sein konnte. Schließlich war Brecht die dominante kreative Kraft in der Gestaltung seiner Werke, ganz gleich wie viel andere dazu beigetragen hatten. Ohne diese anderen hätten wir wahrscheinlich doch noch große Werke von ihm; ohne ihn hätten wir sie fast sicherlich nicht.

Productivité collective — Brecht et ses collaborateurs

Le mode de production de collaboration de Brecht est unique dans notre temps. Aucun autre artiste dans aucun autre domaine n'a impliqué aussi ouvertement tant de collaborateurs dans la création de ses œuvres. Cette pratique, qui a commencé dans sa jeunesse, s'est étendu aux gens alentour de lui, les gens présents et absents, les vivants et les morts (on pense à son plagiat). Sa stimulation du mode de collaboration de travail lors de la mise en scène d'une pièce est devenue une pratique acceptée par le monde théâtrale d'aujourd'hui. Il a pris généreusement mais a aussi donné généreusement lors du processus de collaboration, ce qui contredit le point de vue qu'il exploitait ses collaborateurs. À quelques exceptions près, presque tous se sentaient privilégiés d'avoir travaillé avec lui, incluant les trois femmes dont on dit qu'il a exploité. Les tentatives de trouver le pourcentage de leur contribution sont invalides et futiles. La contribution de Brecht à leurs œuvres est aussi forte mais aussi difficile à déterminer parce que sa voix autant que celle de ses collaborateurs sont fusionnées, ce qui fait que parler d'un seul auteur est hors de question. À la fin, Brecht était la force de création déterminante dans la montée de ses œuvres, indépendant du degré de contribution des autres. Sans ces autres nous aurions probablement encore ces merveilleuses œuvres de Brecht; sans lui nous ne les aurions certes pas.

La productividad colectiva — Brecht y sus colaboradores

El modo de producción colaborativo de Brecht es único en nuestra época. Ningun artista en cualquier otra esfera ha envuelto tantos reconocidos colaboradores en crear obras como él. Esta práctica que comenzó en su juventud, abarcó a todos alrededor de él: los presentes y los ausentes, los vivos y los muertos (uno piensa en su plagio). Su estímulo de trabajar comunmente para escenificar una obra de teatro está aceptado ahora en la práctica teatral. Tomó generosamente, pero también dió abundantemente al proceso colaborativo, lo cual contradice el punto de vista que él explotó implacablemente a sus colaboradores. Casi sin excepción, todos que trabajaron con él se sintían privilegiados, incluyendo a las tres mujeres que se dice que Brecht se aprovechó de ellas. Intentos de descifrar su contribución exacta son inválidos e inútiles. La contribución de Brecht en las obras de los demás también es fuerte pero igual de dificil de averigüar. Su voz y las voces de sus colaboradores están tan entrelazadas que para hablar de un autor único es imposible. Al fin y al cabo, Brecht era el poder creativo determinante en formar sus obras, no importando cuantos otros hubieran colaborado. Sin estos otros, probablemente todavía tendríamos gran obras por Brecht; no obstante sin él es seguro que no las tendríamos.

Collective Productivity — Brecht and His Collaborators

James K. Lyon

While living in Californian exile, Brecht made a journal entry on 7 July 1943 comparing dramatic practices in Elizabethan England to Hollywood film writing of the time. A few months earlier he had finished work on *Hangmen Also Die*, a collaboration involving several film writers, that gave him insight into Hollywood script production. Now he was reading a work by Adolphus Ward, *A History of English Dramatic Literature*, which triggered his reflections on similarities in the writing practices of the two different eras.

Citing Ward, he notices a number of resemblances, among them "collective writing, rapid writing on order," and the "repeated use of motifs" by different playwrights. In explaining how Elizabethan theater worked, Ward in fact described circumstances Brecht easily recognized in the Hollywood of his day. According to Ward, playwrights of this period felt a strong sense of community, even though they wrote for competing theaters. Several often collaborated on an original script or came together to re-write or "remodel" someone else's script, making it difficult or impossible to attribute sole authorship to one. They freely borrowed themes and formula stories from each other. If a dramatic work succeeded in one theater, rival theaters had their playwrights copy the main elements and quickly write a play on a similar or related topic in order to capitalize on demonstrated public interest. Using Shakespeare as a repeated point of reference, Ward demonstrates how he had a hand in, but was not the dominant author of certain works attributed to him, *Henry VI* for example, or how on the other hand works of which he was clearly the principal author were also written in part by unsigned collaborators.[1]

It is not without irony that Brecht's journal entry emphasizes the collaborative aspects of Hollywood film writing and Elizabethan playwriting. Despite his unhappy experience working on the film *Hangmen Also Die* with John Wexley and then having other writers come in and "doctor" their script, this collaborative mode of writing

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

common to Elizabethan playwrights and Hollywood film writers was precisely the way he, too, worked much of his life. Nor was this the only similarity. He also wrote works "on order" in response to an offer from a producer with money and a theater, the best known being *The Threepenny Opera*. Others include the *Mahagonny Songspiel* and *The Baden-Baden Learning Play of Acquiescence*, which he wrote by invitation to present at festivals. And he wrote *The Caucasian Chalk Circle* because he had obtained a contract from a Broadway producer to have a play produced there.[2] Similar to his Elizabethan counterparts, he created these and other well-known works as joint enterprises, i.e. with one or more collaborators — one thinks of *Happy End, The Rise and Fall of the City of Mahagonny, The Ocean Flight, St. Joan of the Stockyards, Mother Courage and her Children, Galileo, The Good Person of Szechwan*, and *Galileo*, to mention only the most prominent examples.

We may never know exactly how many collaborators Brecht worked with in his lifetime, but the number is large. As of September, 1995, the most recent edition of his works in German (which is still appearing) lists a total of four women and seventeen men whom Brecht credited by name as collaborators on specific works. The women are (alphabetically): Ruth Berlau, Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, and Hella Wuolijoki. The men are: W.H. Auden, Benno Besson, Hermann Borchardt, Emil Burri, Paul Dessau, Slatan Dudow, Hanns Eisler, H. Emmel, Lion Feuchtwanger, H.R. Hays, R. Kass, Charles Laughton, Egon Monk, Caspar Neher, Bernhard Reich, Kurt Weill, and Günther Weissenborn. But from letters, journals, memoirs, interviews, and other biographical testimonials, we know of many more. Additional women collaborators include Marieluise Fleisser and Karen Michaëlis. Other men are Walter Benjamin, Arnolt Bronnen, Franz Bruinier, Erich Engel, Paul Hindemith, Karl Kraus, and Carl Zuckmayer. And in American exile alone we can document at least two more women — Salka Viertel and Naomi Replansky — and seven men who worked with him on specific writing or theater projects — John Hubley, Peter Lorre, Joseph Losey, Vladimir Pozner, Ferdinand Reyher, Hans Viertel, and John Wexley.

This list does not include the names of numerous other casual collaborators, usually writers, musicians, artists, and theater people, who dropped in on Brecht or were with him at rehearsals and whom he enlisted on the spot to suggest revisions, provide drawings, or write or re-write parts of a page, scene, or an act. Adding their names would double or triple the list above. This inclusion of almost everyone around him in the working process even extended to his family. We know from his journals that he

asked his son Stefan to critique various works he was writing,[3] and he drew his teenager daughter Barbara into this ever-changing circle of casual collaborators when he invited her and Naomi Replansky to write some verse for the American version of *Galileo*, which he retained as the last four lines of the play.[4]

No other twentieth-century playwright wrote as many works for the theater using collaborators to produce the final scripts as Brecht did. He pioneered and promoted this form of collective writing long before it began to be practiced in postmodern theater. And probably no other important playwright or artist in any other field in any western culture in the last seventy years has involved so many collaborators so extensively in creating her/his works as he did. Besides writers, he drew composers, set designers, artists, directors, and actors into his collaborative efforts, and he credited them more openly and freely than any had done. It seemed to matter little to him if they already enjoyed prominent reputations, for example Charles Laughton, Joseph Losey, Peter Lorre, Paul Hindemith or Karl Kraus, or if they were relatively or completely unknown, which was the case with most collaborators when he began work with them.

He is probably unique among well-known artists of the century for another reason — his stimulation of a collaborative mode of work in staging a play that has become accepted theater practice today, but which was not common before he made it so in his theater. Writing in 1949, he points out that in modern society

> the division of labor has transformed creation in many important spheres. The act of creation has become a collective creative process, a continuum of a dialectical sort in which original invention, taken on its own, has lost much of its meaning. (*Werke* 25:76)

Applying this concept of collective creativity to all areas of stage production — music, lighting, and costume design, he gave it a specific name — the "Neher principle" after the set designer Caspar Neher (*Werke* 22.1:556). Until that point, set designers usually conceived and designed sets on their own and, according to Brecht, did it before rehearsals began. He, however, considered it "very strange that set designers, who feel and claim that they are painters with a 'vision' which they must realize, seldom take actors into account, allegedly because their set designs can work just as well, or even better, without actors" (*Werke* 22,1: 230).

With Neher, he initiated the practice of having the writer, the director, and the set designer consult the actors on the aesthetics, the ideology, and the practical needs of a production *before* the set designer began work. This involved "a precise reading of the text

and substantial discussions with other members of the theater, especially on the social aims of the plays and the concerns of the performance" (*Werke* 22.1:230). In transforming this traditional mode of isolated creation by the set designer or any other artists working on a performance into collective production, he established a new kind of collaborative relationship in staging a play which has become widespread in contemporary theater.[5]

Brecht's unusual mode of collaboration also changed the way one speaks about joint creative projects. With rare exceptions, the tendency is to identify plays, musicals, or operas in our century with a single name, e.g. a Sondheim musical, a Stravinsky opera, a Müller play, or a Jürgen Stein production. Despite the known presence of multiple, often significant collaborators on text, music, and the production, one name always seems to dominate and eliminate the others. Brecht's and Weill's collaborative efforts on *The Threepenny Opera*, *Mahagonny*, or *The Seven Deadly Sins* make this privileging of one artist virtually impossible. Any informed person trying to identify them as works by Brecht or by Weill stops short — they are so well known as collaborative works by Brecht/-Weill that it is impossible to name one without the other. Few in our century have elevated the notion of collective work and collective recognition of artists in theater or musical theater to the level of public consciousness that was achieved through his collaborative efforts.

One can view this collective productivity, which is by no means unique in our century, from various historical perspectives. The Dadaists and Surrealists began collaborating freely on each other's literary and artistic creations before Brecht emerged as a playwright or poet. In the theater, collective creativity as a pre-modernist phenomenon had its first stirrings in the Meininger ensemble troupe in Germany and emerged more fully in the Moscow Art Theater under Konstantin Stanislavki around the turn of the century. In opposition to the prevailing "star" system, there arose the concept of the ensemble in which innovation and cooperation by the entire ensemble under the direction of a leading figure or figures — usually the director — led to collective productions. While Brecht's views and praxis of collective writing were well ahead of their time, those on stage production as a collaborative enterprise were not original, but reflected the new spirit of cooperation among like-minded artists which began to manifest itself in one form or the other in stage productions of German Naturalism, Symbolism, and Expressionism.

In a socio-aesthetic context, Marc Silbermann explains Brecht's collective creativity as a reflection of a new concept of cultural

production that arose with modernism.[6] According to him, Brecht saw liberating possibilities in the declining influence of the cultivated bourgeoisie and attempts by the entertainment and culture industries in Germany to reach the masses. Instead of aligning himself with an avantgarde cultural elite, as some artists did, he chose the opposite direction and tried to reach and educate the masses, whom he viewed as the dominant social force of the future. In his play *A Man's a Man* he parodied the bourgeois idea of the uniqueness of individual identity and declared the collective to be the determining force in shaping the self. He further rejected the notion of the writer as the solitary, "creative genius" and replaced the bourgeois idea of "creativity" with the term "production." His discovery of and commitment to Marxism reinforced this belief in the need for collective writing and a collective mentality as the imperative of the times.

The foregoing explanations see Brecht primarily as a product of his age — a valid assertion in part, for he was keenly attuned to the world around him. But like many great artists, he also opposed or rejected the dominant impulses of his age. It seems unlikely, for example, that he drew his notions of collaboration from Expressionist theater, since he was not intimately acquainted with Expressionism before 1917 and rejected most of its premises after he came to know it better in Munich that year. This is evident in his 1918 play *Baal* and its attack on the Expressionist glorification of the individual. It appears more likely that he came to a sovereign view of collective activity independent of most artistic currents of the day.

Brecht's proclivity for collaborative work appears initially to have been a matter of constitution and disposition. From his earliest years he did not like to, or was not able to work well alone. By 1916, well before he knew much about Expressionism, Marxism, or the general intellectual trends associated with modernism, this eighteen-year-old aspiring writer in a provincial German town had formed his first collective, a group of school friends in Augsburg known as the "Brecht clique," who became his first literary collaborators.[7] As an aspiring playwright, he already felt the need for an audience. He found it, and an "interactive" audience at that, in this circle of relatively talented school friends who helped him during these years write what was essentially "performance poetry," which they usually sang to piano or guitar accompaniment.

As the catalyzing force in the group of youthful non-conformists, Brecht usually triggered the interaction with his original songs, which he accompanied on his own guitar with music he had composed or borrowed. They in turn responded with their own self-composed ditties, or with frivolous and bawdy lyrics, or with witty

jokes and parodies which arose spontaneously as they competed to outdo each other in outrageous formulations. And they borrowed freely from each other in producing phrases, ditties, and songs that were quite literally communal property. To this day it is not known, for example, which of the poems in the collection Brecht assembled for publication in 1918 under the title of *Songs for the Guitar from Bert Brecht and His Friends* he wrote himself, which were from friends, and which were collective efforts. But it is clear they were not all his solo creations.

This early collaborative interchange reinforced for him the value of having others stimulate his own creative energies and, more concretely, of supplying him with words, phrases, and entire verses for his own poetic work. His willing, even eager acceptance of their contributions reveals an attitude toward the work of others that later subjected him to charges of plagiarism. And his incorporation of their efforts into his own work also prefigured a life-long practice of acknowledging his collaborators' help, while at the same time integrating their work so completely into his own as to leave no traces.

When he wrote *Baal* in 1918, he also engaged the help of these youthful collaborators on this, his first major dramatic work, by reading scenes to them and then rewriting them based on their questions, suggestions, and criticism. This pattern of joint work begun in Augsburg became his standard *modus operandi* for the rest of his life. In an account of meeting and working with Brecht in 1923, Carl Zuckmayer writes: "Brecht needed listeners, even those who talked while he did or whom he asked questions while he was working. He immediately assimilated in his own way the useful parts of what had been said. This type of collective work was totally foreign to me."[8]

Brecht exerted a powerful attraction on these youthful friends who were not as gifted than he was, but by no means lacking in talent. This same magnetism persisted and increased as he grew older. Potential collaborators joined him willingly, even eagerly. But with the exception of the three women whose long-term relationships with him were complicated by sexual, emotional, ideological, and economic considerations — Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, and Ruth Berlau — few of his collaborators ever expressed any sense of exploitation in their collective work. Judging by their statements, their general response seems to have been a feeling of privilege, untinged by irony, at having worked with someone whose talent so far exceeded theirs and who, in the collaborative process, contributed generously to their own work. They generally acknowledged that he was the dominant creative personality and the most

gifted voice in a group, the *primus inter pares*, but that he also encouraged or cajoled them to write or create more themselves, stimulated them as much as they did him, and was generous in giving help on their own projects.[9]

Primarily because of what happened to Berlau, Hauptmann, and Steffin, it has been argued that Brecht inhibited or overwhelmed his women collaborators and prevented them from developing their full capability as autonomous writers or theater people.[10] But there are more exceptions than confirmations of this allegedly depressing effect he had. Karen Michaëlis, for example, with whom Brecht worked in Denmark, continued her career as a successful writer (she was more widely published than Brecht at the time) despite her collaboration with him. Hella Wuolijoki and Salka Viertel also maintained their autonomy during and after their collaboration on plays and film stories. And Marieluise Fleisser went on to pursue a relatively successful career of her own as a playwright after she broke with Brecht, a career cut short when the Nazis came to power.

The situation with Berlau, Hauptmann, and Steffin is more complex. From today's perspective many critics insist that he exploited them as collaborators, though they themselves did not always feels this way. The reasons for his influence over them are manifold and inextricably interwoven — their deeply sexual and emotional dependency on Brecht, at times almost addictive; their admiration, which bordered on hero-worship, of his literary and theatrical genius; the intimidation of working so closely with someone so enormously gifted; their economic dependency on him during part of their lives when they had no careers of their own and could not launch one without breaking with him; and profound, near-fanatical ideological commitment to Marxism, which caused them to subordinate personal interests to the common cause of changing the world, a cause in which they felt they could best engage their talent by helping this genius with his writing.

To arrive at a more balanced assessment of their lot as collaborators, one must consider at least two weighty factors. The first is their own assessment of their work with Brecht. Despite the negatives that have since emerged about his apparent mistreatment or exploitation, the two who survived him — Berlau and Hauptmann — not only defended him till the end of their lives, they deemed it a privilege to have worked with him. Though occasionally a bitter note creeps in, a general sense of privilege and appreciation pervades Berlau's published memoirs, an attitude which she confirmed in three interviews she granted this author.[11] And Hauptmann's recollections in the 1972 documentary film *The Co-Worker*

(*Die Mit-Arbeiterin*) — her only public memoirs about Brecht — categorically reject the notion that his female collaborators were exploited. She did not want others to think of their collaboration as exploitative — "we profited endlessly from it" she states.[12] And, she added in an interview with this author, they had an enormous amount of fun in the process.[13]

Her statement about profiting from their work together alludes to a second significant factor in these relationships — what Brecht did for their works. It is probably impossible to know precisely how many of the writings published exclusively under their names were co-written by Brecht, but there is no doubt that he assisted them in the same way they helped him. Berlau's memoirs tell us that in the case of her short story collection *Every Animal Can Do It* (*Jedes Tier kann es*), which Brecht helped her write in Denmark, but which was published under her own name, by the end "one could scarcely determine who had written what" (64). And of her play *Alle wissen alles*, which Brecht also helped her write in Denmark (and without credit), she remembers only that she wrote the Danish jokes, but beyond that, "even on re-reading it, I have difficulty separating what's Brecht's and what's mine" (82). This type of free give-and-take in assisting with each other's writing without concern for credit and with a melding of styles seems to have been Brecht's normal working relationship with all three women. If, as has been claimed, they were able to conform their styles completely to his,[14] the opposite was also true. And if Berlau no longer remembered what Brecht did for her writing, the same could probably be said of Hauptmann's and Steffin's works. Whatever motivated these women in the first place to let him incorporate material they had written into *his* works without acknowledgement made it only natural that *they* should accept whatever he did for them without credit.

Ideologically, the rejection of bourgeois notions of private property rights which they shared with Brecht extended logically to intellectual or creative property. In the spirit of the age, the idea of collective production overrode selfish considerations of ownership or original creation. Because he gave so much to them, and they to him, they remained dedicated and grateful to him till the end of their lives and would have rejected the current views which label them exploited victims. Had they resented his alleged exploitation so deeply, it would have been easy for them to denounce Brecht after he died. And though they lived in straitened economic circumstances, they never did. Refusing to adopt the victim mentality ascribed to them today by those who speak of their "apparent autonomy" ("Scheinautonomie"),[15] they maintained till

the end of their lives an unambiguous sense of privilege at what they gained from working with him, which far outweighed what they felt he took from or did to them.

Seen in light of this life-long habit of drawing on (or exploiting) the work of others, Brecht's practice of plagiarism can also be viewed as a logical outgrowth, and a neglected dimension, of his collective productivity. He began with it in Augsburg. Around 1917 he borrowed an episode from Kipling's novel *The Light that Failed* and retold it in a poem entitled "Von einem Maler."[16] Nor is this the earliest example. His youthful collaborators report how even earlier he borrowed phrases, lines, and entire poems from them, plots or formulations from popular or vulgar songs of the day, and phrases or turns of speech from the vernacular or other non-literary sources.[17] Before he ever came to see stricture against plagiarism as an expression of bourgeois private property values, he viewed his own writing as a collective form of production and considered any writer in world literature, whether living or dead, present or absent, famous or obscure, to be a legitimate collaborator and, by extension, a source of material for his own works.

In this context one recalls his famous 1929 response to charges of plagiarism, which he blamed on his "fundamental laxity in matters of intellectual property" (*Werke* 21:316). This negligence, however, was only in giving credit, not in borrowing, which he did carefully and consciously. He notes with some accuracy that every period of great literature is characterized by the strength and innocence of its plagiarism (*Werke* 21:323), and he complains that in this practice he has not yet equalled what Shakespeare and Goethe did (*Werke* 21:174), though he intends to remedy this. Only then will he admit to it.

A statement justifying his plagiarism has such striking similarities to Goethe's position on this practice that one wonders if he knew the citation. Brecht observed: "Anyone who knows the value of a good expression would rather appropriate it than say it over again (if it really is the same) and create a new expression that either falls short of the old one or puts it to shame" (*Werke* 22. 1:445). Just over a century earlier, Goethe had responded to criticism of borrowing a Shakespeare song verbatim for his *Faust* with the remark: "So my Mephistopheles sings a song from Shakespeare. Why shouldn't he? Why should I take the trouble to create my own when Shakespeare's song was exactly right and said precisely what it was supposed to?"[18]

Like Goethe, Brecht's unspoken motto seems to have been "no one builds a house alone." He claims that for his own writing, "as material, the expression of any playwright is as welcome as that of

a Götz von Berlichingen or [a faceless] Herr Henschel" (*Werke* 21: 730). And he observes that only epigones and eclectics lack the courage to plagiarize and to integrate the writings of others into their own scribblings, "since they would be so terribly conspicuous because of grammatically correct sentence structure" (*Werke* 21: 730). He was probably not aware that, at the time he was writing these statements, two major twentieth-century writers were simultaneously at work building houses with vast amounts of plagiarized material — Thomas Mann and James Joyce. In this regard, Brecht was not far from these two mainstream modernists, except in his admission of this practice.

In light of his well-known use of material from other writers and his justification for it, one could argue that those from whom he borrowed should be acknowledged as fully fledged collaborators who were co-equal with those physically present. They played the same role in supplying him with literary material, giving him turns of speech, concepts, images, and even complete sections of text for his works, and provoking him to write new texts or to rewrite what he borrowed from them. Two examples will illustrate how he used these absent writers as members of his collective.

In 1921-22, while reading a short story by Rudyard Kipling in a German translation of Leopold Lindau, Brecht found a four-line stanza at the end of a story which triggered the idea (and what he later called the basic *gestus*) of his "Ballad of the Woman and the Soldier." He took over Lindau's stanza almost verbatim and composed a complete ballad around it, keeping Lindau's stanza intact as the third in the poem.[19] In 1939 he then incorporated the entire ballad into *Mother Courage*, where Eilif sings it in scene two. Since it still contained the Kipling stanza, and since the German at this point is by Lindau, one could argue that their names should be added as collaborators or contributors to that of Margarete Steffin, who assisted Brecht in writing the final text.

In *The Good Person of Szechwan*, which lists Ruth Berlau and Margarete Steffin as collaborators, Brecht appropriates bits of a poem by the Chinese poet Po Chü-Yi and uses them verbatim in scene two — the poem "The Big Blanket" ("Die große Decke"). Based on their contributions to this poem, three more names should be listed as contributors to the play — Po Chü-Yi himself, then Elisabeth Hauptmann, who translated these lines into German from Arthur Waley's English translation for Brecht to see,[20] and Waley, whose English version made Hauptmann's German translation possible in the first place (her knowledge of Chinese was minimal). For the sake of accuracy, all would have to be considered legitimate contributors.

I do not argue for recognition of these and other absent or dead writers as contributors to Brecht's works as a matter of principle, but to make a point. If one sets out to determine how much Brecht's collaborators contributed to his works, then in fairness one cannot disregard anyone, whether living or dead, from whom he accepted material which he incorporated into them. This corrective is necessary, among other reasons, in order to counterbalance the impression that the only major contributors to his works were his women collaborators present at the time. If one is to assess accurately what others contributed, one must examine what came from men as well as women, and what came from living and dead or absent authors.

Yet stretching the point this way makes it evident how tenuous, and ultimately pointless the question is of who contributed what. How important or productive would a specific answer to this question be? Does it change anything about the way we read or stage or understand Brecht's writings? And does it really matter who wrote the works now attributed to Brecht, or is the question only of academic interest? Contradictory answers come from various theoretical directions.

From a feminist perspective, it is imperative to determine how much Brecht's women contributed to his works in order to make audible those voices that were obscured or erased by this dominant male writer. In the last two decades we have learned that women in fact contributed much more to Brecht's work than was realized earlier, though we still do not and may never know exactly how much. According to feminist theory, they represent the typical case of women writers in history who knowingly or unknowingly were denied adequate recognition by men and who may have sacrificed autonomous literary careers to assist a man with his. The fact that Brecht championed equal rights of the sexes and recognition of those who were historically deprived or disadvantaged makes his alleged literary and sexual exploitation of these women especially ironic and worthy of investigation.

An apparently opposite view is the poststructuralist position explicated in the writings of Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, and others which postulates the death of the author in our age. Barthes' insight that the act of writing destroys the voice of the writer, and that the identity of the writing subject is lost in this very act, culminates in the observation that "the birth of the reader takes place at the expense of the death of the author."[21] Poststructuralist thought subscribes to Foucault's answer to the question of "What is an Author"[22] in its dismantling of the nineteenth-century myth of the writer as an omnipotent creator-god and shares Derrida's

skepticism about the fetish of the signature. For the latter, texts write themselves, a view the novelist Umberto Eco modifies slightly by asserting that books (or texts) arise from other books (or texts).[23]

Yet to oppose these two theoretical positions creates a false polarity if one sets them up as mutually exclusive. Each has its merits, each provides different perspectives on and insights into a writer's works, and each makes us think about a work in a different way.

This difference can be illustrated by a symposium published in a 1994 issue of *Theater* magazine. It explores how scholars, critics, and theater directors have been affected by recent revelations about the role of Brecht's women assistants or co-authors, and whether it made any difference in how directors staged a play or critics judged a work. From it, one might conclude that the feminist position has more relevance to readers of a text, i.e. literary critics, while the poststructuralist position has more validity to those producing or viewing a performance of a text in the theater. Significantly, the woman who took a feminist position similar to the one described above and who stated that biographical information of this sort mattered very much in thinking about a play, was a literary critic.[24] But two active theater directors who shared feminist misgivings about Brecht also cited Barthes in their responses as they described how staging any production causes the identity of the author or authors to disappear behind the work being performed. Liz Diamond, for example, writes: "In Brechtian works, through the orchestrated clash of contending ideas and the variety of stylistic modes, the author(s) disappear. The plays...are important not because of who wrote them, but because they are densely layered works of art."[25]

Carey Perloff observes that everything which went through Brecht's hands and entered his mind "was transformed into his own." She states that "whether other people supplied the research or even wrote portions of the finished texts is almost irrelevant.... The text is the text, wherever it came from." When she produces any play, she states, her task "is to illuminate what lies inside a text rather than to saddle it with all that lies outside of it."[26] Here she echoes Foucault, who asked: "What difference does it make who is speaking?"[27]

Diamond's and Perloff's position might be illustrated by Berlau's role as a collaborator on *The Caucasian Chalk Circle*. Though it has been asserted that she was a co-author,[28] no one has gone beyond assertion in proving that she wrote or contributed a single word to the text. We know she acted as a typist and archivist and discussed the plot with Brecht. This alone would have been reason enough for

him to list her as a collaborator, which he did. Even if it could be determined that she contributed certain features to the play, e.g. the name of the child Michel, as she insists she did,[29] it does not help us to grasp more fully the overall thrust or complexity of the work. Biographically, however, it adds an interesting dimension to know that she was pregnant with Brecht's child during part of the writing, and that they no doubt discussed the impending birth of a child during their work together. How much this adds to our understanding of the play, however, or of how to read or stage it is a matter which must be left to individual interpreters.

For biographers and sociologists it is useful to know who co-authored what in Brecht's works in order to assess the human role in the creation of a work, for humans did indeed put together these texts, and those humans had a voice. The problem, however, it that because of the way Brecht and his collaborators worked, it is probably impossible to determine an exact percentage of co-authorship in any work attributed to him, for his voice and the voices of his collaborators fused inextricably. This is true, for example, of the recent claim that 80% of text of *The Threepenny Opera* was the work of Elisabeth Hauptmann.[30] Besides lack of specific proof for, and a preponderance of evidence against this claim, the origins and evolution of this work are far too complex to allow such an oversimplification.[31] It is true that Hauptmann translated John Gay's *Beggar's Opera* in its entirety and showed it to Brecht, and that he probably never would have discovered it without her. It is also true that what Brecht originally used to close a contract with a theater publishing house for production of this work was her translation. But even a superficial comparison between Gay's text as Hauptmann rendered it and the final stage version of *The Threepenny Opera* reveals a work that is radically different from her translation. She, Brecht and others revised, rewrote, discarded, invented, and re-created the original translation so many times that it became quite a different creation from the translation she originally produced.

Though Hauptmann was clearly the main literary collaborator (she worked on it from beginning to end), others included the writer Karl Kraus, who wrote a stanza for the "Jealousy Duet" while he was watching a rehearsal,[32] Lion Feuchtwanger, and several absent co-workers — Francois Villon, his translator K. L. Ammer (Karl Klammer) from whom Brecht appropriated songs by Villon, and Kipling, who is the source of a four-line stanza in a translation by Hauptmann. We have no precise idea how much Brecht's other major collaborator, the composer Kurt Weill, influenced the final text, especially those parts that his wife Lotte Lenya sang or spoke,

nor how much direction Brecht gave Weill about what he wanted in the music by whistling, humming or playing lines on a guitar for him. And extant manuscripts give no clue as to who suggested or recorded a specific line or stanza or word or turn of speech, or to what extent Brecht himself then re-formulated or abbreviated or expanded such contributions. Because so many changes were made quickly during rehearsals without an identifiable person as the source, it is impossible to determine precise authorship today. One can only say it was true collective productivity, and that at the time no one worried about credit for a phrase, an idea, or a word.

In discussing how much of Brecht's work his collaborators produced or co-produced, a basic question arises — would we possess these works, or works similar in content and quality, without Brecht? If he had not been present to work with the talented individuals who generated ideas, supplied him with materials, and wrote text for him, would these individuals have created them alone or collectively? The answer seems too obvious to belabor. One might reverse the question and ask if we would have great works by Brecht if he had not had these collaborators. To me the answer is an unequivocal "yes." They might have taken somewhat different forms, but it is difficult to believe that a genius of his stature was so dependent on collaborators that he was incapable of producing great works without their help. Clearly they stimulated him to heightened productivity, but somehow he would have managed. His remarkable poetry, which (with few exceptions) he wrote alone, is the best testimonial for his abilities as a solo writer.

When weighing how much of Brecht's work was written by collaborators, contemporary scholarship might learn something from the long controversy over the authorship of Shakespeare's works. Today most Elizabethan scholars consider time spent on this matter to be a waste of effort and, to cite one Shakespeare scholar, "stupid," even though we now know with reasonable certainty that Sir Thomas More and John Fletcher co-authored at least two plays attributed to him.[33] Almost a century ago, Ward's book on Elizabethan theater, which Brecht read in Hollywood, stated why this line of inquiry was not worth pursuing. Works attributed to Shakespeare, he argues, despite the contributions of others, clearly reveal "the dominant contouring of [his] genius as a dramatic poet" (70). The same could be said of almost everything known today under Brecht's name.

In answering Alfred Kerr's charges of plagiarism in 1929, Brecht mocked the bourgeois "battle over title to property" (*Werke* 21:730),

and made a comment which summarized his position on collective writing:

> Of those grand, sensational cases where an author succeeds in appropriating entire acts by others, we esteem Shakespeare the most, who in lovely, open generosity covered everything with his name which is spoken on the stage during a play. Drama does not need to have...every nail autographed, every expression custom-made; it needs grand outlines, broad self-evident concepts, and endurance, things which cannot be borrowed. (*Werke* 21:373-74)

To know exactly who made what expressions and who signed which "nails" in Brecht's works may be of socio-literary or biographical interest. Ultimately, however, the identity of various collaborators interests us primarily because their contributions are imbedded in works which only this brilliant plagiarizer, master of montage, skillful borrower of other people's ideas and creations, and synthesizer of genius could produce.

NOTES

[1] Adolphus William Ward, *A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne* (London: MacMillan and Co., 1899), 2 vols. Relevant passages on the above topics can be found on 59, 62, 64-65, 69-71, 255, 447-48, 470, 479.

[2] For further information, see James K. Lyon, *Brecht in America* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 121-131.

[3] Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, *Journale I*, 26 (Berlin and Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994): 331, records Stefan's response to his *Caesar* novel. Future references to this edition will refer to it as *Werke*, followed by the volume and page number. His journal entry for 27 May 1943 also notes how he tells Stefan about his plans for a play about Schweyk and Stefan's discussion with him about it. Cf. Brecht, *Werke* 27, *Journale II* (1994): 150.

[4] According to interview with Barbara Brecht, 19 Sept. 1972 in Berlin.

[5] See Christopher Baugh, "Brecht and Stage Design: the *Bühnenbildner* and the *Bühnenbauer*," *The Cambridge Companion to Brecht* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 235-53.

[6] Marc Silberman, "Brecht's Collaborators," *Theater* 25, no. 2 (1994): 37-38.

[7] Hans Otto Münsterer, *Bertolt Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922* (Zurich: Arche, 1963), 112. Münsterer recalls that this group of mildly rebellious classmates and friends gave themselves the name "The Outcasts" ("Die Verworfenen"). The information given here on the Brecht clique is based primarily on Münsterer's lengthy, detailed, and generally accurate account.

[8] Carl Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft* (Frankfurt: S. Fischer, 1993), 319.

[9] I base these generalizations on several sources. My first source was my own interviews with a number of Brecht's collaborators, including Elisabeth Hauptmann, Ruth Berlau, Paul Dessau, Salka Viertel, Hans Viertel, Naomi Replansky, Joseph Losey, Vladimir Pozner, W.H. Auden, Else Lanchester (the widow of Charles Laughton), Eric Bentley, Marta Feuchtwanger (the widow of Lion Feuchtwanger), H.R. Hays, Oskar Homolka, Wieland Herzfelde, Gina Kaus, Fritz Lang, Rhoda Riker Pecker, and Wolfgang Roth.

A second source was my work on Ferdinand Reyher's friendship with Brecht, which included extensive diary entries and correspondence between the two, as well as interviews with Reyher's widow and daughter.

The third source is the memoirs of his former collaborators. A few of the best known of these (though by no means an exhaustive list) are the recollections of Münsterer mentioned above; Hubert Witt, ed., *Erinnerungen an Brecht* (Leipzig: Reclam, 1964); Bernhard Reich, *Im Wettlauf mit der Zeit. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte* (Berlin: Henschel, 1970); Ernst Josef Aufricht, *Erzähle, damit du dein Recht erweist*(Munich: dtv, 1969); Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht* (Munich: Rogner & Bernhard, 1970); *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos*, ed. W. Frisch and K.W. Obermeier (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976); Arnolt Bronnen, *Tage mit Bertolt Brecht. Die Geschichte einer unvollendeten Freundschaft* (Munich: Desch, 1960); *Brecht's Lai-tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*, ed. Hans Bunge (Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1985); and Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht* (Göttingen: Sachse & Pohl, 1963).

[10] For example, Carl Pietzcker, *"Ich kommandiere mein Herz." Brechts Herzneurose - ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben* (Wurzburg: Königshausen und Neuman, 1988), 85.

[11] Interviews with James K. Lyon on 23 and 24 Oct. 1970, and 12 Sept. 1972.

[12] "Die Mit-Arbeiterin," film produced by DEFA Studio, Berlin, for "Dokumentarfilm, Berlin-Ost", 1972. Director: Karl-Heinz Mundt.

[13] In three separate interviews with this author — 26 Oct. 1970; 29 Oct. 1970, and 19 Sept. 1972 — Hauptmann reiterated the excitement and stimulation of her work with Brecht and never revealed the least resentment or anger.

[14] Pietzcker 85.

[15] Astrid Horst, *Prima inter pares. Elisabeth Hauptmann. Die Mitarbeiterin Bertolt Brechts* (Wurzburg: Königshausen & Neumann, 1992), 80-81. See also Pietzcker, 85.

[16] Michael Morley, "'The Light that Shineth More and More:' Another Look at Kipling's Influence on Brecht," *Modern Language Notes* 88 (April, 1973): 562-73.

[17] Münsterer 101, 108-9.

[18] Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* in *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe,* ed. Karl Richter et al., 19 (Munich: Hanser, 1986), 127.

[19] See James K. Lyon, *Bertolt Brecht and Rudyard Kipling. A Marxist's Imperialist Mentor* (The Hague: Mouton, 1975), 40-44.

[20] For an account of how Brecht used Hauptmann's translations of these poems, see Paula Hanssen, "Brecht's and Elisabeth Hauptmann's Chinese Poems," *Focus: Margarete Steffin. The Brecht Yearbook* 19, Marc Silberman et al. (Madison: International Brecht Society, 1994): 187-201.

[21] Roland Barthes, "The Death of the Author," *Image, Music, Text,* ed. and trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), 148.

[22] Michel Foucault, "What is an Author," *The Foucault Reader* (New York: Pantheon, 1984), 101.

[23] Umberto Eco, Postscript to *The Name of the Rose* (San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1983), 20.

[24] Gay Gibson Cima, "Making a Difference," *Theater* 25.2 (1994): 25-26.

[25] Liz Diamond, "Directing Brecht and Company," *Theater* 24.6 (1994): 31-34.

[26] Carey Perloff, "Stealing with Finesse," *Theater* 25.4 (1994): 34-37.

[27] Foucault, "What is an Author" 120.

[28] John Fuegi, *Brecht & Co. Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* (New York: Grove Press, 1994), 613, calls Berlau its "co-author."

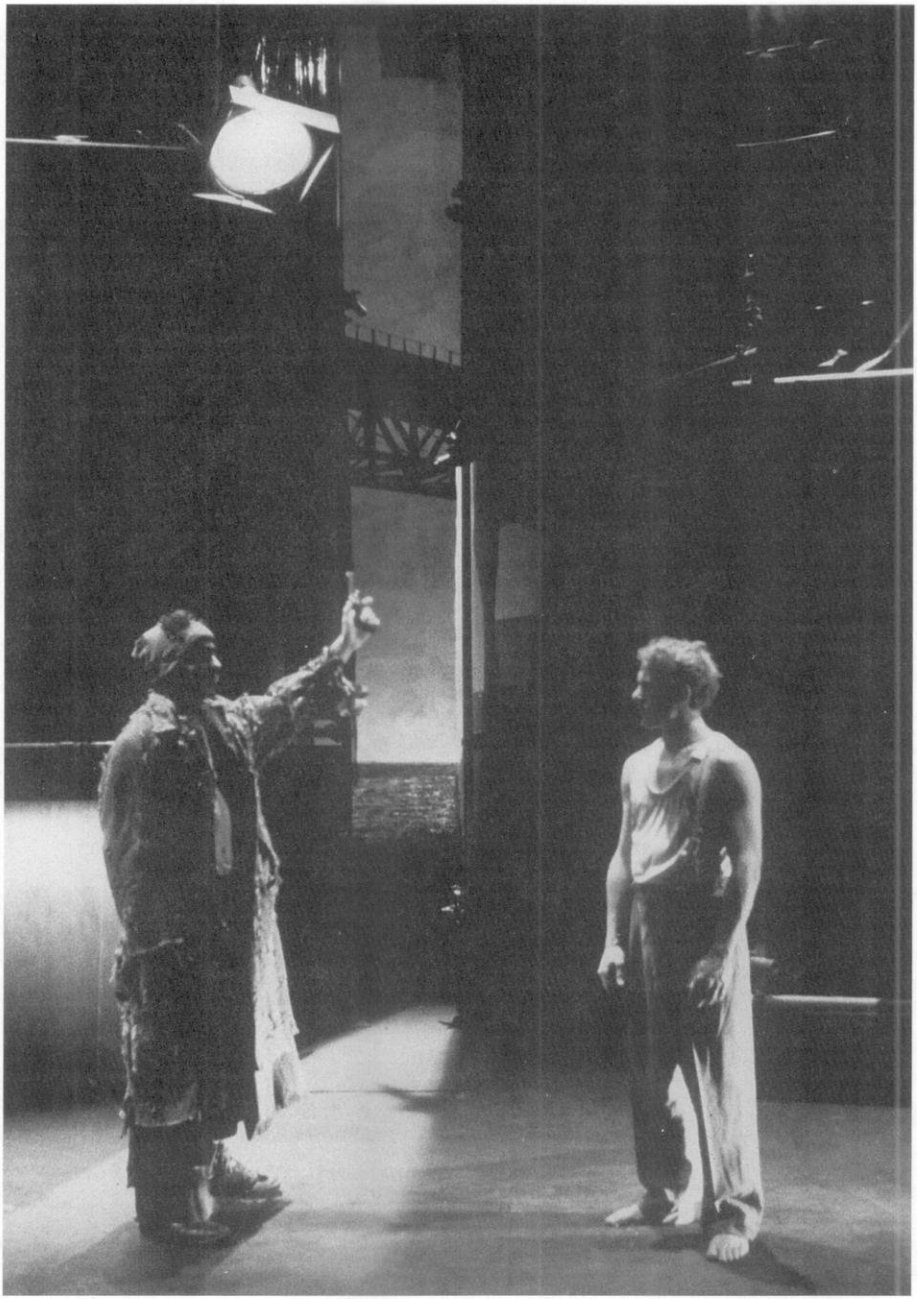
[29] Interview with James K. Lyon, 12 Sept. 1972.

[30] Fuegi, *Brecht & Co.*, 196, reports that Klaus Völker told him this privately. Fuegi accepts the claim uncritically and without any evidence from the available manuscripts of the work to substantiate it.

[31] For a detailed account of the numerous versions this text passed through from Hauptmann's translation of Gay's original to the final stage production, see Joachim Lucchesi and Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht* (Berlin: Henschel, 1988), 388-408. For a further reply to the claim that 80% of the text was from Hauptmann, see John Willett's account in John Willett, James K. Lyon, Siegfried Mews, Hans Christian Nørregaard, "A Brechtbuster Goes Bust: Scholarly Mistakes, Misquotes, and Malpractices in John Fuegi's *Brecht & Co.*," *Brecht Then and Now. The Brecht Yearbook* 20, ed. John Willett et al. (Madison: International Brecht Society, 1994), 293.

[32] James K. Lyon, "'Gleich und Gleich gesellt sich gern' und 'Gegensätze ziehen sich an.' Das dialektische Verhältnis Karl Kraus-Bertolt Brecht," *Karl Kraus. Diener der Sprache, Meister des Ethos* (Tübingen: Francke, 1990), 270-71.

[33] According to my colleague Bruce Young, a Shakespearian scholar, in a discussion on 21 Feb. 1995.



Sam Marks (Green Man), Ian McCrudden (Garga), in Carl Weber's 1994 Stanford production of *In the Jungle of Cities* (scene 2) (see page 125)
[Photo by Stewart]

Brecht, Seghers und *Der Prozeß der Jeanne d'Arc*

Die Gemeinsamkeiten der künstlerischen und politischen Interessen, die Brechts und Seghers' Schaffen von 1930 charakterisieren, treffen noch stärker bei ihrer Zusammenarbeit in der DDR zu. 1952 verzeichnet ihre Adaption von Seghers' Hörspiel *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* aus dem Jahr 1937 eine bemerkenswerte Ausgeglichenheit zwischen der kleinen und der großen Pädagogik. Die Produktion zog unverhüllt Parallelen zwischen der amerikanischen Politik des Kalten Kriegs in Europa und der Vorherschaft der Engländer in Frankreich im 15. Jahrhundert; zur selben Zeit diente der Schauprozeß als implizierte Kritik auf die Prozesse der Kommunisten im Kalten Krieg. Uraufgeführt in der Woche des Slansky Prozesses, war die Produktion geradezu ein "Gegen-Prozeß" zu den Ereignissen in Prag. Seghers' zuvor unveröffentlichter Brief an Brecht am Tage der Verurteilung bestätigt diesen Standpunkt.

Brecht, Seghers et le procès de Jeanne d'Arc.

Les intérêts artistiques et politiques qu'ont en commun les œuvres de Brecht et de Seghers dans les années trente, s'appliquent encore plus fortement lors de leur collaborations dans Allemagne de l'ouest. Leur adaptation, en 1952, de la pièce radiophonique de Seghers produite en 1937, *Der Prozeß de Jeanne D'arc zu Rouen 1431*, a réussi à atteindre une balance remarquable entre le "kleine" et le "große Pädagogik." La production a établi des parallèles explicites entre les politiques américaines de la guerre froide en Europe et la domination au 15ème siècle de la France pour les Anglais; en même temps, le procès spectacle sur la scène est joué comme une critique implicite des procès des communistes durant la guerre froide. Ouverte durant la semaine du procès Slansky, la production s'est révélée être un quasi "opposition de procès" aux événement de Prague. La lettre de Seghers à Brecht qui n'avait pas auparavant été publié, la journée de la sentence, confirme ce point de vue.

"Brecht, Seghers, y *El juicio de Jeanne d'Arc*"

El interés artístico y político que caracterizó las obras de Brecht y Seghers durante los años treinta, se aplica aun más fuertemente a su colaboración en la RDA. Su refundición en 1952 de la obra dramática de Segher, *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* produjo un equilibrio extraordinario entre el "kleine" y el "große Pädagogik." La producción hizo paralelos explicitos entre la política americana de la guerra fría en Europa y la dominación de Francia por los ingleses durante el siglo quince; a la vez, el juicio en el teatro sirvió como una crítica absoluta de los juicios Comunistas durante la guerra fría. Estrenado durante la semana misma del juicio de Slansky, la producción era virtualmente un "contra-juicio" a los eventos en Praga. La carta previamente inédita de Seghers a Brecht el día de la sentencia confirma este punto de vista.

Brecht, Seghers, and *The Trial of Jeanne d'Arc* — with a Previously Unpublished Letter of 1952 from Seghers to Brecht

Helen Fehervary

"Weshalb spielt man es eigentlich nie wieder?" exclaimed the East German writer Erwin Strittmatter in 1975 as he reminisced about Brecht and Seghers' 1952 collaboration on *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431*.[1] The adaptation of Seghers' radio play for the Berliner Ensemble was indeed one of its least successful productions and is rarely discussed.[2] Even Benno Besson, whom Brecht assigned as director, implied in a later interview that he had been less than satisfied with his task:

> Das Ensemble brauchte eine Inszenierung, und ich sollte eine Inszenierung machen. Brecht hatte die Idee, oder ein anderer hatte sie gehabt, das Hörspiel von Anna Seghers zu bearbeiten; ich hatte sie jedenfalls nicht....Mit Brecht und Seghers habe ich dann die Bearbeitung gemacht und später auch die Inszenierung. Aber ausgesucht habe ich mir das Stück nicht.[3]

Seghers' radio play has hardly fared better. In 1986, fifty years after it was written, Gábor Kerekes devoted a first short paper to this work. While Brecht scholarship treats the Berliner Ensemble adaptation "etwas stiefmütterlich," wrote Kerekes, Seghers scholarship has largely ignored the radio play or relied on false information.[4] This problem can be attributed in part to Seghers' own reticence about her play as well as to how difficult it is to get hold of. Whereas the play first appeared in print in 1937 in the July issue of *Internationale Literatur*,[5] it was republished only in 1965 by Reclam in Leipzig, and did not appear in the official Aufbau Verlag edition of Seghers' collected works until 1983, the year of her death. In the West, theater critics and scholars may know the radio play only because it provided Brecht with "material for use,"[6] while the critical literature on the genre tends to mention it only in passing, and favors the wave of postwar radio plays influenced by existentialism.[7]

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

In fact, Seghers' radio play became a casualty of cold-war cultural politics. It was not aired in German until fifteen years after its first broadcast in Flemish by Radio Antwerp in 1937.[8] At the GDR Writers Congress in 1950, where charges of "formalism" were levelled against her, Seghers' Schweykian *Selbstkritik* indicated that broadcast of the play had already been prohibited by the Allies during the occupation.[9] Thereupon she persuaded the GDR writer and cultural functionary, Maximilian Scheer, to have the play aired by the Berliner Rundfunk. He wrote later:

> Ich hielt es für falsch, es zu einer hohen internationalen Entscheidung aufzublähen: ich erwähnte es rühmend in der Sendeleitung, erhielt keine beunruhigten Fragen, ließ es produzieren und der Sicherheit halber ausnahmsweise vor der Sendeleitung abspielen: es ging durch, wurde gesendet, und einige Zeit später spielte Brecht seine Bühnenfassung des Hörspiels...in seinem Theater.[10]

By this time international outrage at the outcome of the Rosenberg trial in the United States would surely have lent legitimacy to a GDR radio broadcast and a production about a fifteenth-century witch trial against a popular figure and alleged traitor. In the early fifties Scheer himself was writing about the Rosenbergs (*Die Rosenbergs*, a play, 1953; *Ethel und Julius*, a novel, 1954); and soon after the November 1952 Berliner Ensemble premiere of *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431*, the text of Brecht's telegrams to Einstein, Hemingway, and Arthur Miller appeared in *Neues Deutschland*: "könnten sie und andere wissenschaftler noch etwas tun für ethel und julius rosenberg stop habe akten gelesen stop sie sind unschuldig."[11]

But *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* also raised alarming questions about the trials and purges authorized by Stalin. To be sure, Seghers had written her radio play while she was actively involved in political resistance against the spread of fascism across Europe. The play championed faith and activism at the very time that political trials and executions in Germany — 5,425 trials and 60 executions between 1933 and 1935 alone — threatened the survival of the antifascist resistance.[12] Meanwhile, the Spanish Civil War tested the political future of Europe, and volunteer international brigades fought in defense of the Spanish Republic, just as the fifteenth-century French girl had braved the English and their French collaborators, regardless of State or Church approval. Thus Seghers' radio play called for the continuation of armed struggle against fascism on every front. If Jeanne's "voices" came from heaven, they

also expressed her faith in her "Partei" and the impassioned cries and directives of her "Volk."[13]

As Communist Party directives became ever more contradictory and self-serving in the mid-1930s, the fifteenth-century peasant girl would have embodied the chiliastic radicalism of the late Middle Ages which Seghers sought to maintain in her own time.[14] With her radio play, followed by *Sagen von Artemis*, a story about Apollo's twin sister who appears among hunters and woodsmen in the guise of a serving girl,[15] Seghers relinquished her usual male protagonist and drew on legendary female figures who spearheaded valiant battles in times of crisis and despair by assuming what according to tradition were men's identities, men's armor, and men's roles. She based her radio play on historical documents, including the protocols of the 1431 trial of Jeanne d'Arc. Except for the voices of commoners who witness Jeanne's entry into Rouen and her later execution, she hardly added to her sources. Her few additions to the court protocols only reinforce the impression that Jeanne d'Arc was an exemplar of political resistance on every front, as in Jeanne's lines: "Bin ich nicht befreit von der Todesangst? Bin ich nicht befreit von der Angst vor den Machthabern?"[16]

Manès Sperber, who was close to Seghers during this time, recalls in his autobiography:

> Wenn wir einander gegenübersaßen und ich sie betrachtete, fragte ich mich manchmal, ob sie nicht Jeanne d'Arc ähnelte; ich nannte sie gerne die Jeanne d'Arc aus Mainz. Es überraschte mich daher auch nicht, daß sie später das Protokoll des Prozesses gegen die Jungfrau von Orléans dramaturgisch bearbeitete.[17]

Sperber, who left the Communist Party soon after the first Moscow trial, remembers that the trials and mass arrests of Party members were topics of his conversations with Seghers.[18] By the time the text of her play appeared in the July 1937 issue of *Internationale Literatur*, Paris cafés frequented by leftists had long been buzzing with news of the highly publicized show trials in Moscow: the first in August 1936 against Lenin's comrades Zinoviev and Kamenev; the second in January 1937 against Karl Radek and his co-defendants. By 1938, when even Bukharin went on trial, the mention of Jeanne d'Arc's recantation, followed nonetheless by her execution, would surely have brought to mind the troubling "confessions" and executions in Moscow. In the peculiar language of Stalin's campaign against the communist left-wing, Jeanne d'Arc would have been nothing less than an anarchist, a traitor, a heretic, in short, a Trotzkyist. Like Trotzky, and like Seghers, she would also have been

a Jew. History had caught up with Seghers long before she finished her radio play. Thus what she offered to her contemporaries and bequeathed to posterity was a devastating critique of Stalinism, and an artistic expression of solidarity with the tens of thousands of antifascists, most of them Jews, whom Stalin sent to prison, to the camps, and had murdered.[19]

By the mid-1930s Seghers was herself vulnerable as a middle-class Jewish intellectual who embraced the ideas of international communism, as the author of the "anarchist" novels *Die Gefährten* and *Der Weg durch den Februar*, and as a modernist in exile in the West, first in France, later in Mexico. She was moreover, married to László Radványi, alias Johann-Lorenz Schmidt. Radványi was a veteran of the Hungarian Commune of 1919, director of the Marxistische Arbeiterschule from 1925 to 1933 (the Berlin MASCH where Brecht attended lectures by Korsch, and Weigel taught acting), and was imprisoned in 1940 in the "anarchist-Trotzkyist" camp at Le Vernet together with members of the international brigades who had fled to France from Spain. Radványi's long association with communards and anarchists from Eastern Europe and Yugoslavia, as well as his proximity, at Le Vernet and Marseille to the activities of the alleged double agent Noel Field, could well have had disastrous consequences for him at the time of the László Rajk trial in Budapest in 1949. He did not return to Berlin from Mexico until 1952.[20]

Given this background we can better understand the interest and concern which Brecht expressed for Seghers at various times in his letters and his journal, as in the turbulent spring days of 1933 when he wrote Helene Weigel from Lugano: "In Zürich möchte Dich die Seghers sehen. Wenn wenigstens die noch herkämen! Der Schmidt ist kein Marx, aber immerhin...";[21] or upon learning of Seghers' nearly fatal accident in 1943: "früh halb neun. im radio: anna seghers liegt in einem mexicospital im koma, nachdem sie gestern auf der straße aufgefunden wurde, überfahren oder wie die polizei annehme, aus einem auto geworfen";[22] or in 1947, when he extended his stay in Paris to meet with Seghers, who had just arrived from Berlin:

> anna seghers weißhaarig, aber das schöne gesicht frisch. berlin ein hexensabbat, wo es auch noch an besenstielen fehlt. sie besucht ihre kinder, die in paris studieren, und will sich auch erholen. um ihren mexikanischen paß zu behalten, wohnt sie nicht im russischen sektor, hat so auch nicht die vergünstigungen, ohne die arbeit unmöglich ist. sie möchte ihre bücher auch in den nichtrussischen zonen gelesen haben. sie scheint verängstigt durch die intrigen, verdächte, bespitze-

> lungen. ich ermutige sie, die 100 novellen fertigzustellen, die sie mir vor 12 jahren versprach.[23]

After returning to Germany, Seghers, like Brecht, tried to maintain the integrity of her artistic project while groping her way through the labyrinth of cold-war politics. At the time of Stalin's purges of "cosmopolitans," Moscow and Berlin Party functionaries questioned the motives behind her postwar novel *Die Toten bleiben jung* (which opens with the deaths of Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht), and her novellas set in Mexico and the Caribbean (*Die Hochzeit von Haiti, Wiedereinführung der Sklaverei in Guadalupe, Crisanta*). Such writing was evidently "häretisch und schismatisch," she joked in a letter to her editor at Aufbau Verlag, as she outlined her newest efforts to have her characters' lives comply with Party expectations.[24] On the advice of her Czech publisher and Party members in France, she changed the title of a new collection of stories to "Die Linie," and dedicated it to Stalin on his seventieth birthday.[25] On 11 July 1951 Brecht wrote about this collection in his *Arbeitsjournal*: "ein wertvolles element in annas schönen geschichten in dem bändchen DIE LINIE: identität dessen, was die partei plant und was der prolet tut."[26] Brecht had only recently listened to SED criticism and changed *Das Verhör des Lukullus* into *Die Verurteilung des Lukullus*, which the Staatsoper had rescheduled for October. As he made marginal notes that summer in his copy of *Die Linie* — notably "würdig"[27] — Brecht was struggling with his *Garbe* project about the German proletariat. Like Seghers' slim volume of proletarian stories (although set in China!),[28] a successful *Garbe* play might have eased his troubles for a while.[29]

One year later, in the autumn of 1952, Seghers visited Brecht and Weigel in their house in Weißensee, which they had shared with her for four months in 1950, and where they now planned the stage production of her radio play. With Brecht's young lover Käthe Reichel as Jeanne, the play would be performed together with *Die Gewehre der Frau Carrar*, in which the more experienced Weigel had the starring role.[30] According to Erwin Strittmatter, who was also present that day in Weißensee, Brecht said to him after Seghers had left:

> Bei der Anna mußt wissen, wenn du denkst, sie redet mit dir, strickt sie an einem Roman, den sie grad unter hat, und ganz hinten, da, wo schon niemand mehr denkt, daß noch was ist, da arbeit' s' an etwas Theoretischem, die Anna.[31]

Certainly Brecht would have been familiar with Seghers' radio play ever since it appeared in the July 1937 issue of *Internationale Literatur*. That summer they both attended the International Writers' Congress in Paris, whereupon Seghers went on to the Congress in Madrid. In the fall of that year, Brecht returned to Paris where Seghers had arranged for Weigel's first stage appearance since Berlin in *Die Gewehre der Frau Carrar*.[32] Seghers gave first billing not to Brecht but to his wife in "Helene Weigel spielt in Paris," her enthusiastic review of the production for *Internationale Literatur*. She compared Weigel to another Viennese actress, Elisabeth Bergner, who had thrilled Berlin audiences since the 1924 Max Rheinhardt production of Shaw's *St. Joan*, and now, also a Jewish actress in exile, found success on the London stage and on screen. But Weigel's acting, wrote Seghers, with an indirect jab at the melodramatic style in theater and film, created

> eine einzige scharfe, unbestechliche Kontur, die nichts von den verschwommenen unscharfen Konturen schlechter Photographien an sich hatte, die man malerisch retouchiert, wodurch sie noch mehr jenen Photos der Spiritisten gleichen, mit denen man Zauber treiben kann.

Weigel spoke "wie man ein Nägelchen einschlägt." Hers was

> eine Stimme, die soviel wert sein könnte wie Zeitungsauflagen oder viele Packen Flugblätter oder ein paar Waggon Munition. Kann man mit dieser Stimme doch Stumpfe erregen und Feinde unsicher machen und die Unsrigen stärken.[33]

For Seghers, it was evidently not the nymph-like Bergner, but the tenacious Weigel who echoed the voice, or "voices," which had inspired an entire French army to take on the English five centuries earlier. In the ever more frightening landscape of Europe, a voice such as hers might still penetrate the darkest prisons and awaken the most desolate, the most numbed, souls.

In May of 1938 Brecht and Weigel returned to Paris for the production of *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. According to Ernst Schumacher, Seghers later recalled that in Paris Brecht once asked her how she made money. Her answer surely included her potentially lucrative work for radio:

> Ich wußte das selber nicht so genau, ich arbeitete an mehreren Arbeiten, es war ja immer eine Frage, wo sie unterbringen, und wie er da so sitzt und ich ihn anschaue, denke ich mir plötzlich, der Brecht,

> das ist doch ein Kleptomane, da mußt du vorsichtig sein, aber ich war es dann anscheinend doch nicht.[34]

During such a conversation Seghers and Brecht may have spoken about her radio play in the context of the Moscow trials. But of course we have no proof of this.

In November of 1939, two months after the Soviet Union's "Napoleonic" invasion of Poland[35], Brecht wrote his radio text *Das Verhör des Lukullus*, "so ziemlich die grenze dessen erreichend, was noch gesagt werden darf."[36] Two years later he began work on *Die Gesichte der Simone Machard* and wrote in his journal: "Jetzt entwerfe ich für das Theater eine Jeanne d'Arc 1940."[37] The wording of this journal entry seems to echo almost word for word the historically specific title of Seghers' 1937 radio play, *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431*. Like Seghers' play — and unlike Brecht's *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, which parodied the idealism of Schiller's *Jungfrau von Orléans* — *Die Gesichte der Simone Machard* presents the French saint as a positive model of resistance. Like Seghers, Brecht foregrounded what he called "das soziale material": "die 'stimmen' sind die stimmen des volkes, jeanne vertritt, was das volk sagt. la voix de dieu est la voix du peuple."[38] In his second Johanna play, Brecht drew a comparison between French collaboration with the English invaders in fifteenth-century France and the Vichy government's cooperation with the Germans in 1940: "unsere gesellschaftlichen zustände sind so, daß in kriegen zwischen zwei ländern nicht nur die beherrschten, sondern auch die herrschenden schichten der beiden länder gemeinsame interessen haben."[39] Twelve years later these "gemeinsame interessen" had shifted for Brecht, from German-French collaboration during World War II to postwar American interests in Western Europe. Thus it was that in the GDR he embarked on his third Johanna project: the adaptation of Seghers' radio play for the Berliner Ensemble.

The production opened on November 23, 1952, as the impending remilitarization of the FRG and the GDR threatened to make permanent the cold-war division of Europe. Brecht and Seghers hoped that a French plebiscite rejecting participation in the Western alliance would reverse this trend. The production clearly supported the Soviet Union's proposal of March 1952 for a neutral, unified Germany at the center of Europe to counter the U.S. promotion of NATO. Drawing a direct parallel across the centuries, the theater program included the historical Jeanne d'Arc's words challenging the English:

> Die Jungfrau ist im Namen Gottes gekommen. Sie ist bereit den Frieden zu schliessen, wenn Ihr nur Frankreich verlasst und auch dafür zahlt, daß Ihr hier wart. Und Ihr, alle miteinander, Bogenschützen, Kriegsleute und so weiter, die Ihr von unserer Stadt Orleans seid, bei Gott, kehrt in Euer Land zurück. Wenn Ihr das nicht tut, dann könnt Ihr die Jungfrau erwarten, die demnächst bei Euch vorbeikommen wird, zu Eurem sehr grossen Schaden.[40]

Seghers added her own note to the theater program:

> Die Liebe zum Heimatland und der Haß gegen die fremde Besatzung drücken sich in diesem Prozeß, wie es seiner Epoche entspricht, in religiösen Glaubensbegriffen aus. So ist es auch mit den Argumenten der Widersacher, die das Mädchen gefangen und ihr den Prozeß gemacht haben, weil sie in Wirklichkeit "Quislinge" waren, Handlanger der Engländer. Darum liebt die französische Jugend Jeanne d'Arc. Darum hat sie in der Zeit der Nazi-Besatzung Blumen unter ihr Denkmal gelegt. Darum tut sie heute dasselbe, da die Amerikaner Frankreich zu ihrer Kolonie machen wollen.[41]

The adaptation retained most of Seghers' original text focusing on the trial proceedings. Changes in 1952 differentiated situations and characters in the folk scenes, which in the radio play were unspecified: "Zurückdrängen einer Volksmenge," "Große Unruhe," and voices "im Volk." Thus, in addition to expanded dialogue and folk milieu — "Marktplatz" or "Weinschenke," — characters came into being: "der elegante Herr," "Fischfrau," "Bäuerin," "Handwerkmeister," "lockeres Mädchen." Otherwise the orginally through-composed text was divided into fourteen scenes, each introduced by historical commentary for stage projections. According to Besson, Seghers worked primarily on these folk scenes.[42] One recognizes her hand in major portions of Scenes 1, 4, 14, as well as in 7, 9, and 12, consistent with the pithy epic style of the original text. For example, the lines spoken in Scene 1 by the peasant woman who has brought her children to see "die Jungfrau" pass by betray Seghers' keen ear for the discursive combinations and asides characterizing the speech patterns of working-class mothers: "Hast du dein Eßpaket noch, Eugène? — Sie soll ein richtiges Mannweib sein";[43] "Gib acht auf die Eier, Eugène! Und bekreuzige dich."[44] In Scene 4 the conversation among food venders at the marketplace in Rouen is a typical Seghers rendering of everyday talk among working-class women:

> BÄUERIN: Über Religion spaßt man nicht. Das Mädchen ist eine Hexe, basta.

EINE NICHTE: Jawohl.
FISCHFRAU: Ein Jammer, daß sie eine Hexe ist, wo die doch gegen die Engländer ist.
BÄUERIN: Ihre Stimmen kommen vom Teufel.
FISCHFRAU: Bah, ihre Stimmen sagen scheint's nichts anderes als was alle Leute sagen. Nämlich, daß die Engländer aus Frankreich raus sollen.
SOHN: Eine Heilige ist sie.
BÄUERIN: Du hältst den Mund.[45]

It is unlikely that Seghers had anything to do with the prologue and new scenes 12 and 17, which added a loose epic frame for the final 1954 version. According to Besson, the additions were meant to counterbalance the trial scenes and make a full-length production for the move to the Theater am Schiffbauerdamm.[46] These scenes also introduced elements of slapstick and farce in the tradition of *commedia dell'arte*, and thus radically altered the original intent of Seghers' play. In Scene 12, for example, "das lockere Mädchen" confronts her "eleganter Herr" with demands ranging from "zahl die Miete" to "rupf deinen Hut aus und verkauf die Federn, Schlappschwanz," until he rants: "Gegen euch Gesindel, eure Jungfrau eingeschlossen, gibt es nur eins: austilgen, ausbrennen, im Blut ersticken, hängen, zertreten, ausmerzen." At that point "das lockere Mädchen" slaps her man.[47] At the end of the scene, the peasant lad Eugène, wearing a dented English helmet on his head, rides in on the shoulders of two Frenchmen. One of them offers the helmet to a child for use as a chamber pot: "Komm, Jean Marie und pspsps in deinen neuen Topf," to which the "Fischweib" adds: "Es sind vielleicht nur Blasen, aber gewissen Herren sitzen sie mitten auf der Nas."[48]

In 1952, when a resolution of the cold war still loomed on the European horizon, Brecht and Seghers clearly agreed on the use of distantiation techniques which would turn her character-oriented text into an history play within the framework of epic theater — an example of the *kleine Pädagogik*, as it were. However, Seghers' originally more abstract concept — focusing on the trial as trial and the dialectic of Jeanne's recantation followed by its retraction — was much closer to the multi-layered, multi-faceted *Große Pädagogik* of Brecht's *Lehrstücke*. This discrepancy is evident in the different pictorial concepts which respectively informed Seghers' original text and the 1952 adaptation. Brecht first drew his inspiration from the sweeping epic designs of his favorite plebeian painter Breughel, then modified his concept in the vein of historical miniature paintings.[49] Yet from the text of the adaptation it is clear that what

Brecht meant by historical miniatures did not differ significantly from Breughel's landscapes. Whichever genre, they were "erzählende Bilder."[50]

Seghers' 1937 radio play was inspired by Carl Dreyer's very different epic design for his 1927 silent film *La Passion de Jeanne d'Arc*.[51] The Danish filmmaker's starkly structured yet profoundly emotional film is built on a series of closeups which capture the unstudied immediacy of sudden frowns, grimaces, flashes of the eyes, turns of the head, quick starts of the body. The film's expressionistic, or as it were pre-Renaissance, perspective gives the overall impression that the figures hover in space or are perched precariously atop a Gothic cathedral. The film, like the radio play, is based on the proceedings of the historical trial and is concerned above all with Jeanne's awareness and behavior at a show trial dominated by political intrigues. The trial is at once a political trial and a trial of the individual and collective soul. From beginning to end, the development of Seghers' dialogue directly parallels the visual movement of Dreyer's film, as if she had wanted to achieve with the movement of verbal images what the cinematic arrangement accomplishes in the film. The objective in both cases was neither legend nor history play, but the *passion* of Jeanne d'Arc.

After Brecht's death Seghers was reserved yet candid in her efforts to distinguish her original text, about a political trial as trial, from the historicizing and at times burlesque quality of the Berliner Ensemble adaptation. As Elisabeth Hauptmann wrote to Peter Suhrkamp in 1959, when the adaptation was to appear in volume 12 of Brecht's *Stücke*: "Wichtig war ihr [Seghers], daß sie nicht als Bearbeiterin ihres eigenen Hörspiels genannt wird."[52] In 1965 the radio play was published by Reclam Verlag in Leipzig, presumably according to Seghers' wishes, along with 56 stills from the Dreyer film and an appendix of excerpted documents from the 1431 trial, as well as the posthumous rehabilitation hearings between 1450 and 1456.[53] In this time of liberalization and the Prague Spring, Seghers was clearly intent on linking the subject matter of her radio play to the Stalinist trials and purges, and to the efforts underway in Eastern Europe at rehabilitating the victims. In a letter to the Piccolo Teatro di Milano on 1 February 1968, that is, just as the fourteen defendants in the 1952 Slansky trial were officially rehabilitated, she again focused on the authentic aspect of the trial and acknowledged her debt to Carl Dreyer:

> Ich schrieb das Hörspiel in Paris auf Grund der originalen Prozeßprotokolle, die ich in der Bibliothèque Nationale studiert habe. Ich war damals sehr beeindruckt von dem Stummfilm, den Dreyer über den

> Prozeß der Jeanne d'Arc gemacht hat, mit der Falconetti. Dieser Film war sicher einer der besten Filme der damaligen Zeit.[54]

Artistic differences notwithstanding, Brecht and Seghers appear to have agreed in 1952 that the Berliner Ensemble production of *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* should make direct, if cautious, reference to Stalin's show trials. Hardly by coincidence, the play was premiered on 23 November 1952, at the very time that the highly publicized Slansky trial was being conducted in Prague. Party members who would have made up most of the audience could not have been unaware that the premiere came only three days after the prosecution's opening statement on November 20, two days, in some cases one day, after Slansky and thirteen co-defendants stood before the court to make their "confessions" before a select audience of Party dignitaries and journalists. Arthur London, one of three defendants sentenced to life imprisonment and released in 1956, described a theatrical spectacle:

> Ich habe den Eindruck, mich mit meinen dreizehn Kameraden und dem Gericht auf einer Theaterbühne zu befinden. Jeder von uns ist bereit, seine Rolle in dem von den Ruzyner Spezialisten sorgfältig inszenierten Sensationsstück zu spielen.... Überall sind Mikrophone angebracht. Die Scheinwerfer, die Elektrokabel auf dem Boden...alles erweckt den Eindruck einer großen Premiere![55]

London's testimony on November 22, forcibly concocted and rehearsed during pre-trial hearings, was typical:

> Ich gestehe meine Schuld, vom Jahre 1948 an bis zum Tag meiner Festnahme in der Tschechoslowakei dem von Rudolf Slansky gebildeten und geleiteten Verschwörungszentrum gegen den Staat aktiv angehört zu haben....Vor allem jedoch entfremdete mich der Tschechoslowakei mein mehr als elfjähriger Aufenthalt im Westen. [Ich wurde] Kosmopolit und geriet völlig in das bürgerliche Lager. Das führte mich in Frankreich im Jahre 1940 zu der trotzkistischen Gruppe der internationalen Brigaden aus Spanien; diese Gruppe betätigte sich in Marseille und wurde von dem amerikanischen Verein YMCA und... einem Organ des amerikanischen Nachrichtendienstes [unterstützt].[56]

Of the eleven defendants executed in December, all but Rudolf Slansky revoked their "confessions" shortly before they went to their deaths. During pre-trial hearings interrogators hurled anti-semitic epithets at the eleven (out of fourteen) defendants officially labelled as neither "Tscheche," nor "Slowake," but "jüdischer Herkunft."[57] In Paris, Madrid, Marseille, and Mexico City, Seghers had been in

contact with more than one of the Prague defendants. Arthur London was questioned about her during pre-trial interrogations:

> Meine drei Befrager schleudern mir Namen von alten Spanienkämpfern entgegen — von denen ich manche seit 1939 nicht wiedergesehen habe...Sie fragen mich über Anna Seghers aus, über Egon Erwin Kisch und seine Frau, die sie beschuldigen, in Paris und in Prag Zusammenkünfte trotzkistischer Intellektueller veranstaltet zu haben.[58]

The connection between the Prague Slansky trial and the Berliner Ensemble production of Seghers' *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* was at once highly complex and utterly clear. A number of precautions were evidently deemed necessary. A statement by Seghers in the theater program stressed the protocol character of her original text and blurred the date of its publication in *Internationale Literatur* as "ungefähr 1935,"[59] that is, before the first Moscow trial. Thus the Berliner Ensemble exempted itself from any suggestion that the production alluded to the trials and purges. The specter of the exiled Trotzky as the pretender to Stalin's throne still loomed large ten years after Stalin had him murdered. On his working copy of Seghers' radio play — torn from a July 1937 issue of *Internationale Literatur*! — Brecht cut an exchange between Jeanne and her interrogator which might have been taken as a reference to Trotzky:

> BEAUPÈRE: Was weisst du über den Herzog von Orléans?
> JOHANNA: Daß Gott ihn liebt. (*Unruhe. Frage und Gegenfrage immer schneller, Schlag auf Schlag.*)
> BEAUPÈRE: Warum hast du Frauenkleider abgelegt?
> JOHANNA: Weil ich musste. Und ich war gut beraten![60]

If the show trial in Prague staged a series of "confessions" to produce a display of strength in the name of Stalinism, the Berliner Ensemble production presented a political trial at which the defendant's words and behavior were meant to inspire continued resistance among her "Volk" and within her "Partei." The production's critique of the American cold-war presence in Western Europe was informed by Brecht's program of education and enlightenment for mixed audiences — the *kleine Pädagogik*. But the core of the production revolved around an exemplary "witch" trial conducted by collaborator judges against a young radical loyal to her ideals and her comrades in her "Partei." This staged example spoke directly to those Communists, for the most part Jews, who had returned from prisons, from camps, and from detentions in exile

to build a safer and more humane Europe. With each new anti-semitic announcement of "traitors" and "conspirators" issuing from Moscow, Stalinism threatened their long-held convictions, their spirit of resistance, their very survival.[61] And in the Kammerspiele of the Deutsches Theater in Berlin, only four months before Stalin's death, the future of the Communist Party itself was tried onstage night after night — in the spirit of the *Große Pädagogik*.

The extent to which Seghers was responsible for and committed to this aspect of her collaboration with Brecht is evident in the letter she wrote to him on 27 November 1952, the very day the Prague court pronounced eleven death sentences and three of life imprisonment.[62] Her letter (cited in full at the end of this article), revolves around the crucial political issues raised by the production, and addresses them in terms of the actual theater work. The collaborative project with Brecht was hardly an artistic or intellectual exercise. The urgent tone of Seghers' letter suggests that she had the greater political investment, and was at greater risk. From the mode of argumentation we can surmise that she relied on her own judgment to weigh the political risks and potential consequences of the production. Brecht's characteristic penciled arrows in the margins of the letter, as well as the stagescript of 1953, show that he took her suggestions to heart, making the required changes in the stage script and to the production.[63]

Seghers' letter begins with the audience's emotional reaction to events onstage on the day of the sentencing in Prague and only months before the execution of the Rosenbergs in the United States: "Die Leute um mich herum waren ganz niedergeschmettert und heulten." This response, presumably by first-generation Communists seated around Seghers in the front rows, might have seemed inevitable at the end of the performance, as before their eyes, onstage, fifteenth-century French citizens, including the executioner, voiced their dismay while Jeanne d'Arc burned at the stake. In light of this, Seghers' letter urges that the production put greater emphasis on moments of resistance, which would outweigh subjective reaction to an individual event and foreground the "optimistic tragedy." Seghers asks Brecht to make two adjustments which to her are "undiskutierbar." First, the executioner's remorse in the final scene must give way to a political awareness among the people: "Das Wichtigste ist nicht sein Verstaendnis fuer seine Schuld, sondern das Verstaendnis des Volkes fuer die Johanna."[64] Secondly, the courtroom scenes should put even greater emphasis on the court recorder and the protocols — which in the 1450s secured Jeanne's rehabilitation. While foregrounding moments of political resistance, changes indicating that Seghers' text drew on original

documents would make it more difficult to censure or prohibit the production altogether. Along these lines Seghers also recommends, not without humor, that the announcer's cap "hat wie Kosakenmuetze gewirkt," and should be traded for another.

The remainder of the letter focuses on the figure of Jeanne as played by Käthe Reichel. For Seghers, Jeanne d'Arc is the very personification of political resistance — tougher, cleverer, and more spirited than at first she might have been for Brecht. Seghers differs with Brecht's interpretation of Jeanne during her recantation as "ein zu Grunde gerichtetes Maedchen, knock out." She suggests that Jeanne's willingness to recant is not guided merely by suffering and fear, but by quick thinking, and the faint hope of a resolution at the Council of Basel: "Wie sie hoert, dass da auch Leute ihrer Partei sind, wird sie aufmerksam, sieht eine Chance und unterschreibt." She also suggests that Käthe Reichel be more audacious, more mocking, and thus alternate between restraint and occasional demonstrations of emotion (which Brecht may have feared would be "pathetisch"). In recommending that Käthe Reichel/Jeanne d'Arc display such a range of emotion, that she be allowed to express her *passion*, as it were, Seghers surely had in mind the remarkable physiognamy of the actress Marie Falconetti as Jeanne in Dreyer's silent film *La Passion de Jeanne d'Arc*. Seghers' actual phrasing invokes Falconetti/Jeanne's physiognomic transformation as she recalls how she first entered France: "da muss sie einen Augenblick so auftreten und so aussehen, wie sie aufgetreten ist und ausgesehen hat, wie sie nach Frankreich kam, zum erstenmal, in Maennerkleidern, ein Schwert in der Hand." Seghers' letter closes, as it began, with what she considers crucial: "Das Wichtigste bleibt: Alles herausfinden, was den Widerstand mehr zum Ausdruck bringt, als den Terror der Invasion. Die Konsequenzen des Prozesses und der Hinrichtung mehr als das Mitleid mit Jeanne."

It is time that we dispel at least two myths about Seghers in relation to Brecht: the first, that in contrast to him she was a secure, uncritical Party member who was compromised by the GDR "establishment"; the second, that she was one of many occasional *Mitarbeiter* who worked at the behest of the master. If Seghers never belonged to the actual circle of Brecht's *Mitarbeiter* (to which she would have had no good reason nor need to belong), we can certainly consider her to have been — on equal footing at the very least — a stalwart *Mit-Streiter*, or as it were, *Mit-Streiterin*. To both of them, and to the Berliner Ensemble *Intendantin* Weigel, we owe considerable credit for the courage and tenacity they displayed, not only in the fall of 1952.

* * *

Page image not available

due to copyright restrictions

Page image not available

due to copyright restrictions

Page image not available

due to copyright restrictions

Material not available due to copyright restrictions

NOTES

Research in December 1994 at the Anna-Seghers-Archiv and the Bertolt-Brecht-Archiv in Berlin was made possible by a Research Study Grant from DAAD and a Grant-in-Aid from the Ohio State University College of Humanities.

[1] Erwin Strittmatter, "Anna und ich," *Über Anna Seghers: Ein Almanach zum 75. Geburtstag*, ed. Kurt Batt (Berlin: Aufbau, 1975), 257.

[2] See Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, 9 (Berlin and Weimar: Aufbau; Frankfurt/M: Suhrkamp, 1992): 384.

[3] *Der Regisseur Benno Besson*, ed. André Müller (Berlin 1967), 26.

[4] Gábor Kerekes, "Anna Seghers' Hörspiel *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431*," *Germanistisches Jahrbuch DDR-UVR* (1986), 45-46.

[5] *Internationale Literatur* (1937/7), 74-90.

[6] E.g. Hellmuth Karasek's review of the 1960 Palitzsch production in Ulm, which speaks repeatedly of "Brechts Drama" and "Brechts Stück," disregarding the fact that Anna Seghers' name appears on all scripts and editions of Brecht's works as sole author of the play, followed by the wording: "(in der Bearbeitung des Berliner Ensembles)". Karasek's misogynist, cold-war rhetoric pits Brecht against Seghers in terms of West/East, male/female, "das epische Theater Brechts" versus "rosarote Schönfärberei." Moreover: "Das Ergebnis ist nicht etwa eine das Hörspiel lediglich 'bühnenfähig' machende

'Bearbeitung,' sondern ein Brechtsches Stück, das mit dem Hörspiel im Grunde nur den Stoff, die historische Prozeßakte, teilt. Es ist ein Stück, das...nicht in die 'Sklavensprache' verschlüsselt ist, sich nicht der List zur Hervorbringung der Wahrheit bedient....Nicht zuletzt deshalb hat es manchmal die eindeutige, holzschnittartige Geradlinigkeit einer Schulfunksendung." In fact, Seghers wrote most of what Karasek ascribes to Brecht's "markanten Strichen" and his "Aktualität." Hellmuth Karasek, "Brechts Aktualität," *Theater heute* (October 1960): 5-6.

[7] The text of the radio play, with a good introduction, can be found in *Frühe Sozialistische Hörspiele*, ed. Stefan Bodo Würffel (Frankfurt/M: Fischer, 1982.)

[8] See Maximilian Scheer, *Ein unruhiges Leben* (Berlin: Verlag der Nation, 1975), 252.

[9] Seghers, "Rede auf dem II. Deutschen Schriftstellerkongreß 1950," in A.S., *Über Kunstwerk und Wirklichkeit* 1, ed. Sigrid Bock (Berlin: Akademie, 1970): 82-83: "Ich habe diesen Prozeß damals für die Stadt Antwerpen mit einigen Änderungen, wie sich das für den Rundfunk gehört, mit vielen Kürzungen, Verdeutlichungen usw., aber so ziemlich wörtlich, bearbeitet. Nun, nachdem die Amerikaner nach Deutschland kamen, ist irgendwie das Ding wieder aufgetaucht. Ich habe es irgendwie wieder in die Hände bekommen. Ich habe es dem Berliner Rundfunk gegeben, und der wollte es zuerst aufführen, und dann — nachdem es meine sowjetischen Freunde gelesen haben, haben sie abgesagt und mir gesagt, die Reife der deutschen Jugend entspreche noch nicht der Vorführung dieses Stückes. Ich war damals erst sehr kurz in Berlin, und ich habe...es mir nicht recht erklären können. Dann haben die Amerikaner — damals war die Spanning noch nicht so scharf wie jetzt — sich dieses Stück angenommen und haben es spielen wollen. Sie haben sehr schnell telefoniert: sie können das Stück nicht bringen, nämlich in dem Bewußtsein, in der deutschen Jugend wird sich der Umstand, daß ein Richter unrecht haben kann, zu der Meinung umbilden, das Nürnberger Gericht könnte unrecht haben. Gut. Darauf haben sich die Engländer das Stück vorgenommen. Sie sagten dann: das können wir nicht spielen; denn es zeigt den Widerstand gegen die Engländer....Dann hat sich eine Laienspielgruppe an mich gewandt,...ich müßte eine weit deutlichere und größere Einleitung zu diesem Stück schreiben. [Sie sagten:] Wir haben doch seit 1933 in unseren Schulen nie hören und lernen dürfen, daß es im französischen Volk oder in anderen Völkern heroische Gestalten gab."

[10] Scheer, *Ein unruhiges Leben*, 252. Apparently Seghers had told him: "Man hat sich nicht so richtig rangetraut, weißt du. Mal waren es die Franzosen, mal andere. Das könnte mißverstanden werden, meinten sie" (252).

[11] Brecht, *Briefe*, ed. Günter Glaeser (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1981), 688. See also 2: B.B., *Briefe: Anmerkungen*, 1129.

[12] Peter Altmann et al., *Der deutsche antifaschistische Widerstand 1933-1945* (Frankfurt/M.: Röderberg, 1975), 87.

[13] See Seghers, "Gruß an den II. Internationalen Schriftstellerkongreß 1937," in A.S., *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, 1:66-67; and "Hans Baimler," in A.S., *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, 3:153-54.

[14] See Helen Fehervary, "Die Seelenlandschaft der jungen Anna Seghers und die Stimmen der Jeanne d'Arc," forthcoming in *Argonautenschiff: Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, 5 (Berlin: Aufbau, 1996).

[15] *Internationale Literatur* (1938/9), 43-57.

[16] Anna Seghers, *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* (Leipzig: Reclam, 1985), 103; *Internationale Literatur* (1937/7), 89. In 1937 Seghers prefaced her radio play with the note: "Dieser Prozeß wurde in lateinischer Sprache täglich protokolliert. Das Hauptexemplar dieses Protokolls, hergestellt für den Bischof Cauchon von Beauvais, befindet sich im Original in der Deputiertenkammer von Paris. Auf Grund dieses Protokolls, sowie der Gutachten und Berichte von Zeitgenossen, ist das folgende Hörspiel geschrieben" (*Internationale Literatur* (1937/7), 74). Carl Wege points out in his notes and commentary to the Berliner Ensemble adaptation: "Entgegen den Angaben in der Vorbemerkung ist der Prozeß nicht 'in lateinischer,' sondern in französischer Sprache 'täglich protokolliert' worden" (Brecht, *Werke* 9:379). According to Wege, the court recorder subsequently translated the French protocols into Latin and had several copies made, three of which are available in Paris: one in La Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, formerly La Bibliothèque de la Chambre des Députés, two in the Bibliothèque Nationale (Brecht, *Werke* 9:379). As Carl Wege's commentary also suggests (380), Seghers may have relied on Joseph Fabre's French translation of the Latin protocols, which she had in her personal library: *Procès de Condamnation de Jeanne d'Arc: D'Après les textes authentiques des procès-verbaux officiels*. Traduction avec éclaircissements (Paris: Delagrave, 1848).

[17] Manès Sperber, *All das Vergangene...* (Wien/Zürich: Europaverlag, 1983), 669.

[18] See Sperber, *All das Vergangene...* 669-73, 720-21.

[19] See David Pike, *German Writers in Soviet Exile, 1933-1945* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1982).

[20] See *Anna Seghers: Eine Biographie in Bildern*, ed. Frank Wagner, Ursula Emmerich, Ruth Radványi (Berlin und Weimar: Aufbau, 1994), 44, 60-62, 90-153; Gabriele Gerhard-Sonnenberg, *Marxistische Arbeiterbildung in der Weimarer Zeit (MASCH)* (Köln:-Pahl-Rugenstein, 1976); Wolfgang Kießling, *Brücken nach Mexiko: Traditionen einer Freundschaft* (Berlin: Dietz, 1989), 343-46, 387ff. Radványi's testimony in the GDR case against Paul Merker has recently become available: see Jeffrey Herf, "Dokumentation. Antise-

mitismus in der SED: Geheime Dokumente zum Fall Paul Merker aus SED- und MfS-Archiven," *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 4 (1994), 635-67; and Kießling, *Partner im "Narrenparadies": Der Freundschaftskreis um Noel Field und Paul Merker* (Berlin: Dietz, 1994). The larger complexity of Radványi's connection to this case, however, is still unkown. For this reason I do not speculate on this issue in my paper. On Radványi's early influence on Anna Seghers' radio play, see my forthcoming article in *Argonautenschiff: Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft* (Berlin: Aufbau, 1996). An in-depth study of Radványi's later impact has yet to be made.

[21] Bertolt Brecht, *Briefe*, 163.

[22] Brecht, 26 June 1943, *Arbeitsjournal*, II, ed. Werner Hecht (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973), 578. Seghers was struck down by a truck which sped from the scene of the accident. See *Anna Seghers: Eine Biographie in Bildern*, 136-39; Lenka Reinerová, *Es begann in der Melantrichgasse: Erinnerungen an Weiskopf, Kisch, Uhse und die Seghers* (Berlin and Weimar, 1984); Steffie Spira-Ruschin, *Trab der Schaukelpferde: Aufzeichnungen im Nachhinein* (Berlin and Weimar, 1984).

[23] Brecht, 4 November 1947, *Arbeitsjournal* 2:791. See also Brecht's letters to Ruth Berlau and Hanns Eisler, in B.B., *Briefe*, 557-59.

[24] *...und leiser Jubel zöge ein: Autoren- und Verlegerbriefe 1950-1959*, eds. Elmar Faber and Carsten Wurm (Berlin: Aufbau, 1992), 384-86. Seghers was in the process of writing her novella "Die Heimkehr," later published as "Die Rückkehr," about a German worker's return to the Soviet-occupied zone from a Russian prisoner-of-war camp (and a brief unhappy period in the West).

[25] *Allein mit Lebensmittelkarten ist es nicht auszuhalten: Autoren- und Verlegerbriefe 1945-1949*, eds. Elmar Faber and Carsten Wurm (Berlin: Aufbau, 1991), 297, 300. Although she was eager to publish her works throughout Germany, Seghers eventually made the decision, unlike Brecht, to give Aufbau Verlag the exclusive rights to her work. In 1949, for example, Suhrkamp in Frankfurt negotiated for the rights to *Die Toten bleiben jung*, but requested a number of changes in the text and specified that, since Seghers was living in the East, the book be printed on *Ostzone* paper instead of the high quality paper reserved for Suhrkamp's other authors. "Mit einem Wort," her Aufbau editor Erich Wendt wrote to Seghers, "Suhrkamp möchte das Buch auf Kosten der Ostzone herstellen, wozu er Deinen Namen natürlich gut gebrauchen kann" (294-95). In a subsequent letter he differentiated: "Ich habe den Eindruck, daß im Suhrkamp Verlag zwei Kräfte tätig sind, der Chef [i.e. Peter Suhrkamp, H.F.], der in diesem Falle wahrscheinlich ehrlich bereit ist, und seine leitenden Angestellten, die mit einem sehr sauren Gesicht mitmachen" (299).

[26] Brecht, *Arbeitsjournal* 2:961.

[27] Brecht's personal library, Bertolt-Brecht-Archiv.

[28] In the early 1920s Seghers studied sinology and art history at the University of Heidelberg, and was able to read, write, even to some extent speak Chinese. Throughout her life she maintained a strong interest in East Asian philosophies and art. Her special interest in the Chinese Revolution is documented since the late 1920s, and she visited China in 1951.

[29] See Stefan Bock, "Die Tage des Büsching: Brechts *Garbe*–ein deutsches Lehrstück," *Dramatik der DDR*, ed. Ulrich Profitlich (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987), 19-77.

[30] After its opening on November 23, *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* was performed together with *Die Gewehre der Frau Carrar*, Seghers' play coming before, Brecht's after intermission. In 1952 Seghers wrote, and published in Brecht's *Theaterarbeit*, her essay "Die Sprache der Weigel." (In A.S., *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, II, ed. Sigrid Bock (Berlin: Akademie, 1971), 103-05.)

[31] Strittmatter, "Anna und ich," 257. According to Strittmatter: "Brecht wollte mir bei dieser Gelegenheit durchaus abgucken, wie man beim Erzählen Hasel- und Walnüsse mit einem Messer öffnet. Nüsse knacken und erzählen — es gelang Brecht nicht. Er wurde ungeduldig. Anna sagte: 'Da kannscht sehe, was du von der Helli...auf der Bühne verlangst; sie soll Netze flicken und dabei noch deinen Text babbele" (257). Seghers' handwritten note to Weigel at the time of Brecht's death reveals both her high regard for Brecht and her close friendship with his wife: "Verstehen kann ich es nicht u schreiben kann ich dir auch nichts. Es ist ein großer Riß quer durch unsere Sprache, durch alle unsere Arbeit. Ich denke an alles, was ich ihn noch hätte fragen wollen, ihm auch noch hätte sagen wollen. Liebe Helli, sag mir, was es auch sein mag, was dir gut tut, damit ich es für dich tue....Vergiß nicht, daß die Netty [i.e., Seghers, H.F.] für dich da ist" (Bertolt-Brecht-Archiv, 893/05-07).

[32] See Brecht's letter to Walter Benjamin, April/May 1937, in B.B., *Briefe*, 325.

[33] Seghers, "Helene Weigel spielt in Paris," in A.S., *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, II, 52, 53.

[34] Ernst Schumacher, "Mit Anna Seghers im Cecilienhof," *Sinn und Form*, 35 (1983/6), 1154-155. Seghers was referring specifically to her novella "Der sogenannte Rendel," based on a newspaper report from Mainz, her hometown, about a woman worker who posed for years as a man. Seghers wrote several versions of the story, one of them a film text, which Brecht apparently used for his own "Der Arbeitsplatz oder Im Schweiße deines Angesichts sollst du kein Brot essen," first published in 1962. As Seghers told Schumacher shortly after it appeared: "Ich muß ihm doch wohl davon erzählt haben, daß ich für Hans Richter, der in der Schweiz saß, eine

Filmstory, eigentlich eine Filmnovelle geschrieben habe, denn die hat der Brecht dann aufgeschrieben" (1155). In a 1978 interview with Achim Roscher she said: "Daß Brecht den Vorfall dann aufgegriffen und ein eigenes Stück daraus gemacht hat, darin sehe ich nichts Schlimmes. Brecht wollte mir nichts stehlen." (Achim Roscher, "Wirkung des Geschriebenen: Gespräche mit Anna Seghers," *Neue Deutsche Literatur* (1983/10), 72.) The story as well as two drafts and an informative essay by Alexander Stephan can be found in *Argonautenschiff: Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft*, III (Berlin: Aufbau, 1994), 87-114. See also Stephan's extensive discussion in his *Anna Seghers im Exil* (Bonn: Bouvier, 1993), 56-124.

[35] Brecht, 19 September 1939, *Arbeitsjournal* 1:66.

[36] Brecht, 7 November 1939, *Arbeitsjournal* 1:68.

[37] Brecht, 17 December 1941, *Arbeitsjournal* 1:336.

[38] Brecht, 19 December 1941, *Arbeitsjournal* 1:338.

[39] Brecht, 19 December 1941, *Arbeitsjournal* 1:338.

[40] Anna-Seghers-Archiv, 601. The production was directed by Benno Besson, with costumes and set by Hainer Hill, Käthe Reichel as Jeanne, Erwin Geschonnek as Bishop Cauchon, Georg Peter-Piltz as Jean Beaupere, Paul A. Krumm as Jean de la Fontaine, Regine Lutz as the "lockeres Mädchen," Ekkehard Schall as Eugène the peasant son. Jean de la Fontaine was later played by Carl Weber, Jean Beaupere by Fred Düren. After the premiere the play was performed together with *Die Gewehre der Frau Carrar* in the Kammerspiele of the Deutsches Theater. When the Berliner Ensemble moved to the Theater am Schiffbauerdamm in 1954, the expanded and final version of the play made a full-length production possible.

[41] Anna-Seghers-Archiv, 601.

[42] *Der Regisseur Benno Besson*, 26.

[43] Brecht, *Werke* 9:85. Brechtians might wish to ascribe such "folksy" passages to the *Stückeschreiber* himself (see Note 6). However, I am inclined to believe Benno Besson, who said Seghers was responsible for expanding the dialogue in the folk scenes (see Note 42). Moreover, the cited passages are especially characteristic of Seghers' writing style. It would be useful to consider that Seghers' early use of "folk" dialogue, as in *Der Kopflohn: Roman aus einem deutschen Dorf im Spätsommer 1932* (1933), may have influenced such (later) developments in Brecht's own work. On the impact of this aspect of her work on Heiner Müller, see Helen Fehervary, "Anna Seghers' 'Gothic Realism' and the Redemptive Moment in Heiner Müller's *Die Umsiedlerin*," *Heiner Müller: ConTEXTS and HISTORY*, ed. Gerhard Fischer (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995), 21-39.

[44] Brecht, *Werke* 9:87. See Note 43.

[45] Brecht, *Werke* 9:102. See Note 43.

[46] *Der Regisseur Benno Besson*, 26.

[47] Brecht, *Werke* 9:122-23.

[48] Brecht, *Werke* 9:123. Carl Weber, who played the role of Jean de la Fontaine in the production at the Theater am Schiffbauerdamm, has told me that this part of the scene was cut from later performances.

[49] Brecht commented during rehearsals: "Die Menge ist gekommen wie zu einem Volksfest — Breughel stellt so die Kreuzigung Jesu dar. Sie genießt das Schaugepränge der Prozession von (englischen) Militärs und (französischen) Klerikern, kritisiert die Hüte der Pariser Doktoren, beginnt sich zu langweilen usw. Das letztere ist wichtig, es zeigt, daß etwas geboten werden muß und das Interesse sehr äußerlich ist" (Brecht, *Werke* 24, *Schriften 4*: 405). Breughel's *Procession to Calvary*, to which Brecht's comments refer, explicitly foregrounds a "Menge" whose members appear motivated by purely external matters, preoccupied as they are in a variety of everyday activities. Largely unnoticed in this crowd, and almost invisible to the viewer of the painting, is the man whose trial and impending crucifixion have given rise to the "Volksfest" — a miniscule figure faltering under the weight of a cross, only one more brushstroke of color, as it were, in an expansive landscape devoid of redemption. Thus Brecht suggested for the first scene as Jeanne is brought to trial in Rouen: "Das Volk wird zurückgedrängt, es soll nichts erfahren. Man muß so von jeder Szene einen wissenswerten Gestus erfahren. Wenn das gezeigt wird, braucht man Johanna selbst nicht zu sehen" (Brecht, *Werke* 9:377). At a later point Brecht observed: "Wir versuchten diese Szenen ihrer lakonischen Art wegen zuerst als großzügige Fresken zügig und großflächig hinzuwerfen. Dann aber, gewarnt durch eine deutliche Unverständlichkeit des Ganzen und der Teile, behandelten wir sie als historische Miniaturen und führten alle Details mit großem Fleiß aus" (Brecht, *Werke* 24:407).

[50] Brecht, *Über die bildenden Künste*, ed. Jost Hermand (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983), 102.

[51] See Carl Theodor Dreyer, *Four Screenplays* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1964). Dreyer made his film as international protests erupted following the verdict in Boston against Sacco and Vanzetti, who died in the electric chair in August 1927. The seven-year case inspired a number of artistic responses, among them Seghers' stream-of-consciousness narrative "Auf dem Weg zur amerikanischen Botschaft" (1929/30) and Brecht's *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1928/29).

[52] Brecht, *Werke* 9:375.

[53] The modest but exquisite Leipzig Reclam paperback edition was republished in 1975 and 1985 — and is currently out of print! Jeanne d'Arc was burned as a "heretic" in 1431 and rehabilitated twenty-five years later as the result of hearings that ran from 1450 to 1456 and included significant testimony by the 1431 court scribe and notary Guillaume Manchon. The back cover of the Leipzig Reclam edition featured an excerpt from the rehabilitation hearings: "Es ist offenkundig, daß der genannte Prozeß in Teilen verlogen, entstellt, verderbt, unvollständig und nicht sinngetreu mitgeschrieben ist, so daß er keine Glaubwürdigkeit beanspruchen kann. Obgleich Johanna...den Richtern eine gläubige Christin schien...,hinderte sie das nicht, in Furcht oder Willfährigkeit den Engländern gegenüber Johanna ungerechtfertigt zum Feuertod zu verurteilen" (1452). Seghers' personal library contains numerous titles that reflect her preoccupation with this subject matter: e.g., Joseph Fabre, *Procès de Condamnation de Jeanne d'Arc: D'Après les textes authentiques des procès-verbaux officiels.* Traduction avec éclaircissements (Paris: Delagrave, 1848); *La passione di Giovanna d'Arco* (n.d.), a book of stills from the Carl Dreyer film with a personal inscription from "Peter" (presumably Seghers' nephew Peter Szondi who was studying at the Sorbonne at the time), dated Paris, 6 December 1950; Regine Pernond, *Vie et Mort de Jeanne d'Arc: Les Témoignages du procès de Réhabilitation 1450-1456* (Hachette, 1953); *Der Prozeß Jeanne d'Arc: Akten und Protokolle, 1431-1456* (München: dtv, 1961). In 1979 Seghers authorized a stage production of her play by the Kreistheater Annaberg, which seems to have been informed by the format of the Leipzig Reclam edition: text accompanied by stills from Carl Dreyer's 1927 film, and the inclusion of texts from the 1431 trial and later rehabilitation hearings. According to a letter addressed to Seghers on 17 May 1979, the theater staff achieved "eine glänzende theatralische Form zur Umsetzung Ihres Hörspiels..., in welche sowohl Bildprojektionen, Tonbandeinblendungen wie Kommentare aus den Gerichtsakten mit einbezogen worden sind" (Anna-Seghers-Archiv, 601).

[54] Anna-Seghers-Archiv, 601.

[55] London, *Ich gestehe: Der Prozeß um Rudolf Slansky* (Berlin: Aufbau, 1991), 282. London writes at a later point: "Während der drei Stunden, die die Verlesung der Anklageschrift in Anspruch nimmt, herrscht völlige Stille im Saal. Von Zeit zu Zeit werden wir durch das starke Licht der Scheinwerfer geblendet. Man filmt uns! Wir werden also in den Kinosälen vor dem Hauptfilm zu sehen sein..." (285).

[56] London, *Ich gestehe*, 287. On the relationship between the Slansky trial and the GDR case against the Politbüro member Paul Merker, who had been in charge of the KPD group in Mexico, see Wolfgang Kießling, *Brücken nach Mexiko: Traditionen einer Freundschaft* (Berlin: Dietz, 1989), 458-64; and Kießling, *Partner im "Narrenparadies": Der Freundeskreis um Noel Field und Paul Merker* (Berlin: Dietz, 1994).

[57] See London, *Ich gestehe*, 50, 285, 298-99.

[58] London, *Ich gestehe*, 51. After the German occupation of Paris, Seghers and her two children lived in hiding until they were able to escape to the south of France in September of 1940. They spent the winter in Pamiers, on the Garonne west of Marseille, near the concentration camp at Le Vernet where László Radványi was incarcerated, then moved to Marseille when he was transferred to the nearby camp at Les Milles. In Pamiers and in Marseille Seghers spent most of her time trying to obtain visas and ship passage for herself and her family — the experience she described in her novel *Transit*. They were able to leave Marseille in March of 1941 and arrived four months later — via Martinique, Santo Domingo, and Ellis Island, New York harbor — in Veracruz, Mexico. Egon Erwin Kisch and Gisl Kisch, whom Seghers saw frequently in Paris and Mexico City, and after the war in Prague, were among her closest friends.

[59] Anna-Seghers-Archiv, 601.

[60] BBA 370/15. The mere mention of the Duke of Orléans was meant as a trap for Jeanne. While the Church and members of the French nobility collaborated with the English against Jeanne and her "Partei," the Duke of Orléans was in exile and held captive, though in relative comfort, in England, hence in a situation comparable to Trotzky's five centuries later. Indeed Charles d'Orléans achieved fame not only for his contributions on the battlefield and because of his lineage (Charles VI was his uncle, Louis XII his son). He was also a fine prosodist who is still admired today for his ballads and rondeaux. And Trotzky, aside from his political and military distinctions, is remembered as an intellectual and writer who befriended the surrealists.

[61] See Helmut Eschwege, "Die jüdische Bevölkerung der Jahre nach der Kapitulation Hitlerdeutschlands auf dem Gebiet der DDR bis zum Jahre 1953," *Juden in der DDR: Geschichte. Probleme. Perspektiven*, eds. Siegfried Theodor Arndt et. al. (Frankfurt/M.: E.J. Brill, 1988); *Zwischen Thora und Trabant: Juden in der DDR*, ed. Vincent von Wroblewsky (Berlin: Aufbau, 1993); Frank Stern, "The Return to the Disowned Home: German Jews and the Other Germany," *New German Critique* 67, *Legacies of Antifascism* (Winter 1996): 57-72.

[62] See London, *Ich gestehe*, 321ff.

[63] Bertolt-Brecht-Archiv, 728/62-64; 370/15. Whereas a secretary typed most of Seghers' correspondence on a German typewriter, Seghers evidently typed her letter to Brecht on her own Remington.

[64] Here Seghers alludes to Arnold Zweig's novel *Das Beil von Wandsbek* (1943), based on the actual case of a Hamburg-Wandsbek butcher whom the Nazis convinced to substitute as executioner for the decapitation of four Communists in 1933; the butcher later committed suicide together with his wife. In 1938 Zweig wrote to Sigmund Freud about his plans for the novel: "Es wäre ein wirklicher Roman — und müßte den im Nazismus begrabenen

Menschen darstellen, der so oft vergessen und übersehen wird. Der geschändete Deutsche ist nicht bloß im KZ-Lager, sondern auch in seinen Henkern." (Quoted in Jost Hermand, *Arnold Zweig* (Reinbek: Rowohlt, 1990), 93-94.) The discussion of the novel in the East was begun in 1952 by Georg Lukács (long an admirer of Zweig's work), and revolved around the issue of making a henchman the novel's protagonist. See Jost Hermand, "'Was für Schicksale uns bürgerliche Menschen überfallen!': Zweigs *Das Beil von Wandsbek*," in J.H., *Engagement als Lebensform: Über Arnold Zweig* (Berlin: Edition Sigma, 1992), 141-58.

"Ja, damals waren wir Dichter": Hanns Otto Münsterer, Bertolt Brecht und die Dynamik der literarischen Freundschaft

Die Freundschaft zwischen Münsterer und Brecht, die sich in Tagebüchern und Briefen dokumentiert, bietet uns Einblick in die Dynamik von Brechts Freundeskreis in den Jahren 1917-1922. Es kristallisiert sich ein Bild von einem intensiv engagiertem Forum für den Austausch von literarischen Erfahrungen und Texten, in welchen sich Realität und einfallsreiche Höhenflüge nicht leicht entwirren lassen. Brecht spielte in all diesem eindeutig den dominanten Part, aber er war nicht der alleinige schöpferische Initiator. Er selbst gewann Vorschläge und Stoffe, sowie auch Ermutigung und Inspiration, vor allem für seine frühen Gedichte und für *Baal*. In diesem Augsburger Kreis entdecken wir vielleicht auch die Wurzeln für Brechts Sensibilität zur Literatur als ein zusammenwirkender Prozeß von Provokation und Entgegnung, ein Ort des dialogischen Austauschs.

"Ja, damals waren wir Dichter": Hanns Otto Münsterer, Bertolt Brecht et les dynamiques de l'amitié littéraire.

L'amitié entre Münsterer et Brecht, documentée dans des journals et des lettres nous offre un aperçu des dynamiques dans le cercle d'amis de Brecht entre les années 1917 et les années 1922. Un portrait surgit, celui-ci représente un forum pour les échanges d'expériences littéraires et de textes littéraires dans lesquels la réalité et l'imagination ne sont pas facilement dissociables. Brecht, clairement joue le rôle dominant dans tout ceci, mais il n'était pas la seule source créative. Il a lui-même dérivé des suggestions et du matériel, ainsi que de l'encouragement et de l'inspiration, plus que tout pour les premières poèmes ainsi que pour *Baal*. Dans cette clique d'Augsburg nous découvrons peut-être aussi les racines de la sensibilité de Brecht pour la littérature en tant que processus de collaboration, de provocation et de riposte, un site d'échange dialogique.

"Ja, damals waren wir Dichter": Hanns Otto Münsterer, Bertolt Brecht y las dinámicas de la amistad literaria

La amistad entre Münsterer y Brecht, que está documentada en diarios y cartas, nos ofrece una nueva percepción de la dinámica del círculo de amigos que tuvo Brecht durante los años 1917-1922. Se pinta una imágen de un foro extraordinariamente cargado con el fin de intercambiar la experiencia literaria y los textos literarios en los cuales es dificil desenmarañar la realidad y la ilusión. Sin duda, Brecht desempeñó el papel dominante en esto, pero su contribución no era la única. El derivó tanto sugerencias y materia prima como ánimo e inspiración, sobre todo para su poesía de primera época y *Baal*. A través de esta camarilla de Abugsburg, quizá descubrimos también las raices de la sensibilidad de Brecht hacia la literatura como un proceso colaborativo de provocación y respuesta: sirve como un centro para intercambio de diálogo.

"Ja, damals waren wir Dichter": Hanns Otto Münsterer, Bertolt Brecht and the Dynamics of Literary Friendship

Tom Kuhn
(Mitarbeit: *Karen Leeder*)[1]

I

Brecht was, throughout the span of his career as a writer, quite exceptionally dependent upon the cross-fertilizations, inspirations and practical contributions which he could conjure and cajole from a host of literary and artistic collaborators and companions. The purpose of this essay is to create an image of just one of the relationships at the center of the early Augsburg circle of Brecht and his friends, and to illuminate the dynamics of that circle — particularly in terms of the practices of composition which developed in these years, and of their issue in literature.

The impulse to undertake this reconstruction of a friendship is twofold. Firstly, the images of such relationships in a writer's life are often reduced to crude formulae: "exploited servant," "homosexual lover." There is no concrete evidence that Münsterer was either of these. Secondly, and much more interestingly, the nature of collaboration and of authorship have become central to our understandings of Brecht. This essay seeks to negotiate the terrain between biography and textual comment, but it is above all the *literary* friendship — the friendship made through and for literature, and the literature made through and for friendship — which concerns me.

The advantage of investigating such an early friendship is that it precedes the theorizations of Brecht's compositional practices, both by himself and by his later critics. Although it is true that Brecht, from about 1917, took pains to be unconventional and rejected rule-making where he could perceive it, it is scarcely plausible to suggest that at this stage he was developing a coherently anti-bourgeois attitude to intellectual property. Nor was collaboration yet a practicality of work for the theater or for film. Applied to schoolboys and recent school-leavers, it seems strikingly

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

hollow to invoke notions of the end of the unique inspiration of the bourgeois artwork, or of artistic production as the activity of a socialist collective. On the other hand, although I am inclined to be skeptical about such theorizations, I can perhaps anticipate my argument to this extent: it is exactly in these years that Brecht himself begins to manifest an evident and growing self-consciousness of his practices. Münsterer gives the years of their friendship as 1917 to 1922. These are key years in the development of the self-awareness of the author. And so perhaps they are the appropriate moment when he and we begin to reflect about collaboration theory, a collaborative aesthetic even. The habits of collaborative composition, the marks of this early experience of literary friendship, may be traceable even many years later in Brecht's life.

The advantage specifically of Hanns Otto Münsterer, who was not after all the most important of the gang of friends, is that he has left an extraordinarily detailed account of Brecht's literary coming of age. This is the book *Bert Brecht: Erinnerungen aus den Jahren 1917-22* (Zurich: Arche, 1963, and Berlin: Aufbau, 1966) which has long formed an essential source for our knowledge and understanding of the young writer. There is also an extensive and underexploited *Nachlaß* in the Bayerischer Staatsbibliothek in Munich.[2]

Münsterer's *Erinnerungen* are an unusual document, written for the most part only after detailed reference to his own diary from the same period. At several points in the text he refers explicitly to his diary notebooks, presumably lying open on the desk next to him as he undertook his reconstruction. We can observe the process of composition by comparing parallel passages.[3] Even here, however, some caution is necessary. The surviving diary narrative up to 1921 is not a true diary, but itself a reconstruction undertaken in 1921, partly from earlier documents which were then, it seems, destroyed. Besides, Münsterer clearly used the diary as an opportunity for literary self-stylization. With these reservations, the account which emerges from both the diary notebooks and the published memoir is nonetheless substantially accurate, at least in terms of raw facts. The precision of Münsterer's memories of conversations and of versions of Brecht's texts may seem implausible, but we know that he kept a conscientious record of the remarks and conversations which seemed of importance to him at the time. Moreover, in many cases he owned an early typescript transcription or a newspaper cutting of the poems he quotes.

Surprisingly, much of the material even readily available has been used uncarefully by Brecht scholars. The editors of the *Große Berliner und Frankfurter Ausgabe*, for instance, make reference to both the published memoir and to the archive in their notes, but

they use only what suits. They reflect not at all on the creative processes which led to the poems they publish.[4] Other material from the archive has been misrepresented. For example, the now familiar and potentially significant Brecht diary fragment from 1916 was presented in *Sinn und Form* with no mention of Münsterer's note on an accompanying sheet that it was a "spätere Abschrift, vielleicht fingiert, bestimmt für Therese Ostheimer."[5]

In comparison with the wealth of material about Münsterer, "Orge" (Georg Pfanzelt) and "Bez" (the later Bavarian Minister Otto Bezold) remained reticent, and some others of the circle entirely silent. Of Brecht's other early friendships, it is above all that with Caspar Neher which would merit much closer attention, and which has also helped to inform the following account.[6] To an extent, however, my reconstruction, even given these and other published and unpublished sources about Brecht's youth, must remain speculative.

II

Münsterer was born in 1900, two years Brecht's junior, in Dieuze in Lorraine (then German). His family settled in Augsburg before the first world war. It is perhaps above all the congruence of the geographical, historical and cultural perspectives of their youths which makes Münsterer's memoir of Brecht so valuable. In the early years they shared many sympathies and ambitions. In later life they drifted far apart. In striking contrast to Brecht, Münsterer only ever moved as far as Munich (except for a short period of study in Vienna) and he remained in Bavaria throughout the 1920s, throughout the years of Nazi rule and the war, and right up until his death in 1974. In 1933 he married an Augsburg girl, Elsbeth Nebelung. In 1937 Münsterer, whose political sympathies speak clearly through the pages of his memoir, was expelled from the National Socialist Chamber of Literature and forbidden to write. In the 1940s, however, he managed to establish a considerable name for himself as a doctor of medicine, specializing in dermatology and virology; in later life he devoted himself increasingly to the study of popular medicine and religious art.

The friendship between Brecht and Münsterer has furnished us not only with a valuable guide to the young Brecht, but also with a tantalizing portrait of their own relationship. It was a brief friendship, lasting really only a couple of years. For Münsterer, however, it was intense. Brecht was the older of the two, a self-possessed young man, a "real poet" and self-appointed petty bourgeois rebel from the workers' suburbs. Münsterer was still very much a schoolboy, the son of a cavalry major, whose family had fallen on hard

times but still lived in some splendor on one of the main streets of Augsburg. For a short while they saw each other nearly every day. Even much later Münsterer writes with scarcely concealed emotion of their times together, swimming in the Lech and lazing in the grass, or walking under the stars through Augsburg. And yet, from Brecht's perspective it perhaps seemed rather different. We can explain the paucity of letters from Brecht to Münsterer (unlike to Caspar Neher or Paula Banholzer for example) by the simple fact that Münsterer was never far enough away to merit a proper correspondence. The formal address, "Herr Münsterer," which Brecht used in letters and in the "Lied an Herrn Münsterer," has been taken by some to indicate that this was a relatively distanced acquaintance.[7] I would suggest that it became almost a nickname, an ironic, and perhaps somewhat patronizing stylization of the elegantly besuited young man who first came to visit Brecht in the autumn of 1917. That said, it must be granted that the youthful friendships with Cas (Neher) and Orge (Pfanzelt) meant more to Brecht.

III

Although the rest of this essay concerns itself centrally with Münsterer, my remarks cannot be confined to him alone. Münsterer was, as we well know, just one of a whole band of gifted friends. Most of them were somehow "artistically" active, even if it was only in the way that one might expect of intelligent and sensitive schoolboys. Münsterer describes his schoolmates' derivative poetic efforts from the period before he ever met Brecht; and, when they subsequently did meet, his own poems clearly furnished a persuasive visiting card (*Erinnerungen* 13, and diary notebook 1:34). One surviving poem which unambiguously antedates Münsterer's acquaintance with Brecht, and which Brecht apparently praised, is "Jonathan" (compare *Mancher Mann* 27):

> Ach die Zeiten sind vorüber,
> da ich rein und keusch geliebt,
> meinen Leib zerfrißt das Fieber
> und die Seele ist getrübt.
>
> Damals schenkt ich meine Neigung
> einem einzgen schönen Kind,
> ihre kleinste Gunstbezeigung
> war berauschender Absinth.
>
> Ach vorüber sind die Tage
> meiner holden Jugendzeit

und mir bleibet nur die Klage
über die Verkommenheit.

Und ich stolpere durch Genüsse,
die ich nicht genießen kann.
Meerwärts taumeln alle Flüsse,
zu dem Grab ich alter Mann.

As for the rest: Otto Bezold, partly spurred on by Brecht it seems, wrote a novella and several poems, including one entitled, according to Münsterer, "Der Geierbaum."[8] Georg Pfanzelt was musically gifted and provided tunes for several ballads and songs. Caspar Neher of course drew and painted, but his diary for this period also contains stories, poems and brief dialogue sketches. In October 1918 alone, we find a dialogue between Christ and Hans, a brief story about Lulu and several poems, including one entitled "Krieg." And that was by no means the end of it.[9]

It was from the outset not a circle of equals. Brecht himself was very much at the center. Indeed, Walter Brecht goes so far as to suggest that the friends looked upon his brother as "ein von Geist und schöpferischem Temperament sprühender Messias."[10] However, Brecht's skill was not just to find creative friends whose talents he could exploit, but, crucially, to encourage a creative bent in the friends he had. We can perhaps consider him an "enabler" rather than an "exploiter." It was only gradually, in the course of this period, that Brecht's own ambitions and manipulative inclinations began negatively to influence the group. By that time they were anyway drifting apart for other reasons, dispersing to Munich and elsewhere to study, or settling into bourgeois life.

At the most basic level of literary production, this early team exchanged material and ideas, and (perhaps not unlike later collaborators) furnished raw sketches, some of which Brecht himself transformed into familiar early poems, or else rejected and left for them to complete as their own. But there was much more to it than that. The young friends communicated to an extraordinary degree through and about literature and the arts. They talked about poetry continually. They exchanged books and recommendations and opinions. They showed and read to each other drafts of their work and discussed them in detail. All of this is fully documented in Münsterer's *Erinnerungen* and elsewhere. The friendship between Brecht and Münsterer flourished above all, it seems, when they read, talked about, wrote, or otherwise shared their experiences of literature.

Nevertheless, Münsterer is often apparently unaware of the extent to which the young Brecht and he himself were also fictionalizing elements of their own lived experience, making literature out of life and life out of literature in a tangled symbiosis. There are some nice examples of the contrast between their stylizations and the rather less splendid reality. Paula Banholzer, for instance, tells how Brecht used to feel sick and scared on the swingboats; whereas for Brecht and for Münsterer the swingboats were an ecstatic metaphor and the stuff of poems.[11] To an extent — as above all Banholzer's memoir makes clear — the whole rebellious, devil-may-care image was a fictional construct. If in their literature they were indeed exploiting experience, it was experience as much dreamt of as lived. Just as the whole gang of friends shared a real life, so they shared also a life of the imagination. Brecht himself was determined that his own life should be "sein wichtigstes Kunstwerk" (*Erinnerungen*, 83).

Their diaries provide rich evidence of these constructions. Brecht's diaries and letters are full of stylizations and imaginative flights; and the resulting self-images were evidently deployed, with mixed success, to impress the friends and potential girlfriends. It is difficult to know how much of the diaries were "private," or how far they were rehearsals for public statements, or indeed already shared amongst the narrow public of the circle of friends. We know, for example, that Caspar Neher sent home leaves torn from his front-diary to Brecht (*Briefe*, 44). And Münsterer's own diary is at times extraordinarily self-conscious and "literary."

Nor was it only in their writing that elements of public performance and stylisation are so evident; even the friends' daily conversations could take on a heightened, fictionalized quality. They engaged in conversational games and role-playing; for example, they took on the characters of their fictional creations and spun spirited exchanges. In some cases these may be understood as improvisations towards dramatic situations and dialogues, even "first drafts" of what were to become literary texts. Münsterer remembers that Brecht expected them to be able to conduct a conversation "in sauberen Hexametern" (*Erinnerungen*, 137).

Even if, especially in retrospect, it appeared that Brecht was firmly in control, there can be little doubt that this traffic of inspiration and creation was two-way. Max Hohenester and Walter Brecht both paint in their own accounts that same atmosphere of mutual intoxication which Münsterer remembers: "[Es] herrscht eine fieberhafte Betriebsamkeit nach allen Richtungen, ziellos und um jeden Preis."[12]

IV

A comparison of Münsterer's and Brecht's writings reveals the extent to which they shared their reading, their interests, and this whole life of the imagination. There are a great many thematic and formal links, most clearly in the work which was written in the early years. This is not the occasion to demonstrate them in detail. It is perhaps enough if I say that one poem by Münsterer ends with the words:

> Vergessen habe ich alle Erbarmung
> nur den Himmel niemals, der schön ist und weit.
> ("Leben eines Wüstlings," *Mancher Mann*, 14)

Another, with the title "Von den Seefahrern und Kapitänen," begins:

> Wohl sind unsre Schiffe von Algen und Tang
> und die Segel von Sonne zerschlissen.
> (*Mancher Mann*, 17)

There are poems — songs and ballads for the most part — about pioneers and adventurers lost in distant jungles and oceans. There is a later poem about the flight of the aviator Nungesser. Another, entitled "Von den schwächen der großen Männer," starts off imagining Scipio with a toothache, and continues with a whole catalogue of the famous (including Hitler and Adenauer) in incongruously mundane situations — exactly as Münsterer describes the game he played with Brecht: "Oder man stellte sich große Männer in sehr menschlicher Lage vor, Napoleon etwa Eis essend, Christus mit Zahnweh, den erhabenen Dante für seine Beatrice Zwiebel schälend; es lies sich da allerhand ausdenken" (*Erinnerungen*, 159).

All of these pieces are reminiscent to some degree of early Brecht works, whether in details or, more often, in their whole attitude and structures. Indeed what strikes one even about Münsterer's later compositions, from as late as the 1950s and 1960s, is his inability to cast off the models and the preoccupations of his youth in Augsburg. The voice becomes more monologic (particularly under the pressure of inner emigration), the mood more pensive, even melancholic, and other influences make themselves felt — some poems are almost Rilkeesque. Yet, even as Münsterer turns to spiritual comforts and to a religiosity quite foreign to Brecht, he falls back on memories of a poetic youth. In his *Erinnerungen* he cites "Stadtgraben im Frühling" (123-25):

> Als du ein Jüngling warst, toll von der Maiandacht,

Weihrauch im Haar noch, trieb es vom Domportal
fort dich zum Graben. Schaukelnd im Dämmerlicht
zitternder Ampeln schwankten die Gondeln.

The reference to the "Maiandacht" and to the boat-hire beneath the chestnut-trees opposite the Frühlingsstraße (now Bert-Brecht-Straße) is clear. The somewhat *larmoyant* "Lang ists her," from which I have borrowed my title, provides another example:

Ja, damals waren wir Dichter.
Trotz Krieg und Blut war die Welt uns recht
und mein Freund war Bert Brecht———.
Ja, lang, lang ists her.
(*Mancher Mann*, 95 and 94)

So as not to leave Münsterer's own achievement on such a note, however, let me pick out one more interesting piece from after his time with Brecht. Amongst Münsterer's unpublished papers there is a sheet of his own headed notepaper dated 1938 with an ironic anti-Nazi protest song in the form of a popular chorale.

DEUTSCHER LOBCHORAL

Lobe den Fisch. Er ist Stumm.
Ewig schwimmt er und dumm
tief in den dunkelen Meeren.
Preise das Schaf,
denn es läßt brav
von seinem Henker sich scheeren.
Lobe das Schwein,
bald salzt der Schlächter es ein
aber es wird sich nicht wehren.
Lobe den Mann.
Froh tritt zum Tode er an
bald auf den Feldern der Ehren.
Zeig dies Gedicht
GeStaPo nicht,
sonst wird sie rasch dich belehren
oder bekehren
mit einem Schuß ins Gesicht
aus ihren guten Gewehren.

There are obvious and striking similarities with Brecht's own parodistic "Hitler-Choräle." Yet, cut off as they were from one another, Münsterer would hardly have known that Brecht had experimented with the very same form in exile. This is not nostalgic

or slavish imitation, but a parallel, independent development from common roots.[13]

V

What Münsterer the poet derived from the friendship with Brecht is clear: inspiration, encouragement, practical advice and creative daring, models of forms, ideas and imagery in plenty. His entire poetic output bears witness to this, and the later wistful memories, especially, bear the scars of this literary encounter. But what, if anything, did Brecht's literary expression derive from such friendships? One can perhaps isolate three more-or-less distinct types of marks which this "teamwork" (and not just with Münsterer) left on Brecht's early poetic voice.

Firstly, and most straightforwardly, there are the details of material and ideas furnished by other members of the gang. The one story of a schoolfellow's contribution, Armin Kroder's rhymed poem "Tarpeja," which Brecht transformed, must stand in for the surely many examples of this sort of thing which are no longer traceable.[14] This is a relatively trivial matter. Writers have to get their material from somewhere; it is a matter of passing interest to discover where. Presumably the larger part of the material contributed by friends came anyway not in the form of whole poems and sketches, but rather as "corrections" to the versions of texts which were passed around or read aloud. According to Münsterer, Brecht "nahm...für seine Arbeiten Anregungen und Änderungsvorschläge, die wir ihm nahelegten, bereitwillig an" (*Erinnerungen*, 148). It was perhaps not an insignificant contribution.[15]

Secondly, working not just together, but in this climate of youthful competition, fuelled all these men's imaginations, including Brecht's. The excitement is abundantly clear from all the accounts. They tell of the rush of contributing forms and ideas, of trying to outdo each other, "in förmlichem Wetteifer," as Münsterer remembers (20), whether in breaking taboos or merely in composing scurrilous rhymes. All this sparked off adventures: in themes, images and forms. It is clear, equally, that Brecht valued these processes. The early notebook collection of poems is entitled "Lieder zur Klampfe von Bert Brecht *und seinen Freunden*" (my emphasis), although no one ever seems to want to make anything of that formulation.[16] In that collection, "Baals Lied" is expressly described as having been written, "Zusammen mit Lud [i.e. Ludwig Prestel] am 7.VII.18 nachts am Lech" (BBA 800/01 and /04). According to Münsterer Brecht once went so far as to suggest they publish their poems jointly (*Erinnerungen*, 147). As late as January 1922, Brecht was still writing to Münsterer from Berlin to solicit contribu-

tions (*Briefe*, 75). Münsterer has told, and again material in the Brecht Archive supports his version, of his attempts, with Brecht, to write *Volkslied* parodies, possibly with a view even to publishing a whole collection, *Des Knaben Plunderhorn oder Schmatzkästlein des schweinischen Hausfreunds*. From the different versions of the several of these which have been handed down to us (and which now, rather oddly, find their way into the GBA) one can reconstruct the atmosphere of exchange and banter, of elaboration and ironization, in which such texts must have been composed.[17] It is not possible to determine precisely what poems, or what aspects of what poems, can be accounted for in these terms. All the same, it is instructive to set much of Brecht's early poetry, with its many voices, unstable meanings and fragmentary philosophies, against the clamoring exchanges of this context. This was surely part of the value and attraction of the Augsburg circle. Walter Brecht even asserted that Brecht "needed" the friends, "und sie nie vergaß, ja ihnen ein Leben lang auf seine Weise die Treue hielt" (236).

Thirdly, if we restore Brecht to his place as the leading spirit of all this activity (which is where he firmly belongs), the friends take on the part of an exceptionally sympathetic and receptive audience, his very first audience and readership in fact. But they were also a responsive, critical and participating audience, one that made its own active contribution to the works. Brecht wrote specifically for them. It was not just a literature derived *from* experience with friends, but one conceived *for* them, and for further excited sessions *with* them.

The experience of this audience probably had two consequences for Brecht's writing. In the first place it presumably helped him to develop ideas of an active theater audience and of active readers of poetry, which were to become central to his later poetics. And in the second place it furnished him with that sensitivity to improvised or quasi-improvised forms, fast and careless ripostes and busked dialogues, which are a characteristic of his work right up to the *Lehrstücke* and perhaps beyond. The following little exchange between Bezold and Brecht is documented by Münsterer and again in the Brecht Archive:

BEZOLD: Er sah die Maid
und dachte, die gefällt mir wohl.
Er hob das Kleid
BRECHT: Und damit wird das Lied frivol.[18]

The importance of such a trivial piece of banter lies not in its literary accomplishment, but in its symptomatic presentation of the

way in which Brecht and his friends could work. There were certainly hundreds of other exchanges which were not recorded.[19]

VI

Thus far I have managed hardly to mention the most important product of these years and these friendships, namely *Baal*. It is clear that this text too benefitted from the climate of unfettered productivity, of collaborative artistic friendship, and especially of dramatic improvisation. Münsterer remembers,

> der ganze Frühsommer 1919 ist durchpulst von Baalischem Weltgefühl. Aber auch das Umgekehrte ist richtig, das Drama, besonders in dieser zweiten und besten Fassung, enthält selbst viel von unserem damaligem Leben. (*Erinnerungen*, 109)

Again, the friends read drafts to each other, proposed corrections and improvements. The level of participation and of investment in *Baal* is made strikingly clear in Münsterer's and Neher's diaries, which record progress and alterations in considerable detail, and for some periods speak of little else but Baal. Neher calls it "sein und mein Baal."[20] And it is noticeable how Münsterer describes the evolution of the text in impersonal and passive terms, avoiding almost all mention of an author: "große Partien...sind gestrichen," "schon die nächsten Tage bringen weitere Änderungen," "die...Episode wird...gestrichen," "die...Szene wird...ersetzt," and so on (107-8). Münsterer seeks no credit for himself, he mentions only "ein paar Änderungsvorschläge werden von ihm [Brecht] wohlwollend aufgenommen" (108). But then he seems anyway inclined, like others later, to efface himself in order the better to reveal what he perceives as Brecht's genius. We know at least that it was Münsterer who was partly responsible for the abbreviated title: Brecht himself had proposed *Baal frißt! Baal tanzt!! Baal verklärt sich!!!* (22-23).

The most interesting instance of Münsterer's involvement in, if not contribution to, the text is that parts of the dialogue with Johannes in the "Baals Dachkammer" scene (GBA 1:34-37), where the "Jüngling" seeks Baal's advice about sexual relations with his Johanna, echo quite closely formulations in (Hanns) Münsterer's own diary, this time as the record of a real conversation between himself and Brecht.[21] Münsterer glosses this in his *Erinnerungen*: "bei manchen Gesprächen im *Baal* klafft zwischen historischer Realität und dichterischer Überspitzung keine allzu breite Kluft" (109).[22] My point, rather, would be that historical reality has precious little to do with it; the congruence was guaranteed by the atmosphere of mutual self-stylisation and of shared adventures of the

imagination. That this in turn proceeded, to some extent, from the real experience of the participants (often buried deep), or from their real reading experience, is a truism. And the extent is anyway undiscoverable.

There are internal textual pointers too, which reveal *Baal* as a product of the circumstances I have described. The improvised conversations of Baal and Eckart, especially in the earlier versions, both imitate and anticipate the improvisations between friends; and the drunken exchanges and ditties of the "Hölzerne braune Diele" scene (not in the 1918 text, [GBA 1:58-63]) read like an exaggerated parody (or nightmare) of anything Münsterer can describe of evenings spent in Gablers Taverne (again *Erinnerungen*, 109). We sense in these scenes that the performance is not even meant for us outsiders; we have the sensation of eavesdropping on a process of textual exchange which belongs only to the (intoxicated) participants. Moreover, Baal himself, the poet, is a spinner of yarns and a performer for friends, not exactly a great conversationalist, but at least a social performer and not a lonely literary artist in the post-Romantic tradition. He has a garret, it is true, but that is little more than a throwaway quotation of the Romantic trope (besides Brecht had his attic room too, in the house of his parents). We only once see him alone there sitting over his paper, and then he is driven to the desperate exclamation, "Ich muß etwas gebären!" (GBA 1:34). Where we in fact see him giving birth to "literature," he is in the company of others. Indeed, he is almost entirely immersed in quasi-literary relationships and contexts. It is possibly an index of his world-view that his solution to Sophie's disaster is to suggest that she go "zur Bühne. Oder in den Himmel" (57). Not even the reality of a pregnant mistress can interrupt for long his flight of fancy, and of literature. He sees the people on the street as "Zuschauer," and he measures time in "Acts" as well as nights (34-35). Baal and the pastor argue over whether the world is a circus or a prison (65); there is no prospect of it being a real world.

All this is not to say that *Baal* gives a somehow accurate portrait of the Augsburg milieu and friends. On the contrary, my point is that, at least to the extent that they derived their literature from themselves, so these young men derived themselves from their literature. The lumberjacks laconically sum up the relationship of life and narrative, "Wir erzählen hier oben nur Lügen. Es ist besser so" (38).[23]

This image of the genesis and early development of *Baal* gives us reason to see the early history of the text, not as a series of versions or "Fassungen" (as the GBA would have it), but as a process of continual and, at least to a certain extent, collaborative

elaboration, correction, and renewal. *Baal* emerges as an open fragment, which achieves itself in a heady exchange of performance and composition. This is perhaps why the theater versions and the later attempts to recast the play and establish a purely textual coherence are, as Brecht himself recognized, essentially unsatisfactory.

VII

I said at the beginning that I was concerned more with the literature than with the life. The biography of the young Brecht in any case draws us inexorably back into the literature, and it often becomes difficult to hold the two apart. Brecht's life centered firmly on literature. His writing and his friendships turn out to have more to do with one another than one might have imagined.

Perhaps it was his very inability or unwillingness at this stage to invest much in real life that, amongst other things, contributed to misunderstandings and, from 1920, to the gradual estrangement of the friends.[24] The years covered by Münsterer's narrative, in Augsburg and Munich, were for Brecht the years in which his literary career gradually became more important than his friendships. It started as a period of quite exceptional and chaotic productivity. Münsterer describes the stream of works issuing from the friends' and Brecht's uneasy blend of spontaneity and reflection. Brecht himself, however, was becoming increasingly aware of the value for his own creative processes of the protean spontaneities he could derive from collaboration. He began to make self-conscious use of the relationships I have described. One can sense the presence of others in Brecht's work and world of the imagination throughout his *Tagebücher*. His "need" for the contribution of others is formulated most strongly, however, when everything is beginning to go wrong and no one will help him (e.g. September 1920, 69). By June 1922, Münsterer is confiding bitter thoughts to his diary: "Sobald er bessere Freunde hat, schmeißt er die alten weg" (diary notebook, 3:76). These years mark the beginnings of a literary awareness in which selfless and glad collaboration becomes calculated and blurs off into exploitation. Münsterer's own role, although certainly not passive, becomes increasingly a secondary and supportive one: as the go-between in relationships with women, then interceding with publishers, writing reviews and so on. In the later stage of their friendship, in his unselfish promotion of Brecht's career and interests, Münsterer begins to prefigure those later loyal followers (many of them women, such as Elisabeth Hauptmann) who effaced themselves in order to serve what they considered to be genius.

But I have sought to describe, not the later, emotionally fraught personal relationships, but the earlier literary friendships, out of which literature was perhaps conjured rather than knowingly extracted. It is a very particular literature which, I believe, owes some of its most striking features to the circumstances of its genesis. One of the characteristics, for example, of the texts of the young Brecht over which traditional accounts of "life and works" often stumble, is their shifting and inconsistent perspectives and opinions. This is made the worse since the texts, by assertively naming real people, places and circumstances, tempt us to seek a single biographical authority. But as early as the "Lieder zur Klampfe," the "author" and his collaborators and "friends" are already placed as fictional figures inside the text. And the poems themselves are presented as the chatter of their multiple fictionalized voices. The multiple subjects within the texts of the young Brecht are striking (and have become very familiar), but we know, of course, that they are not simply the author and his friends. The whole poetics of these works seems to entail the creation of personalities and voices, which can then perform themselves. The filling and debunking of subject positions — of which Baal is perhaps simply the most grandiose — becomes an exuberant game of the literary imagination. In fact one of the best places to trace Brecht's slipping in and out of fictions and careless inventing of personae is not in a strictly literary work at all, but in the letters to perhaps the closest friend of these years, Caspar Neher. Here, rather than in Brecht's own somewhat more monologic diaries, we can see him trying on selves, and letting them speak.[25] The very contrast between these letters and the diary gives us some clue to the main profit which Brecht derived from the literary friendships I have described. Brecht and others often talked of how he "needed" other people in order to write. It was less their specific material contribution that he sought, and more that essential sense of a sympathetic interlocutor with whom one could play the games on which his early work depends.

An investigation of early friendships and their texts invites reference back to those conventional descriptions of Brecht's "collective" work which I mentioned at the outset. It is remarkable, surely, how many of the inclinations and working methods of the young author appear to anticipate developments and preoccupations in the aesthetics and literary practices of the later and Marxist Brecht. But perhaps we can now establish how little Brecht's famed "collective productivity," in origin at least, has to do with his Marxism. For it is back in the years 1918 to 1920, thus early in Brecht's career, that literature already begins to establish itself as a process of provocation and riposte, a dialogue, and a site of compe-

ting discourses. It is here that literature becomes so embroiled in adaptation and revision, and in performance. And it is here that we first experience literature as productive within a community, and indeed productive of a community. Perhaps the fruitfulness of these ideas for readings of Brecht indeed justifies talk of an "aesthetics of collaboration." There are signs enough in Brecht's later work. To cite just one example: a key feature of the "Lehrstück" (admittedly in the context of a quite different ideological program) is the involvement of the audience in the completion of the work, a work for the community of the participants. One can perhaps see the roots of this sort of project in the Augsburg circle. And the notion of a productive society of "friends," governed by "Freundlichkeit," was of course to become a central topos of the later work. The creative atmosphere and exchanges of friendship may even be understood as something of a paradigm of productivity — analogous to the ideas Brecht was later to sketch about love.[26]

That such connections are worth pursuing is hinted at by Brecht's very last note to Münsterer in the 1950s: alongside a transcript of the poem "In finsteren Zeiten," the author thanks the companion of his youth "für viele Freundlichkeiten."[27]

NOTES

[1] The impulse for this paper was provided by the collaborative work on an English edition of Münsterer's memoir: Hanns Otto Münsterer, *The Young Brecht*, trans. and introd. by Tom Kuhn and K.J. Leeder (London: Libris, 1992). This book contains, in an introduction and extensive appendix, further reference to issues discussed below, as well as a brief bibliography in particular of Münsterer himself. A version of the paper was presented in Augsburg, in March 1995, at a conference of the International Brecht Society, to whom thanks are due. Thanks go also to Christiane Nuhn and Iain Galbraith, for friendly suggestions. A German language version of this paper will appear in *Der junge Brecht*. Aspekte seines Denkens und Schaffens, ed. Helmut Gier and Jürgen Hillesheim (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996).

[2] References to the *Erinnerungen* are to the Zurich edition. The most important parts, for our present purposes, of the Münsterer-*Nachlaß*, which is held in the Handschriftenabteilung of the Bayerische Staatsbibliothek, Munich, are the extensive collection of Münsterer's own literary manuscripts, the collection of "Brechtiana" (including manuscripts), and Münsterer's own diary and some letters. Extracts from the diary are published in Hanns Otto Münsterer, *Mancher Mann*, Manfred Brauneck ed.

(Frankfurt: Fischer, 1987), 166-71. This volume contains, alongside published and some previously unpublished poems by Münsterer, the only significant essay on Münsterer himself. For further discussion of Münsterer's reliability, and for a fuller bibliography, see *The Young Brecht* (note 1).

[3] E.g. *Erinnerungen* 99-103, and diary notebook 1:45-52 (compare the extracts in *Mancher Mann*, 166-71).

[4] Compare notes 8 and 15. All quotations from Brecht's works are, as far as possible, from the edition mentioned here: Bertolt Brecht, *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei and Klaus-Detlef Müller (Berlin and Weimar: Aufbau; Frankfurt: Suhrkamp, 1988-), henceforth GBA.

[5] The "diary" entry was published in *Sinn und Form*, 38.6 (1986): 1133-4. The sheets in question are in Münsterer's *Nachlaß*. The issue of self-fictionalization in these sources is addressed below.

[6] The documentation of this includes Brecht's side of a very full correspondence, in *Briefe*, ed. Günter Glaeser (Frankfurt: Suhrkamp, 1981), and Neher's own diary, which is in the Augsburg Staats- und Stadtbibliothek, but which has never been conscientiously deciphered, much less edited or published. Some other valuable fragments of material appeared in *Brecht in Augsburg*, a documentation by Werner Frisch and K.W. Obermeier (Frankfurt: Suhrkamp, 1976).

[7] Brecht, *Briefe* 37-8; the poem in GBA 13:127-28. Even in brief notes to himself Brecht referred to his friend as "H.O. Münsterer," or "H.O.M.," see notebooks in the Bertolt Brecht Archive, Berlin (hereafter BBA), e.g. BBA 435/70, 435/85 and 452/92. Letters from 1920 are addressed to "Hanns Otto." After the war Brecht settled for "lieber Münsterer," but signed himself, "Dein b." Incidentally, others imitated the formal address: Neher talks in his diaries of evenings with "bert, orge und Münsterer" (e.g. May 1919); and Orge's later wife remembers the friends as Bert Brecht, Otto Bezold and Herr Münsterer, in: *Brecht in Augsburg*, 104.

[8] A note on Brecht's "Der Geschwisterbaum" reads, "Otto Bezold schrieb in starker, auch formaler, Abhängigkeit von diesem Werk ein Gedicht 'Der Geierbaum'"(Münsterer-*Nachlaß*). This is one detail ignored by the editors of the GBA, who confidently date (and ascribe) Brecht's "Der Geierbaum" 1917 and "Der Geschwisterbaum" 1918. "Der Geschwisterbaum" was dedicated "meiner lieben Mutter 1918 zum Geburtstag," but that does not mean it was not written earlier (Münsterer has the dates the other way round, *Erinnerungen*, 39 and 75). Perhaps Brecht's "Geierbaum," which indeed shows marked similarities of form and language with "Der Geschwisterbaum," was based on an already Brechtian model by Bezold. Compare the story of "Tarpeja," below. It is easy to be misled by the documents. Münsterer describes, for example, how Brecht made copies of the poems which pleased him (19). Where we have no other evidence, a

Brecht type- or manuscript may not prove much. See also *Erinnerungen* 147-49, for Münsterer's comments on the friends' creations.

[9] Nor is this of course a complete list of the friends. It was a large and fluctuating group. Amongst the other names well-known to Brecht biographers are Heiner Hagg, Rudolf Hartmann, Otto Müller (or Müllereisert) and Ludwig Prestel.

[10] Walter Brecht, *Unser Leben in Augsburg, damals* (Frankfurt: Insel, 1984), 236.

[11] Paula Banholzer, *So viel wie eine Liebe: Der unbekannte Brecht*, ed.Axel Polder and Willibald Eser (Munich, 1981), 139; and see also Max Knoblach in *Brecht in Augsburg*, 176. Compare, for example, Brecht: "Vom Schiffschaukeln" (GBA 11:18), Baal's comment (GBA 1:48), and several remarks in letters and diary entries; Münsterer: "Philosophische Betrachtung beim Schiffschaukeln," *Mancher Mann*, 83-4, and *Erinnerungen*, 119. In his own diary Münsterer noted, "Das Leben ist eine Schiffschaukel, aber - man muß schaukeln können" (diary notebook, 3:38, 17.12.1921; see also *Mancher Mann*, 165).

[12] *Erinnerungen* 105; compare *Brecht in Augsburg*, 107, and Walter Brecht, 236.

[13] "Von den schwächen der großen Männer" and "Deutscher Lobchoral" are cited from the *Nachlaß*. The other quoted poems are available in *Mancher Mann*. Although some poems, e.g. "Deutscher Lobchoral," can be dated unambiguously, in other cases one has to piece together the internal evidence of the poem, the nature of the manuscript or typescript, paper and so on. First publications are, in the case of Münsterer, a particularly uncertain guide: one poem was published only thirty years after its composition (*Erinnerungen*, 51). Brauneck ascribes dates to only a few of the poems in his collection.

[14] Münsterer-*Nachlaß* and *Erinnerungen*, 148. See also GBA 13:437.

[15] See also below, in the discussion of *Baal*.

[16] The GBA gives a rather rough picture of this activity, concluding, for no very convincing reasons, "daß die Texte weitgehend Brecht selbst zugeschrieben werden können" (11:289). They may be right, but we have no means of knowing.

[17] Münsterer's copies of three poems, which the editors have taken up into the GBA (13:221-24), "Rudelsburg," "Der Baum im Odenwald," "Ballade vom Hauptmann von Köpenik"[sic], are introduced: "Aus einem geplanten Volksliederparodienbuch: Des Knaben Plunderhorn oder Schmatzkästlein des schweinischen Hausfreunds. Ein Volksbuch für die oberen zehntausend. Gemeinschaftsarbeit von Brecht and Münsterer" (Münsterer-*Nachlaß*). The copies in the Brecht Archive bear the note "(m. Münsterer)" (BBA 2212/02;

compare 2212/50 and also Brecht's notebook, 435/70). Compare also Münsterer's diary notebook, 2:55, 20.8.1921; and *Erinnerungen* 185-86.

[18] BBA 2212/45; also in *Erinnerungen*, 80, and in the Münsterer-*Nachlaß*.

[19] A few examples of dialogues etc. are recorded in Brecht's diary too, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, ed. Herta Ramthun (Frankfurt: Suhrkamp, 1975), e.g. 27 and 64. Some read like reported conversations, others like pure fantasy.

[20] Neher diary, April 1919, also quoted in *Brecht in Augsburg*, 171. A proper discussion of the relationship with Neher will need to take on board that a good part of Neher's creative contribution was not in words but in pictures. He sketched a great many "Baals," some of which undoubtedly influenced Brecht's own emerging image of Baal. Hence his "co-authorship" of the figure. Pfanzelt's musical contributions may, by the way, have performed a similar function to Neher's graphics. The dynamics, however, of the relationships between the different art forms, another important aspect of Brecht's creativity, lie outside the scope of the present essay.

[21] Diary notebook, 1:35. Brauneck somewhat exaggerates this correspondence, *Mancher Mann*, 186.

[22] Compare Paula Banholzer's generalized remark that, "Dichtung und Wahrheit lagen für Brecht sehr nah beisammen," *So viel wie eine Liebe*, 120.

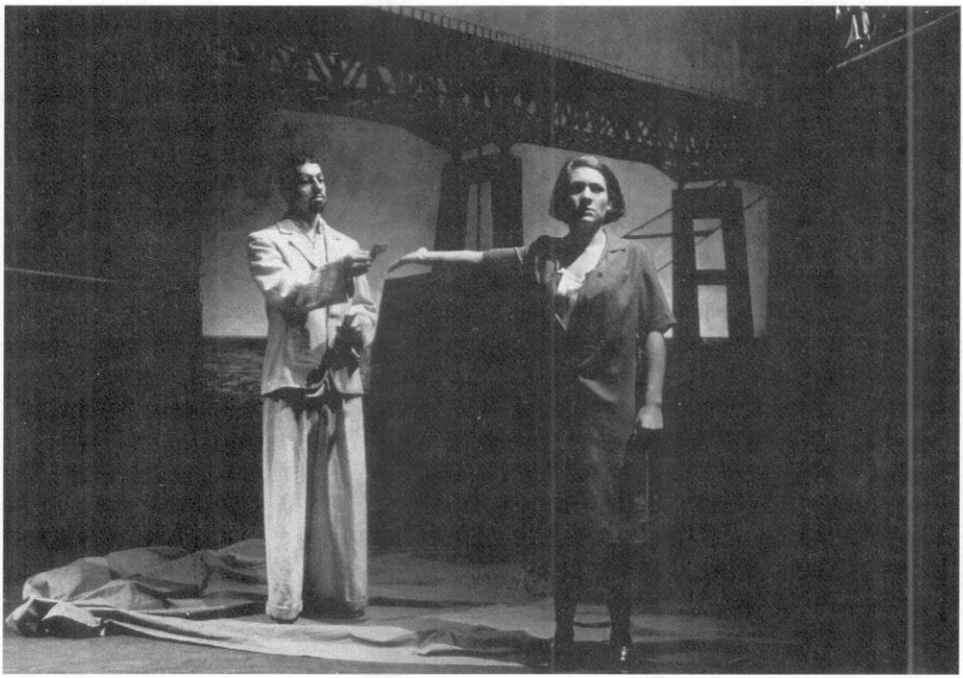
[23] Is it worth again stressing here that Brecht's *real* life, despite the surface features often commented upon, was very different? The pregnancy of Paula Banholzer and subsequent birth of Frank, for example, mark a very significant change in Brecht's attitudes; this is a reality for which he has to shoulder some responsibility (see e.g. *The Young Brecht*, 151-55). Nor of course did Brecht murder anyone, drive anyone to suicide, or indeed even drink heavily. Paula Banholzer, in particular, paints the picture of a sexually relatively inexperienced young man, often shy and always courteous (*So viel wie eine Liebe* e.g. 35-38). Compare *Erinnerungen*, 109.

[24] This is documented clearly in Brecht's diaries and elsewhere, especially Münsterer's diary notebook, 2:21 and 37 (i.e. April-May 1921).

[25] The early correspondence in *Briefe passim*, e.g. 41, where Brecht imagines nicknames for himself.

[26] E.g. GBA 18:40. For a stimulating discussion of notions of productivity, compare Darko Suvin, "Brecht: Bearing, Pedagogy, Productivity," in *Gestos* 5.10 (1990): 22-23 especially.

[27] Münsterer mentions the note, which is preserved in the *Nachlaß*, in his *Erinnerungen*, 190.



Dan Hunt (Shlink), Marjorie Crigler (Mary) in Carl Weber's 1994 Stanford production of *In the Jungle of Cities* (scene 7)
(see page 125)
[Photo by Stewart]

Bertolt Brecht und Frieda Bloom: *Loving Brecht*?

In der anhaltenden Kontroverse um die Biographie von John Fuegi, *Brecht And Company: Sex, Politics and the Making of the Modern Drama* (1994) ist bisher ein Werk übersehen worden, dessen Autorin sich zwar auf Fuegi beruft, das aber insgesamt ein sympathischeres, fehler- und vorurteilsloseres Porträt Brechts bietet. Obwohl Elaine Feinsteins Roman Loving Brecht (1992) von einer feministischen Perspektive ausgeht, werden die Mitarbeiterinnen Brechts nicht als hilflose Opfer eines unbarmherzigen Ausbeuters dargestellt. Vielmehr bietet die Autobiographie von Feinsteins Protagonistin Frieda Bloom, für die Lotte Lenya als Vorbild diente, eine potentielle Alternative zum Opfersyndrom. Trotz der genrespezifischen Unterschiede zwischen Roman und Biographie vermag *Loving Brecht* daher als nützliches Korrektiv der von Fuegi propagierten irrtümlichen Ansichten zu dienen.

Bertolt Brecht et Frieda Bloom: *Loving Brecht?*

Dans la controverse entourant *Brecht et compagnie: sexe, politique et la formation du drame moderne* (1994) de John Fuegi, presque pas d'attention a été porté à une œuvre de fiction qui tire sur la biographie du Fuegi mais qui offre une représentation plus compatissante et moins préjugée et inexacte que Fuegi. Bien qu'écrit d'une perspective féministe, le roman d'Elaine Feinstein *Loving Brecht* (1992), ne présente pas les collaboratrices de Brecht comme étant les victimes d'un exploiteur sans pitié. Plutôt, l'autobiographie de la protagoniste fictive de Feinstein, Frieda Bloom — pourquoi Lotte Lenya sert de modèle — démontre un potentiel alternatif au syndrome de victime. Or, malgré les différences qui sont spécifiques du point de vue du genre entre la fiction et la biographie, *Loving Brecht* peut servir comme correction utile à la propagande erronée de Fuegi.

Bertolt Brecht y Frieda Bloom: *¿Loving Brecht*?

A causa de la controversia circundante al libro *Brecht and Company: Sex, Politics and the Making of the Modern Drama* de John Fuegi (1994), apenas se ha dedicado ninguna atención a una obra de ficción que hace uso de esta biografía, pero en general, ofrece una descripción más compasiva, con menos prejuicios y inexactitudes que la de Fuegi. Aunque está escrito desde una perspectiva feminista, la novela de Elaine Feinstein *Loving Brecht* (1992) no presenta a las colaboradoras de Brecht como víctimas desamparadas por un explotador sin piedad. Más bien, la autobiografía de la protagonista ficticia de Feinstein, Frieda Bloom — para la cual Lotte Lenya sirvió como modelo — demuestra una alternativa posible al síndrome de ser víctima. Por lo tanto, a pesar de las diferencias específicas del género entre la ficción y la biografía, *Loving Brecht* podrá servir como un correctivo útil a las nociones erróneas propagadas por Fuegi.

Bertolt Brecht and Frieda Bloom: *Loving Brecht*?

Siegfried Mews

In the controversy surrounding John Fuegi's *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* (1994) hardly any attention has been devoted to a work of fiction that originated partly in conjunction with Fuegi's biography. The title of the comparatively short novel of 187 pages by the British poet, translator from the Russian, and novelist Elaine Feinstein, *Loving Brecht* (1992), is reminiscent of Jutta Brückner's film *Lieben Sie Brecht?* (1993) in that both novel and film emphasize Brecht's relationships with his female co-workers from a feminist perspective — an approach that has been in vogue for some time, as evidenced, for example, by Sabine Kebir's *Ein akzeptabler Mann?* (1987). Both Brückner and Feinstein devote their attention to those women who played a major role in Brecht's life and contributed significantly to his work. Brückner's film deals with Margarete Steffin, Helene Weigel, and Ruth Berlau.[1] Feinstein — apart from a fictional character whose role will be discussed in the following — also includes Elisabeth Hauptmann.

It would appear surprising that Feinstein did not avail herself of Kebir's biographical sketch as a source; but the lack of an English translation may have precluded familiarizing herself with *Ein akzeptabler Mann?* The publication of Feinstein's novel preceded the release of Brückner's film; therefore the latter cannot have provided impulses for the former. Feinstein did use one source with which she had become familiar during her work on the abortive BBC project of a TV film about Brecht, that is, Fuegi's then unpublished biography. Both Feinstein and Fuegi were engaged in writing the BBC script. When the project was abandoned, Feinstein proceeded to publish her manuscript as a novel. Queried by a perceptive reviewer as to factual parallels between her account of Brecht's life and Fuegi's biography as well as her adoption of Fuegi's thesis about Brecht's exploitation of his female collaborators, Feinstein responded that she had lost track of her sources during her work on the novel and offered to insert an acknowledgment of her

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

indebtedness to Fuegi in the paperback edition of the novel (1993) — which she did.[2] Yet the reviewer's claims as to Feinstein's reliance on Fuegi are not necessarily compelling, as the following discussion of the novel will seek to demonstrate. *Loving Brecht* may instead be considered as an independent — albeit fictional — contribution to the literature on Brecht. True, Feinstein's novel appeals chiefly to an English-speaking reading public and does not advance insights that would surprise the Brecht specialist. However, one may argue that *Loving Brecht* is a useful work precisely because it provides a corrective to the sensational revelations that Fuegi's biography purports to present — presumably inadvertently rather than deliberately. After all, *Brecht and Company* has achieved wide acclaim and has been accepted at face value by a number of reviewers;[3] hence one cannot entirely discount the possibility that the positive effects of a number of publications in the 1990s that are primarily attributable to the efforts of John Willett and his collaborator Ralph Manheim (d. 1992) will be diminished or negated by the propagation of a distorted image of Brecht in the popular press. Works such as *Poems & Songs from the Plays* (1990), a supplement to *Poems 1913-1956*, published in 1976 and comprising approximately 500 poems, the translation of *Letters 1913-1956* (1990), and that of *Journals 1934-1955* (1993) have increased the number of texts by Brecht available in English and have created a broader basis than before for a potentially intensive engagement with Brecht's writings in this country and elsewhere.

The English versions of Brecht's texts that were translated and/or edited by Manheim/Willett are distinguished by careful editorial work and substantive commentaries; in general, their underlying methodology provides a striking contrast to the careless approach taken by Fuegi. Fuegi's approach has been documented in detail — but by no means exhaustively — in a review published in the *Brecht Jahrbuch/Brecht Yearbook*.[4] The Manheim/Willett texts attracted attention especially in the British press; Feinstein also contributed reviews. Her reviewing activity enabled her, no doubt, to supplement her reading of Fuegi's manuscript with the perusal of more reliable and authentic texts — albeit in some instances only after the publication of her novel.[5] Nevertheless, *Loving Brecht* aspires to a high degree of authenticity through the employment of both direct and indirect quotations from Brecht's works and by essentially following the chronology of Brecht's life. Yet, strictly speaking, the novel cannot be comfortably categorized as documentary or biographical fiction inasmuch as it is not the figure of Brecht that occupies center stage. Rather, Feinstein chose to present the fictional autobiography of Frieda Bloom — an autobiography,

however, that is defined through the protagonist's long-lasting and central relationship to Brecht. Hence the protagonist's perspective prevails throughout; at the same time, the figure of Frieda Bloom provides both an equivalence and contrast to the other female figures such as Elisabeth Hauptmann, Helene Weigel, Margarete Steffin, and Ruth Berlau who appear in the novel. The choice of narrative perspective (that is, the first-person account of a female protagonist), inevitably draws attention to the problematic relationship between Brecht and the women of his collective in their dual role as lovers and collaborators — an aspect of the Brecht biography that receives unrelenting attention in Fuegi's work.

The comparison of novel and biography appears justified in view of the observation that biographies are being read "because they are really stories in the more acceptable guise of nonfiction" (Johnson 36, n.). Paradoxically, as will be shown in the following, Feinstein's "fiction" in *Loving Brecht*, provides a higher degree of authenticity than Fuegi's biographical "non-fiction." During a March 1995 Augsburg panel discussion, in which Fuegi participated, some panelists suggested that, because of its speculative approach that borders on the fanciful and because of its factual inaccuracies, *Brecht and Company* should be considered a work exhibiting "novelistic" (*romanhaft*) features. These suggestions, which dispensed with conventional genre distinctions and were presumably advanced in an attempt to afford the biographer an opportunity to save face, did not meet with the approval of all the panel participants nor of Fuegi himself. Fuegi ignored the serious and well-founded doubts about the reliability of his findings, insisted on the factual nature of his book, and rejected the ultimately untenable notion of its fictional elements: "'Ich beschreibe alle feststellbaren Fakten von Brechts Leben. Es ist nichts Erfundenes in meinem Buch'" (Ott).

The unexceptional reception of *Loving Brecht*, which was essentially limited to the British Isles, was vastly surpassed by the international furor that *Brecht and Company* created and that, because of the potential popular appeal of the novel, constitutes a somewhat novel phenomenon in reception history. Fuegi's biography no doubt also surpassed the success of another text that pertains to the context of the Brecht reception in English-speaking countries and that most likely did not escape Feinstein's notice. *Tales from Hollywood* (1983), a play by the British dramatist Christopher Hampton, deals with the fate of exiled writers from the German-speaking countries during World War II, among them Brecht. Through a *coup de théâtre* the Austrian playwright Ödön von Horváth appears in the Hollywood of the 1940s and functions

as the mouthpiece of Hampton's criticism of the film industry. Moreover, the figure of Horváth serves Hampton as a vehicle to voice his objections to the politics as well as the dramatic theories of Brecht. Both Hampton and his figure roundly condemn Brecht's employment of the theater as a means to change the spectators' consciousness with the ultimate goal of changing the sociopolitical status quo (Mews, "Exiles"). In his review of *Letters 1913-1956* and *Poems & Songs from the Plays* Hampton reiterated his views:

> It never occurred to Brecht that interpreting the world, or merely describing it with an unflinching attention to the truth, might be a more effective method of changing it and changing it for the better than the prescriptions and polemics on which he wasted so much time. ("Berlin")[6]

Unlike Hampton, Feinstein is not predominantly interested in either the theory or the theater. Instead her novel emphasizes the private realm of personal relations — although she does not entirely neglect the pervasive public sphere of politics that so profoundly shaped Brecht's life and that of his family and friends. Feinstein's inattention to the spelling of the names of important modern political and literary figures, such as Rosa Luxemburg and Georg Lukács, merely confirms her basic disinterest in politics.[7]

Even though the Brecht and the Horváth of *Tales from Hollywood* are reduced to the paltry existence of unsuccessful exiles in Hollywood, Horváth's criticism of Brecht gains poignancy because the historical model of the figure appearing in Hampton's play was essentially the equal of Brecht since both he and Horváth became well-established dramatists during the short-lived Weimar Republic. Conversely, Feinstein's protagonist Frieda Bloom seems to be predestined for the role of victim of male exploitation. Brecht's junior by approximately ten years, she has grown up in an impoverished Jewish family without cultural ambitions and encounters Brecht as an impressionable sixteen-year-old at "Westerborg's" (25 et passim) — Feinstein's name for Trude Hesterberg's cabaret "Wilde Bühne." She is so profoundly impressed by Brecht's presentation of songs and ballads that she begins an affair with him that soon develops into her cooperating on Brecht's projects. Feinstein has this fictional encounter take place during Brecht's second stay in Berlin from November 1921 to April 1922. Her protagonist duly acknowledges the frequently noted impact of the performer Brecht, especially on his female listeners: "The applause that night was the sudden unexpected applause of sheer delight, as if the audience had been given a present of something they needed

and did not otherwise know about" (25). Unlike Fuegi, who unconvincingly elevates Brecht to the position of an "utterly mesmeric performer able to seduce both men and women at will" and transforms him into an "almost totally irresistible seductive force" who, just like Hitler and Stalin, exercised a "wholly irrational power" (*Brecht* 128, 129), Feinstein confines herself to showing Brecht's capacity to make use of his collaborators' talents.

Despite his unconventional practices with regard to personal hygiene, Brecht proves to be a sensitive lover as well as listener and teacher who furthers the interests of the budding cabaret singer and lyricist. However, these positive features in Brecht's portrayal appear less convincing when contrasted with his demand of strict faithfulness from his partner without being prepared to reciprocate — a feature that has also been frequently commented on in the literature on Brecht. Furthermore, Brecht requires Frieda Bloom's services as a typist rather than as a collaborator on his texts; her quasi-secretarial position is far removed from being on an equal footing with Brecht. Yet Feinstein tends to deviate from the pattern that Fuegi seeks to establish in his biography, that is, the preponderance of "sex for text" in Brecht's relationships with women, a pattern that evolved in Brecht's cooperation with Elisabeth Hauptmann: "From late 1924 on, Brecht was delighted to have someone who provided both sex and text" (*Brecht* 147). Feinstein's choice of the name Frieda Bloom provides an indication that the protagonist of *Loving Brecht* has been conceived as a woman whose aspirations are directed towards independence and equality with men. The surname Bloom is presumably a playful reminiscence of James Joyce's *Ulysses*; the first name Frieda evokes a fairly well-known figure of early twentieth-century English literary history, the highly unconventional Frieda von Richthofen. Descended from a Prussian officers' family, Frieda von Richthofen married an English professor. However, in 1912 she left him and her three children in order to follow D. H. Lawrence, her junior by six years, to Germany and Italy and to marry him after her divorce.[8]

Unlike Fuegi's biography, which follows a strictly chronological approach, depicting Brecht's life from birth to death, Feinstein skips Brecht's Augsburg and Munich years and introduces him when he is on the point of settling in Berlin. Although Brecht's Augsburg roots are repeatedly referred to,[9] the Berlin of the Weimar Republic is clearly the center of action: three of the six parts of the novel — more than fifty percent of the pages — are set in Berlin. Berlin's central role is, without doubt, attributable to the fascination that the Weimar Republic (primarily equated with an astonishing blossoming of the arts before Hitler seized power), has exerted on American

and British intellectuals (Vogt 25). The nostalgia and fascination with which "Weimar culture" tends to be regarded was promoted, in part, by the mediation of the German-speaking exiles in Southern California, the "New Weimar" of the 1930s and 1940s (Taylor 142-71).[10] It was precisely the high esteem of "Weimar culture" in intellectual circles against which the late philosopher Allan Bloom polemicized in his bestseller *The Closing of the American Mind* (1987). According to Bloom, the exiles from Weimar Germany imported the Nietzschean notion of the relativity of values, succeeded in having it accepted, and thereby corrupted the intact value system of American academic youth. Among key witnesses to the continuation of the pernicious influence of "Weimar culture" Bloom cited Brecht, Kurt Weill, and their *The Threepenny Opera*. In a sense, *Loving Brecht* provides a belated confirmation of Bloom's theses since the novel privileges the world of the cabaret as it has been propagated in the musical and the film *Cabaret*, both of which are ultimately derived from Christopher Isherwood,[11] and assigns to it a representative status. In her 1990 review of *Poems & Songs from the Plays* Feinstein observed that the poems and songs "[e]ven without the music of Weill and Eisler...seem to have a melody on the page that calls up at once the bitterness and the gaiety of the era before the Second World War that Brecht made so much his own" ("Voice"). Hence it is hardly surprising that Frieda Bloom begins her account as follows: "...I worked with Bertolt Brecht in the twenties, and the smoke of the Berlin cabaret hangs around me even now" (3).

In view of the (negative) significance that Allan Bloom attributes to *The Threepenny Opera* in general and "The Ballad of Mac the Knife" in particular, it is hardly surprising that the nostalgic memory of the Berlin of the 1920s provided the decisive impulse for structuring Feinstein's fictional autobiography. Hence she devotes an entire section to the tumultuous origins of *The Threepenny Opera*; Feinstein's emphasis on *The Threepenny Opera* also explains why Frieda Bloom appears as a cabaret singer[12] for whom Lotte Lenya, whose career is inextricably linked with Brecht and Weill's chief collaborative effort, provided the model. Quite in contrast to Brecht's female collaborators, in the context of the novel Lenya represents the prototype of an emancipated woman — for a long time Frieda Bloom struggles in vain to emulate this role. Because of her freedom in the choice of her lovers — a freedom that is not significantly impaired by her marriage to Weill — Lenya appears as a female counterpart to the notoriously polygamous Brecht. Lenya herself draws attention to her affinity with Brecht in sexual matters when, in response to a query by Frieda Bloom, she

rules out a potential affair with Brecht precisely because of their affinity: "No....We are too alike. We leave each other well alone" (47). Elsewhere Lenya remarks that she does not cheat her husband because she always informs him about her liaisons. She adds: "Whoever loves Brecht has to have the same temperament" (84), that is, Brecht's partners must possess a high degree of tolerance for his sexual escapades. In endowing her protagonist with features that are derived almost verbatim from Donald Spoto's biography *Lenya* (1989), Feinstein draws further attention to Lenya as a role model for Frieda Bloom.[13]

In the beginning, Frieda Bloom feels a nagging resentment about Lenya's independence and about her "voracious" (84) sexual appetite that rivals Brecht's. Although she is aware that the fate of Elisabeth Hauptmann, who attempted suicide when Brecht began to neglect her, might well be indicative of her own predicament, she is unable to free herself from Brecht. Even her increasing marginalization in the Brecht collective and her recognition of the irony inherent in her protesting against the treatment of women in a male-dominated world on the one hand and her continuing to serve Brecht on the other, does not provide sufficient reason for a complete break with Brecht. Instead, she articulates her suffering in a song that is conceived as a counterpart to the male-oriented "The Ballad of Sexual Obsession" in *The Threepenny Opera*. In that song she sings about the inclination of women "[t]o love and nurture and endure. And the damage it did us" (64). Obviously, a song that emphasizes the suffering of women is hardly a suitable basis for a program of emancipation. On the contrary, both Frieda Bloom's inability and that of Brecht's female collaborators to free themselves from their emotional bondage, seems to confirm the quasi-"natural" capacity of women to endure and suffer. Frieda Bloom, at any rate, does not harbor any illusions about her relationship with Brecht, and she sees soberly through Elisabeth Hauptmann's attempt to make a virtue out of necessity. Hauptmann, whose contribution to *The Threepenny Opera* was not sufficiently recognized by Brecht, explains that the prevailing conditions in the literary market place did not permit her to become established as a free-lance writer — an explanation that Frieda Bloom dismisses as a pretext: "[Hauptmann] was trying to find an excuse for allowing herself to be exploited" (65). Hence Feinstein does not adopt Fuegi's debatable argument that about eighty percent of *The Threepenny Opera* is the work of Hauptmann.[14] If one wishes to apply Fuegi's quantitative yardstick to *Loving Brecht*, then the reduction of Hauptmann's assumed contribution also appears to have diminished the degree of her suffering at the hands of Brecht, and her exploitation.

Following Fuegi, Feinstein motivates her protagonist's joining the Communist party, which also counted Elisabeth Hauptmann, Helene Weigel, and Margarete Steffin among its members, with her desire to serve both the cause of revolution and that of the Brecht collective. The intermingling of personal and political interests and the preponderance of the political goals of the class struggle relegate the fight for female emancipation to a position of secondary importance. Even the Nazis' virulent anti-semitism is perceived by the protagonist as a purely personal problem: "It was very important to me psychologically to be with a group of people who opposed Hitler on grounds less personal than [her own Jewish inheritance]" (75). Hence Frieda Bloom spends the first part of her exile in Moscow — in contrast to Brecht — where her husband and then her lover become victims of the Stalinist purges. Brecht's visits to Moscow from his Scandinavian exile provide the biographical foundation for his encounters with Frieda Bloom that are depicted in the novel. On the occasion of such a visit Frieda Bloom criticizes Brecht's much-discussed reticence to speak out against Stalin's terror and his disquieting "wish to believe in Soviet legality" ("Voice"). Brecht's attitude towards Stalin is surely a depressing chapter of his biography;[15] Feinstein supports her protagonist's criticism by incorporating a quotation from *Letters 1913-1956*, which refers to Carola Neher and is indicative of Brecht's apparent belief in the legality of the Soviet jurisdiction: "'If he [Frieda Bloom's husband] has been convicted, I'm sure it wasn't without ample evidence,' [Brecht] said" (135).[16] But unlike Fuegi, Feinstein does not engage in the wholesale condemnation of Brecht as a ruthless Stalinist and unprincipled opportunist.[17]

Yet Feinstein follows Fuegi in intimating that Brecht had to pay too high a price for the permission to leave the Soviet Union in May/June 1941 when he and his entourage travelled from Helsinki via Leningrad and Moscow to Vladivostok in order to catch a ship that would carry them to the West Coast of the United States. Although largely speculative, the question gains poignancy in view of the politically volatile situation during the time of the Hitler-Stalin pact that preceded Hitler's attack on the Soviet Union.[18] Yet in *Loving Brecht* it is Frieda Bloom and her daughter who benefit from the privilege of being able to leave the Soviet Union by being allowed to join the "Brecht caravan" (157, 149), which consisted of Brecht, Helene Weigel, their children Barbara and Stefan, and Ruth Berlau, on the Trans-Siberian Railway. The death of Margarete Steffin, who remained behind in a Moscow hospital and died of tuberculosis shortly after Brecht's departure for Vladivostok, enabled Feinstein to suggest plausibly that Frieda Bloom was permitted to

take Steffin's place in the "caravan" — a term that Feinstein had previously used in one of her reviews and that Willett rejected as inappropriate.[19] Their close physical proximity during the journey does not result in the resumption of sexual relations between Brecht and Frieda Bloom. But Feinstein's protagonist observes Brecht's genuine grief about the loss of Steffin and contradicts Fuegi's insistence on Brecht's callous behavior (*Brecht* 405) by stating: "I knew then that Brecht was capable of love" (152).

Frieda Bloom's decision after the arrival of the "caravan" in California to leave the West Coast and move to New York City results in sparse information about Brecht's Hollywood exile. Those exile years however, are dealt with fairly extensively in Hampton's *Tales from Hollywood*. Like Brecht, Frieda Bloom perceives Southern California as an exotic and artificial landscape that induces a profound sense of alienation:

> I looked at palm trees, citrus fruit, and ice-plant; sticky ferns unrolling their fronds; and weird, flowering birds of paradise. I saw the great sun falling like a ball of red gold into the ocean. And I knew I was looking out across a part of the planet altogether more alien to me than the snows of Moscow. (157)

Her move to New York City — next to Hollywood the chief center for exiles from the German-speaking countries — provides Frieda Bloom with the strength and resolve to break with Brecht and to take a decisive step that most of his other female collaborators were unable to accomplish. She succeeds in establishing a permanent relationship and in launching her career as a cabaret singer in the manner of Lenya who has managed to resume performing in New York City. The role-model function for Frieda Bloom of the fictional Lenya, who derives her authenticity from the historical one, is then clearly established.

Frieda Bloom's "American success story" contrasts strongly with Brecht's lack of recognition in Hollywood, which the reader learns about on the occasion of Brecht's visits to New York City. Because of the dominant position of the Berlin of the Weimar Republic, Frieda Bloom's New York years receive short shrift; for example, the period from the United States' entering World War II to the war's end is dealt with in approximately ten pages. During his visits to New York City the real Brecht pursued his plans to have his plays produced on Broadway, an enterprise that met with little success. In contrast to both Hampton and Fuegi, however, Feinstein grants Brecht artistic integrity; Frieda Bloom respects Brecht's adherence to his theoretical views of the theater in the face of Hollywood's

and Broadway's pressures to conform to their norms. This respect not only conveys an appreciation of Brecht's personal integrity but also entails criticism of Lenya and Weill, the successful representatives of commercial theater.[20]

In the vein of Hampton, Feinstein considers the rise of McCarthyism as one of the contributing factors to many exiles' leaving the United States, a country that no longer seemed capable of defending democratic traditions. Although Brecht's desire to return to Europe was not directly caused by the change of the political climate in the country that had provided a refuge, he took great pains to prepare for his interrogation by the House Un-American Activities Committee (HUAC) in late October 1947, shortly before his departure from the United States. Following a widely accepted view, Feinstein presents Brecht's appearance before the committee as the triumph of a cunning survivor who duped his interrogators — whereas Fuegi claims that Brecht engaged in a kind of betrayal in that he "deserted the position of his colleagues" and "helped strengthen the hand of his inquisitors."[21] At any rate, both Brecht and Frieda Bloom — who has been compromised because of her former membership in the Communist party — leave the United States. The former goes to East Berlin via Switzerland, the latter takes up permanent residence in London.

The last part of the novel serves as an epilogue and, inasmuch as it takes place in postwar Berlin, provides closure to the events that began in Berlin. The protagonist's last meeting with Brecht in East Berlin is patterned after an episode reported by Lenya's biographer and resonates with nostalgia for the Berlin of *The Threepenny Opera*; at the same time, this episode reaffirms Lenya's status as Brecht's artistic equal.[22] In the context of the novel, Frieda Bloom has now assumed Lenya's role and represents the model of female emancipation and independence for which she had striven for so long in vain. Her achievement constitutes a clear alternative to the largely self-inflicted dependency of most of the other of Brecht's female collaborators; her newly-found independence also expresses itself in her criticism of Brecht's politics in East Berlin. Despite her remaining "ideological baggage" (181), Frieda Bloom harshly takes Brecht to task for his ambivalent attitude regarding the workers' uprising on 17 June 1953 — an accusation that leaves him "helpless and unhappy" (184) in unaccustomed fashion.

In the final analysis, however, Brecht emerges as far more sympathetically drawn than one would suspect from an author who used Fuegi's biography as her major source. Underlying this positive portrayal is the assumption that "[c]ertainly, Brecht was a genius"

(157). But unsurprisingly for an author who herself is a poet and a protagonist who is a lyricist, Brecht's genius manifests itself primarily in his poetry; the dramatist — apart from *The Threepenny Opera* — and the theoretician of the theater receive hardly any attention at all. Obviously, in view of the unabating flood of literature on Brecht, Feinstein's assessment through the medium of a novel cannot claim to proffer startlingly new insights. For example, the thesis that Brecht's unheroic, corruptible figure Galileo Galilei represents a kind of self-portrait was advanced several decades ago by Martin Esslin and, above all, Gerhard Szczesny, who claimed that Brecht acquired the freedom to follow his anarchic instincts in private while professing unquestioning allegiance to the doctrine of Marxism in public. Needless to say, Fuegi follows in the footsteps of Szczesny by equating "Galileo's caving in before the Inquisition and Brecht's appearance before HUAC" (*Brecht* 585), but, as one reviewer of *Loving Brecht* noted, Feinstein seems to succumb to the "liberal dilemma" of not being able to make up her mind about Brecht's transgressions because she is all too aware of mitigating circumstances (Birch). On the one hand, she does not portray the women of the Brecht collective in the manner of Fuegi as innocent victims of a ruthless macho and exploiter; on the other hand, she shows the human flaws of an extremely gifted poet. But then it was hardly Feinstein's intent to represent Brecht in simplistic fashion. Rather, Frieda Bloom's remark, "the only difference between a genius and any other unscrupulous person lies in what he can give the world" (173), provides an indication of Feinstein's attempt to render Brecht's personality in all its complexity and inconsistency. One may conclude that what Feinstein wrote about another writer — "To approach D. H. Lawrence through an account of his relations with the women in his life does not reduce his stature as an artist" (*Lawrence's Women* 9) — also applies to Brecht.

Feinstein offers in *Loving Brecht* a critical yet sympathetic portrait of Brecht that may serve — if we disregard the not entirely rigid genre distinctions between novel ("fiction") and biography ("non-fiction") — as a necessary corrective to Fuegi's polemical and thoroughly biased work. Not Brecht the villain, whose "tacit complicity helped turn the tide toward Hitler, Stalin, and McCarthy" (Fuegi, *Brecht* 483), emerges from Feinstein's novel but rather the victim of the "forces of twentieth-century madness" (173), of the "dark times" of persecution and exile. It would behoove "those born later," Feinstein seems to intimate, to remember Brecht with "forbearance."

NOTES

[1] See Phillips-Krug 141.

[2] See Wardle. Feinstein wrote: "The author is grateful to John Fuegi for the use of his forthcoming book *Brecht and Co: An Archeology of Voices* [the title of the unpublished MS.] from which she has greatly benefited..." [iv].

[3] For the reception of Fuegi in the English and American press, see Mews, *"Brecht."*

[4] See Willett/Lyon/Mews/Nørregaard.

[5] E.g., Feinstein reviewed *Journals 1934-1955*, *Letters 1913-1956*, and Münsterer. The first edition of the novel lists *The Poems of Bertolt Brecht 1913-1956* [*Poems 1913-1956*] as a source.

[6] See also Mews, "Exiles."

[7] See, e.g., "George Lucaks" (152), "Rosa Luxembourg" (23).

[8] Feinstein's biography *Lawrence's Women* (1993) informs about Frieda von Richthofen, whose pronounced independence is also to be found in the figure of Frieda Bloom. It seems less compelling to derive the first name Frieda from Frieda Held, a member of Brecht's Augsburg circle of friends — although Feinstein mentions Frieda Held in her review of Münsterer that, however, was published after *Loving Brecht* had appeared ("Greatness"). Most likely Feinstein conceived of Frieda as an authentically German name — a factor that might have facilitated her choice.

[9] E.g., Brecht's preference for Augsburg food is emphasized (31), and the "maid from Bavaria" (30), Mari Hold, is also mentioned.

[10] The evocation of the Berlin atmosphere of the 1920s in *Loving Brecht* is achieved at the expense of topographical accuracy. See, e.g., (correct) Alexanderplatz (15), Café Schlichter (33 et passim), Ku'damm (28 et passim), but Charlottenberg instead of Charlottenburg (3), KDV instead of KDW (23), Spigernstrasse instead of Spichernstraße (56, 76), etc.

[11] Isherwood's short story "Sally Bowles" was first published in his *Goodbye to Berlin* (1939) and was subsequently adapted by John Van Druten in his play *I Am a Camera* (1951), by Henry Cornelius in his film *I Am a Camera* (1955), by Joe Masteroff in his musical *Cabaret* (1966), and by Bob Fosse in his film *Cabaret* (1972). The problematic relationship between "Weimar decadence" and fascism cannot be discussed here. See Mizejewski.

[12] In 1985 Feinstein published a book about the American jazz singer Bessie Smith (1989?-1937).

[13] The family situation of Frieda Bloom, e.g., resembles that of Karoline (Linnerl) Blamauer, later Lotte Lenya. In both instances a brutal and habitually drunk father mistreats the young girls and compares them unfavorably to their older sisters who died when quite young. In both Spoto's biography and the fictive autobiography *Loving Brecht* an unmarried, childless aunt rescues Linnerl and Frieda from their respective, joyless domestic milieu. Feinstein's aunt remarks: "'No little Frieda, you are not exactly pretty. But men will like you just the same'" (8); Spoto, who quotes from Lenya's "memoir-notes," cites her mother: "No, Linnerl, you're not pretty — but men will like you" (23).

[14] Fuegi, *Brecht* 145, 196, et passim. See Willett/Lyon/Mews/Nørregaard 285. It may be mentioned parenthetically that Fuegi apparently did not develop his exploitation hypothesis until the early 1990s. In his 1990 review of *Letters 1913-1956*, he called Brecht "the author of such works as *Mother Courage*, *Galileo*, and *The Caucasian Chalk Circle* and collaborator with Kurt Weill on *The Threepenny Opera*" and failed to mention his collaborators ("Theater"). Elisabeth Hauptmann, incidentally, seems to have retrospectively endorsed the collective process of creation and viewed her cooperation with Brecht without regrets ("Spaß").

[15] See Müller.

[16] See Brecht's letter to Lion Feuchtwanger of November 1937: "If she [Carola Neher] has been convicted, I'm sure it hasn't been without ample evidence" (*Letters 1913-1956* 270). Feinstein also quotes this sentence in her review ("Voice").

[17] See especially Willett/Lyon/Mews/Nørregaard 263-68.

[18] Frieda Bloom reflects: "How was it Brecht was able to do what no one else could? What had he offered, what could he offer, that made it possible...to get on a train and escape a country that was as hard to leave as Nazi Germany?" (150).

[19] See Feinstein, "Voice," and Willett, "Letter."

[20] When Frieda Bloom asks, "'Why can't Hollywood make a place for him [Brecht]?'," Kurt Weill responds, "'He won't write what they want.'" Frieda Bloom retorts: "'He doesn't know how to,'" and provokes an angry outburst by Lotte Lenya: "'He's crazy. He makes a theory out of it'" (167).

[21] Fuegi, *Brecht* 483-84. See Willett/Lyon/Mews/Nørregaard 340.

[22] Spoto (213) quotes from an 1980 Lenya interview in which she reports that her apprehension concerning the epic style of presentation proved to be groundless. On the occasion of a rehearsal for a recording of the *Berlin Theater Songs* that took place in the presence of Brecht in his Berlin apartment in spring 1955, Brecht is supposed to have commented: "Lenya, darling, whatever you do is epic enough for me." Feinstein completely

ignores the mentioning of the epic style of performance and has Brecht say to Frieda Bloom: "Any way you do it will be good enough for me" (183). See also the slightly different account in Stern (107).

WORKS CITED

Anon. "Großer Spaß am Kollektiv. Sabine Kebir zu Brecht/Hauptmann." *Dreigroschenheft* 1.1996: 55-56.

Birch, Helen. "Powers behind the Genius in His Workshop." Review of Elaine Feinstein, *Loving Brecht. The Independent*, 10 March 1992: 21.

Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon, 1987.

Brecht, Bertolt. *Journals 1934-1955*. Trans. Hugh Rorrison, ed. John Willett. New York: Routledge, 1993.

———. *Letters 1913-1956*. Trans. Ralph Manheim, ed. John Willett. New York: Routledge, [1990].

———. *Poems 1913-1956*. Ed. John Willett and Ralph Manheim with the Co-operation of Erich Fried. New York: Methuen, 1976.

———. *Poems & Songs from the Plays*. Ed., trans. John Willett. London: Methuen, 1990.

Esslin, Martin. *Brecht: A Choice of Evils. A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions*. 1959. 4., rev. ed. London: Methuen, 1984.

Feinstein, Elaine. *Bessie Smith*. New York: Viking, 1985.

———. "Daily Brecht." Review of Bertolt Brecht, *Journals 1934-1955. The Guardian*, 12 Oct. 1993: 14.

———. "Greatness beneath Grubby Fingernails." Review of Hanns Otto Münsterer, *The Young Brecht. The Guardian*, 8 Dec. 92: 25.

———. *Lawrence's Women. The Intimate Life of D. H. Lawrence*. London: HarperCollins, 1993.

———. *Loving Brecht*. 1992. London: Sceptre, 1993.

———. "The Voice of Divided Berlin." Review of Bertolt Brecht, *Letters 1913-1956*, and Bertolt Brecht, *Poems & Songs from the Plays. The Sunday Times*, 6 May 1990.

Fuegi, John. *Brecht and Company: Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama*. New York: Grove, 1994.

———. "Where the Theater and Politics Meet." Review of Bertolt Brecht, *Letters 1913-1956. Newsday*, 29 July 1990: 18.

Hampton, Christopher. *Tales from Hollywood*. London: Faber, 1983.

———. "The Wicked Person of Berlin." Review of Bertolt Brecht, *Letters 1913-1956*, and Bertolt Brecht, *Poems & Songs from the Plays. The Independent*, 29 April 1990: 17.

Johnson, Diane. "The Constant Wife." Review of Brenda Maddox, *D. H. Lawrence*, Janet Byrne, *A Genius for Living*, Rosie Jackson, *Frieda Lawrence. New York Review of Books*, 21 Sep. 1995: 35-37.

Kebir, Sabine. *Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen*. Berlin: Buchverlag Der Morgen, 1987.

Mews, Siegfried. "*Brecht and Company* im Spiegel der englischen und amerikanischen Presse." *Dreigroschenheft. Informationen zu Bert Brecht* 2.1995: 50-53.

———. "The Exiles on Stage: Christopher Hampton's *Tales from Hollywood*." *Christopher Hampton: A Casebook*. Ed. Robert Gross. New York: Garland, 1990. 95-107.

Mizejewski, Linda. *Divine Decadence. Fascism, Female Spectacle, and the Makings of Sally Bowles*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1992.

Müller, Klaus-Detlef. "Brecht und Stalin." *Von Poesie und Politik. Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*. Ed. Jürgen Wertheimer. Tübingen: Attempto, 1994. 106-22.

Münsterer, Hanns Otto. *The Young Brecht*. Trans., introd. Tom Kuhn and Karen J. Leeder. London: Libris, 1992.

Ott, Günter. "Bertolt Brecht waren viele. Dichter in kollektiver Produktivität: Augsburger Symposium und John-Fuegi-Podium." *Augsburger Allgemeine*, 13 March 1995: 16.

Phillips-Krug, Jutta. "Sprach-Gestus: ein Gespräch mit Jutta Brückner über ihren Steffin-Film *Lieben Sie Brecht?*" *Brecht-Jahrbuch/Brecht Yearbook* 19 (1994): 141-61.

Spoto, Donald. *Lenya. A Life*. Boston: Little, 1989.

Stern, Guy. "Lotte Lenya's Creative Interpretation of Brecht." *Brecht Unbound*. Ed. James K. Lyon and Hans-Peter Breuer. Newark: U of Delaware P. 101-18.

Szczesny, Gerhard. *The Case Against Bertolt Brecht with Arguments Drawn from His Life of Galileo*. Trans. Alexander Gode. New York: Ungar, 1969.

Taylor, John Russell. *Strangers in Paradise. The Hollywood Émigrés 1933-1950*. New York: Holt, 1983.

Vogt, Jochen. "The Weimar Republic as the 'Heritage of Our Time.'" *Dancing on the Volcano. Essays on the Culture of the Weimar Republic*. Ed. Thomas W. Kniesche and Stephen Brockmann. Columbia, SC: Camden House, 1994. 21-28.

Wardle, Irving. "Red-Handed." Review of Elaine Feinstein, *Loving Brecht*. *The Independent*, 24 May 1992: 16.

Willett, John. "Letter: Did Brecht Tow a Caravan?" *The Guardian* 18 Oct. 1993: 19.

———. James K. Lyon, Siegfried Mews, and H. C. Nørregaard. "A Brecht-buster Goes Bust: Scholarly Mistakes, Misquotes, and Malpractices in John Fuegi's *Brecht and Company*." *Brecht-Jahrbuch/Brecht Yearbook* 20 (1995): 259-367.

"This Chicago was Built By Men?" Elisabeth Hauptmann's Short Stories of the 1920s

Elisabeth Hauptmann is widely known for her role as one of Brecht's "collaborators," not as an author in her own right. This essay is concerned with Hauptmann the writer and examines several of her short stories which are as yet little known and which she wrote in the 1920s independently from Brecht ("Juliet Without Romeo," "He Shall Be Your Master," "Looking for Extra Income"). They are examined as the literary project of a woman oriented to modernism and "New Objectivity." From a gender-specific perspective they show women's existence in modern urban life and reveal how closely the urban and gender discourses are connected. Through their attempts to introduce themselves into the urban space, especially the male one of "business," Hauptmann's protagonists learn to know the power relationships of a patriarchal culture. They experience the identity problem of women in the modern world, which while opening up new possibilities of development, also reveals its limitations.

"Ce Chicago a été bâti par des hommes?" Les courtes histoires d'Elisabeth Hauptmann des années vingt.

Elisabeth Hauptmann est bien connue pour son rôle d'une des "collaboratrices" de Brecht et non pas comme auteur. Cet essai concerne Hauptmann l'écrivaine et examine plusieurs de ses histoires courte qui ne sont pas présentement très connues et qui ont été écrites indépendamment de Brecht durant les années vingt. ("Juliette sans Roméo," "Il devrait être votre maître," "Á la recherche de plus de revenus"). Ils sont examinés comme étant le projet littéraire d'une femme orientée vers le modernisme et la "nouvelle objectivité." D'une perspective spécifique en genre, elles démontrent l'existence des femmes dans la vie urbaine et révèle le lien étroit, dans les discours, entre la vie urbaine et le genre. Par ses tentatives de s'introduirent dans l'espace urbain, surtout le monde mâle des "affaires," les protagonistes d'Hauptmann apprennent à connaître la relation de force dans une culture patriarcale. Ils expérimentent le problème d'identité des femmes dans le monde moderne, qui en ouvrant de nouvelles possibilités de développement révèlent aussi ses limites.

"¿Construyeron los hombres este Chicago?": los cuentos de Elisabeth Hauptmann durante los años veinte

Se reconoce a Elisabeth Hauptmann principalmente por su papel como una de los "colaboradores" de Brecht, no como una autora por derecho propio. Este ensayo se trata de Hauptmann la escritora y examina varios cuentos que ella escribió durante los años veinte independiente de Brecht que aún generalmente no se conocen ("Julieta sin Romeo," "El será su señor," "Buscando ingresos adicionales"). Se examinan como el proyecto literario de una mujer orientada hacia el modernismo y la "nueva objetividad." Desde una perspectiva codificada por el sexo, demuestran la existencia de una mujer en la vida urbana moderna y revelan la conexión entre los discursos urbanos y los intersexuales. A través del intento de introducirse al espacio urbano, especialmente al espacio masculino de los "negocios," las protagonistas de Hauptmann aprenden las relaciones de poder en una cultura patriarcal. Sufren el problema de identidad de las mujeres en el mundo moderno, que mientras abre nuevas posibilidades de desarrollo, también demuestra sus limitaciones.

"Dieses Chicago, das haben Männer aufgebaut?" Elisabeth Hauptmanns Kurzprosa der zwanziger Jahre

Angelika Führich

> Ich selbst stamme aus einem kleinen Nest in Westfalen, ich merke sehr, was das ausmacht. Ich bin durch einen Zufall in die grossen Städte verschlagen worden, erst vor zwei Jahren nach Berlin, jetzt nach Wien, die Stadt macht mir immer noch schwer zu schaffen.... Ich bin aber viel in der Stadt herumgefahren, gelaufen und kenne mich schon sehr gut aus....Auf der Straße fiel mir auf, Fräulein — Trinkgeld — Wasser — [...] — Backwerk und Bäckerei — Zug ins Freie — Kultur im Beieinandersein — Zeitung — schwarzer Kaffee....
>
> Elisabeth Hauptmann[1]

Eine Ich-Erzählerin erwähnt in diesem Text ihren Weggang aus der Provinz in die Großstadt und ihre Schwierigkeiten mit der urbanen Kultur. Auf Besuch in Wien durchstreift sie die neue Umgebung und erkundet als Flaneurin, in einer traditionell dem Mann zugeschriebenen Rolle, die Stadt, die ihr zum semiotischen Raum wird. Ihr "Flanieren" entspricht — mit Franz Hessels Worten — einer "Art Lektüre der Straße,"[2] die Impressionen eines weiblichen Subjekts vermittelt. Hinter dem erzählerischen Ich verbirgt sich die Autorin Elisabeth Hauptmann, die hier ihre eigene Perspektive auf das urbane Milieu vertextet.

Nicht Wien, wo sich Hauptmann in den zwanziger Jahren nur vorübergehend aufhielt, sondern vielmehr die Metropole Berlin war ihr eigentlicher Erfahrungsort der "großen Stadt" bzw. der großstädtischen Moderne. 1922 kam sie als angehende Schriftstellerin[3] aus Pommern nach Berlin, um dort zu studieren und "um das Leben kennenzulernen."[4] Wie anderen zeitgenössischen schreibenden Frauen bot ihr die Großstadt zunächst die Möglichkeit, ihre Kreativität weiterzuentfalten und sich eine literarische Öffentlichkeit zu erschließen. Allerdings erwies sich die Metropole zugleich als Ort des gesellschaftlichen und ökonomischen Überlebenskampfes. Wegen finanzieller Schwierigkeiten gab sie ihre anfänglichen Studienpläne auf und arbeitete als Sekretärin, Tutorin, Übersetzerin und freie Mitarbeiterin in der Zeitungsbranche. Dort publizierte sie

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

— in der *Vossischen Zeitung* und der *Berliner Zeitung* — kurze Prosastücke und Buchkritiken.[5] Ab Mitte der zwanziger Jahre wirkte Hauptmann auf vielfältige Weise — als Materialbeschafferin, -bearbeiterin, Schreibkraft und Mitautorin — an Brechts Textproduktionen mit. In dem ihr gewidmeten DEFA-Dokumentarfilm *Die Mit-Arbeiterin* von Karl-Heinz Mundt (1972) kommentiert sie die Konfliktsituation, die für sie aus der Zusammenarbeit mit Brecht erwuchs. Die sonst eher zurückhaltende "Mitarbeiterin" spricht hier offen ihr Dilemma aus, daß "es sehr schwer war, nämlich neben der Arbeit mit ihm etwas Eigenes zu arbeiten."[6] Das intensive Engagement im Brecht-Kreis beeinträchtigte ihr eigenes Schreiben und hinderte sie daran, sich schließlich als eigenständige Schriftstellerin profilieren zu können.

Die verschiedenen Namen, mit denen Hauptmann ihre Werke versah, verweisen einmal mehr auf die Widersprüche ihrer Existenz als schreibende Frau im Schatten Brechts. Einige Texte signierte sie mit einem Doppel- oder Ehenamen, wie z.B. das Stück *Doomed to Live* mit Elisabeth Hauptmann-Hacke, oder die Komödie *Olga* mit Elisabeth Dessau (EHA 348), und andere tragen lediglich ein Pseudonym. So erschien z.B. die Kurzgeschichte "Julia ohne Romeo" unter dem selbst erfundenen Namen Catherine Ux.[7] Die Scheu, sich als Verfasserin erkennen zu geben, zeigt sich auch bei ihrem Stück *Happy End*, von dem sie zeitlebens behauptete, daß es eine amerikanische Schriftstellerin namens Dorothy Lane verfaßt hätte. Diese Strategie der Verschleierung, ihre literarische Produktivität hinter Pseudonymen und der Person Brechts zurückzuhalten, — sei es aus Selbstschutz oder aus Rücksicht auf das Brecht-Kollektiv, dem sie sich verpflichtet sah — erschwert es, ihr Werk vollständig zu identifizieren.

In die Literaturgeschichtsschreibung, falls überhaupt erwähnt, ist Hauptmann als eine von Brechts "Mitarbeiterinnen," und nicht als "freischaffende Schriftstellerin," wie sie sich selbst in einem Lebenslauf aus den zwanziger Jahren betitelte, eingegangen (EHA 348). Die Brecht-Forschung beschäftigt sich seit Anfang der achtziger Jahre mit Elisabeth Hauptmann. Den Anfang machte dabei John Willett, der in seiner Untersuchung "Shakespeare without Bacon?- The Problem of *Mitarbeit*" die Problematik des Brechtschen Verständnis der Kollektivarbeit hinterfragt und anhand der Person Hauptmanns herausarbeitet, welche wichtige Rolle die Mitarbeiter/-innen im Brecht-Kreis spielten.[8] Im Rahmen der jüngsten Diskussion um Brechts kollektive Produktion widmen sich insbesondere die Beiträge von Astrid Horst und Paula Hanssen der "Mitarbeiterin" Hauptmann und ihrer Mitwirkung an Brechts Werk.[9] Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der Schriftstellerin Hauptmann und ihren

eigenen Texten steht jedoch immer noch aus. Letzlich festgeschrieben auf eine Schattenexistenz oder — mit Julia Kristevas Worten — auf die Funktion als "stumme Stütze"[10] ist ihr eigenes literarisches Werk, insbesondere ihre Kurzprosa, fast völlig in Vergessenheit geraten. Erst 1977, vier Jahre nach Hauptmanns Tod, sind einige ihrer Texte in dem Sammelband *Julia ohne Romeo* wiederaufgelegt, teilweise das erste Mal überhaupt veröffentlicht worden.[11] Dazu zählen neben dem Stück *Happy End* zahlreiche Erzählungen aus der Weimarer Zeit, aus dem Exil und der Zeit nach 1945. Dieser Anthologie, die inzwischen vergriffen ist, folgte allerdings keine Neuauflage mehr. In englischer Übersetzung veröffentlichte 1983 das *Brecht-Jahrbuch* das Drama *Happy End*.[12]

Mein Anliegen ist es, Hauptmann aus dem üblichen Kontext des Brecht-Kreises herauszulösen und ihr verschüttetes Profil als Schriftstellerin anhand ihrer noch wenig bekannten Kurzprosa aus den zwanziger Jahren bzw. ausgewählter Textbeispiele zu rekonstruieren. Diese "Geschichten," als welche sie Hauptmann bezeichnet, lese ich nicht als Nebenprodukte der Arbeit mit Brecht — auch wenn ich auf die Bedeutung dieser Kooperation für ihre Schreibpraxis eingehe — sondern sie werden verstanden als eigenständige literarische Entwürfe einer Schriftstellerin der Moderne. Im folgenden versuche ich zu zeigen, wie Hauptmanns Texte die Existenz der Frau in der großstädtischen Moderne vermitteln, und zu hinterfragen, welche weibliche Subjektposition und Identität sich in diesem Diskurs konstituieren. Dabei stellt sich auch die Frage, ob und auf welche Weise Hauptmanns Schreibpraxis eine Differenz zu den Textformen zeitgenössischer männlicher Schriftsteller herausbildet, die als "neusachlich" ausgerichtet gelten.

Die Literaturproduktion der Weimarer Zeit, die Erscheinungsformen wie Massenkultur, Urbanität und Industrialisierung zu ihrem Thema machte bzw. kultivierte, ist in der Literaturgeschichtsschreibung der sogenannten "Neuen Sachlichkeit" zugeordnet worden. Bis in die achtziger Jahre hinein wurden die ästhetischen Konventionen des "Neu-Sachlichen" als "männliche" Ausdrucksformen interpretiert. Dementsprechend fanden vorwiegend Texte von Schriftstellern, die Erfahrungen des Mannes mit der Modernität reflektieren, in den Kanon Eingang. In dieser Literatur konstituiert sich ein männliches Subjekt in der Gestalt des Ingenieurs, Sportlers, Geschäftsmannes, Angestellten oder Flaneurs, der sich Lebensbereiche wie die Großstadt, die Technik und Geschäftswelt und damit insgesamt die Welt der Dinge zu eigen macht. Diese Identifikation von Mann als Agent der Sache geht mit einer Ausgrenzung der Frau ins Imaginäre, in eine Bilderwelt einher, in der sie vielfältige Allegoriefunktionen übernimmt oder "Objekt der

virilen Verhaltenslehren" wird.[13] Der Städte-Bewohner Bertolt Brecht nimmt mit dem Literaturkollektiv "Gruppe 1925" an dieser männlichen "Sachlichkeit" ebenfalls teil: Sowohl im Einverständnis wie auch mit distanzierender Ironie. Dementsprechend gelten z. B. die Stücke *Im Dickicht der Städte*, *Mann ist Mann* und der Gedichtszyklus "Aus einem Lesebuch für Städtebewohner" als literarischer Ausdruck des sogenannten "Neu-Sachlichen."

Schreibende Frauen und deren Werk sind in der zeitgenössischen Diskussion über die "Neue Sachlichkeit" nur am Rande zur Kenntnis genommen worden. Die einzigen Autorinnen, die in diesem Kontext — jedoch pejorativ — damals erwähnt wurden, waren Anna Seghers und Marieluise Fleißer.[14] Insbesondere der Frauenforschung ist es zu verdanken, daß inzwischen weitere Schriftstellerinnen, wie z. B. Vicki Baum, Mascha Kaléko, Maria Leitner und Irmgard Keun, die sich in den "neusachlichen" Diskurs über die Stadt, Modernität und Massenkultur einmischten, wiederentdeckt worden sind. Sie machten ihr literarisches Debüt größtenteils in der Presse, wo sie sich mit ihren Beiträgen im Feuilleton einen festen Platz eroberten. Zu diesen sogenannten Asphaltliteratinnen läßt sich auch Elisabeth Hauptmann rechnen, die bisher in der Schreibtradition von Frauen noch nicht mitberücksichtigt worden ist.[15]

Erika Mann bezeichnet die Autorinnen der Moderne als den "neuen Typ Schriftstellerin," deren Textpraxis sie in ihrem Beitrag "Frau und Buch" folgendermaßen darlegt:

> Seit kurzem gibt es einen neuen Typ Schriftstellerin, der mir für den Augenblick der aussichtsreichste scheint: Die Frau, die Reportage macht, in Aufsätzen, Theaterstücken, Romanen. Sie bekennt nicht, sie schreibt sich nicht die Seele aus dem Leib, ihr eigenes Schicksal steht still beiseite, die Frau berichtet, anstatt zu beichten. Sie kennt die Welt, sie weiß Bescheid....fast ist es, als übersetzte sie: das Leben in der Literatur...[16]

Laut Mann treten in der Literatur dieser Schriftstellerinnen emotionale Parteilichkeit, Psychologisierung und Innerlichkeit zugunsten von Abstraktion und Kognition zurück. Ihre Erzähltechnik kommt diesbezüglich der reportageartigen Schreibweise des männlichen Pendants, des "neu-sachlichen" Autors, gleich. Siegfried Kracauer nach ist er "ein Typus,der sich nicht dazu berufen fühlt, dem "Absoluten" zu dienen, sondern seine Aufgabe darin erblickt, sich und (dem großen Publikum) Rechenschaft abzulegen über unsere aktuelle Situation." Vom bisherigen Schriftsteller unterscheide er sich,

"daß er die 'die transzendente Schicht des Daseins' grundsätzlich verleugnet."[17]

Die in den Zeitschriften erschienene Kurzprosa Hauptmanns[18] widmet sich dieser "aktuellen Situation" der zwanziger Jahre und thematisiert dabei vor allem Erfahrungen der Frau mit der Moderne. Die Textpraxis dieser Erzählungen läßt sich dem von Erika Mann apostrophierten berichtenden Stil zuordnen. In einem Tagebucheintrag 1926 in Wien bekennt Hauptmann sich indirekt zur Schreibweise der "neu-sachlichen" Moderne, indem sie sich über den spätexpressionistischen Ausdruck mockiert: "Dabei ist lächerlich, daß heute im Zeitalter der Technik — die Schriftsteller einen so schwülstigen Stil pflegen. Sie sind empfindlich, umständlich, verwirrend..."(BBA 450/55). Die meisten Prosastücke von Hauptmann sind in der Zeit entstanden, als sie mit Brecht zusammen die Stilform der Kurzgeschichte als eine "neue Erzählweise" entwickelte, wobei sie ihr Wissen über die amerikanische "short story" miteinbrachte. Sie schrieben gemeinsam Texte für den Zeitungsmarkt, die allerdings letzlich unter seinem Namen erschienen.[19] Ihre Vorgehensweise bestand darin, aufgrund des Gebrauchswerts zuerst Information aus Zeitungsausschnitten zu aktuellen gesellschaftlichen und sozialen Themen zu sammeln und diese als "Material" in ihrer Literatur zu verarbeiten. Beide widmeten sich der kritischen Analyse der kapitalistischen Gesellschaft, wobei Hauptmann mit Brecht die Auffassung teilte, daß "der reguläre Weg zur Erforschung der neuen Beziehungen der Menschen untereinander über die Erforschung der neuen Stoffe (Ehe, Krankheit, Geld, Krieg)" gehe.[20] Während Brecht sich in seiner Textproduktion auf die ökonomischen und gesellschaftspolitischen Faktoren konzentriert, erweitert Hauptmanns Literatur den Gesichtskreis um den Aspekt der Geschlechterrolle und rückt dabei die Frage nach der weiblichen Identität und der Beziehung zwischen Mann und Frau in der Moderne in den Vordergrund.

In ihrer ersten Publikation "Julia ohne Romeo" (1926),[21] deren Handlungsschauplatz in eine nordamerikanische Stadtlandschaft, nach Kansas City, verlegt ist, geht es vor allem um die herrschenden Geschlechterverhältnisse. Die Protagonisten sind als Zeittypen der Moderne stilisiert bzw. karikiert: Der geschäfts- und sporttüchtige James G. Luck entspricht dem Bild eines Karrieremannes, und die Bankierstochter Mabel Tarkington dem Image der "neuen" Frau. Sie fährt Auto, liest sogenannte "freie" Bücher und kleidet sich "männlich" im Overall. Zudem beherrscht sie die Insignien der Dingwelt — wie das Automobil, das Werkzeug und am Ende auch das Geld — die traditionellerweise vom Mann in Anspruch genommen werden. Daß das Verhältnis zwischen den beiden Textfiguren eine

Machtbeziehung repräsentiert, zeigt die Szene der Autoreparatur: Hier bemächtigt sich James zwar des Schraubenschlüssels, des phallischen Zeichens, welches zuerst in Mabels Hand war, bringt aber trotzdem nicht den Wagen in Gang. Mabel gibt ihm dagegen den richtigen Hinweis, daß es an der Zündung läge, und läßt per Knopfdruck den Motor anspringen. Dieses narrative Bild liest sich aufgrund der sexuellen Rhetorik als Metapher eines mißglückten Geschlechtaktes. Entlarvt wird die "Impotenz" bzw. das Versagen des Mannes, der der sogenannten modernen Frau mit ihrem *know-how* unterlegen ist. Wagemutig inszeniert Mabel mit ihrer Drohung, vom "Dache zu springen," falls ihre Eltern in die Heirat nicht einwilligen sollten, den Versuch eines Liebestodes, der auf die klassische Version von Shakespeares *Romeo und Julia* verweist. James Entschluß am Ende, keine Ehe mit Mabel, "einem Mädchen von solcher männlichen Leidenschaft einzugehen" (14), zieht die Konsequenz aus dieser von der Frau dominierten Beziehung. Denn wie der Titel schon ankündigt, entzieht sich der Protagonist, für den Geschäftsinteressen und der Aufbau einer Karriere an erster Stelle stehen, der Rolle eines liebenden Romeo. Das Bild der souveränen Mabel als Subjekt, eigenständig und in Kontrolle männlicher Bereiche wie z. B. der Technologie, ist unvereinbar mit seiner männlichen Imagination der "weiblichen" Geliebten und traditionellen Vorstellung von Ehefrau. Am Ende der Geschichte erfahren wir, daß Mabel ebenso in die Geschäftswelt eingestiegen und Hauptaktionärin" bei James' stärksten Konkurrenzunternehmen geworden ist.

Der unterschiedliche Ort der Geschlechter und deren disparate Erwartungshaltungen führen hier Mann und Frau nicht zu einer Liebes- bzw. Ehebeziehung zusammen, sondern schreiben sie als Konkurrenten in der Geschäftswelt fest. Akzentuiert wird die Differenz zwischen dem Liebes-Mythos des klassischen Paares Romeo und Julia und den bestehenden Geschlechterverhältnissen, die sich in dem Bild einer "neu-sachlichen" Beziehung konkretisieren. Die Kritik richtet sich dabei gegen die Verhaltensweise des männlichen Protagonisten, den die Angst vor der autonomen Frau davon abhält, eine Beziehung mit Mabel einzugehen. Der Text ist durchsetzt mit ironischen Bemerkungen, die seine Kompetenz und Liebesfähigkeit in Frage stellen. So heißt es an einer Stelle: "Seine Liebe zu Mabel war, glaube ich, so mit Ängsten durchsetzt wie eine Sommernacht in den Südstaaten mit Moskitos.... Eins stand fest: nämlich, daß sie ihm in vieler Beziehung über war" (12). Bezeichnenderweise geht hier die Erzählposition in der dritten Person zu einer Ich-Perspektive über. Ihre skeptische bzw. zynische Haltung dem männlichen Protagonisten gegenüber läßt die Erzählhaltung subversiv wirken.

Der Text präsentiert eine Persiflage männlicher Angstphantasien vor einem erstarkten weiblichen Geschlecht und ist damit teil der zeitgenössischen Debatte über das sich wandelnde Geschlechterverhältnis und das Bild der "neuen" Frau in der Presse. Die Diskussion darüber war von Euphorie sowie Ablehnung geprägt. "Nun aber Genug! Gegen die Vermännlichung der Frau," polemisierte z. B. ein Leitartikel 1925 in der *Berliner Illustrierten Zeitung*[22] gegen die Androgynie des neuen Frauentypus. Als Gegenreaktion auf einen befürchteten "Einbruch des Matriarchats" wurden Rufe laut, wie "Grit, sei wieder Margarete! Sei wieder dein eigenes Ich!" im *Scherl-Magazin* (Januar 1932), die eine Rückkehr zu traditionellen Rollenmustern zwischen Mann und Frau forderten.[23] Die besonders unter jüngeren Frauen beliebte Zeitschrift *Uhu* kultivierte das Image der modernen Frau in Wort und Bild. Dieses taschenbuchförmige Magazin war für die Handtasche der jungen berufstätigen Frau in der Metropole gedacht, und in ihrem Inhalt und ihrer Darstellungsform auf das weibliche Stadt-Publikum bzw. zugeschnitten. Die dortigen Publikationsbeiträge, wie auch Hauptmanns Prosatexte, sind als Texte zu lesen, die Identifikationsmöglichkeiten für die Leserinnen anbieten möchten. Dementsprechend war begehrtes Sujet die moderne Frau in der Gestalt des "Girls" als College-Girl, Luftgirl, Tillergirl, an der Schreibmaschine, am Steuerrad, in der Berufs- und Unterhaltungswelt.

Das Spannungsverhältnis zwischen den Geschlechtern sowie die Identitätsproblematik der Frau bleiben Leitdiskurse in Hauptmanns nach 1927 verfaßten Kurzgeschichten, wie in "Er soll dein Herr sein (1929)," "Kleopatra"[24] und "Auf der Suche nach Nebeneinnahmen (1931)." Allerdings rückt hier die Bedeutung der ökonomisch-sozialen Lage der Protagonistinnen stärker in den Vordergrund, wobei sich der Blick auf die materielle Situation der Frau aus der unteren Mittelschicht konzentriert. Einzelbeispiele, in die Form einer gleichnishaften Kurzgeschichte gekleidet, illustrieren Abhängigkeitsverhältnisse der Frau innerhalb und außerhalb der Ehe, und auf welche Weise gesellschaftliche Formen von sexueller mit ökonomischer Diskreditierung der Frau miteinander verflochten sind. Wiederum ist es der städtische bzw. geschäftliche Raum, der traditionellerweise dem Mann zugeschrieben ist, wo sich die Frau einzubringen versucht und dabei auch auf ihre Funktion als Objekt des männlichen Begehrens verwiesen wird.

Der Titel der Geschichte "Er soll dein Herr sein,"[25] dem Alten Testament (1. Moses 3,16) entlehnt, bezieht sich auf die vorgeblich göttliche Verpflichtung zum Gehorsam Evas dem Mann gegenüber und impliziert hier das patriarchalische Rollenverständnis der Geschlechter. Diese anekdotenhafte Erzählung über das Geschäfts-

wesen und Eheleben der Familie Tucher demonstriert die Haltlosigkeit des männlichen Machtanspruchs verbunden mit der didaktischen Absicht, die Leserinnenschaft dazu anleiten, das Gebot des patriarchalischen Mannes nicht zu befolgen. Die tatkräftige und "kluge" Geschäftsfrau Erna Tucher versucht, um die Miete aufbringen zu können, ein Motorrrad an verschiedene "Herren" zu verkaufen. Wie in "Julia ohne Romeo" ironisiert der Text die männlichen Protagonisten, insbesondere den erfolglosen Geschäftsmann Edgar Tucher, der schon zu Anfang als der "schöne Edgar" eingeführt und als "Niete" abgewertet wird (27). Denn während seine Frau sich darum kümmert, Geschäfte zu arrangieren, entzieht er sich wegen vorgeblichem Rheumatismus der Verantwortung und flüchtet ins Bett. Im entscheidenden Moment, als seine Frau die Geschäfte schon eingefädelt und sogar noch einen Gewinn erwirtschaftet hat, greift er jedoch in die Aktion ein, um sich selbst des Erfolges rühmen zu können.

Ihren "Geschäften" mit den männlichen Kaufinteressenten, geht die Protagonistin in der Stadt nach, wo sie gehetzt auf den Straßen und in "kalten windgeschüttelten Alleen" (31) unterwegs ist. Der Text inszeniert diese urbane Landschaft als einen den Männern vorbehaltenen Ort. Das männliche Dominanzverhalten kommentiert eine Erzählerin aus ironisch-kritischer Sicht, die eindeutig für die weibliche Textfigur Partei bezieht. Persifliert wird dabei die Gestik und besonders der Gesprächsstil der männlichen Protagonisten. Um Erna Tucher in Bedrängnis zu bringen und sie zu verunsichern, verfallen sie in bedrohendes bzw. strafendes Sprachverhalten. Dementsprechend heißt es im Text, daß sich der Motorradbesitzer Däumler z. B. im Gespräch mit ihr "zu einem reißenden Löwen verwandelt" (30), Herr Meyer Frau Tucher ins Wort fällt und ihr Mann sie anbrüllt, nachdem sie erfolgreich ein Geschäft abgeschlossen hat. Diesen Protagonisten ist gemeinsam, daß sie sich von einer Frau, die sich in das Geschäftsleben einmischt, in ihrer männlichen Machtposition bedroht fühlen und als Abwehrmechanismus verbal aggressiv reagieren. Ein weiterer potientieller Käufer Fritz Ehrhardt, mit dem Erna Tucher mehrmals verhandelt, versucht anfänglich sein Ziel, mit einem flirtenden Habitus zu erreichen. Sein Begehren, das sich sowohl auf das Afra-Motorrad als auf den Frauenkörper ausrichtet, und seine sexuellen Zweideutigkeiten machen ihn für die Protagonistin zum "Ekelhaftesten von allen Männern" (32). Vollkommen von sich überzeugt behauptet er: "Was ich will, kriege ich nämlich immer" (32). Dabei bleibt offen, ob hier mit dem vermeintlichen "was" das Motorrad oder Frau Tucher selbst gemeint ist.

Aus ihrer ökonomischen Notsituation heraus spielt Frau Tucher bei diesem Verhandlungsgespräch, mit dem Gedanken, sich zu prostituieren, indem sie ihren Körper als Tauschobjekt bei dem Verkauf des Motorrades einsetzen will. Der Text stellt die Prostitution als eine mögliche Konsequenz der ökonomischen Abhängigkeitssituation der Frau im Kapitalismus dar und distanziert sich dadurch zugleich von einer psychologisch- moralisierenden Wertung ab, die häufig in der zeitgenössischen Rhetorik über die "gefallenen Mädchen" zu lesen war.

Der Diskurs über den Warencharakter der Frau und ihres weiblichen Körpers, den Luce Irigaray in ihrer Untersuchung "Le marché de femmes" als grundlegendes Element der patriarchalischen Gesellschaft wertet,[26] ist ebensfalls das zentrale Thema der Kurzgeschichten "Auf der Suche nach Nebeneinnahmen" und "Kleopatra." Die Erzählung "Auf der Suche nach Nebeneinnahmen"[27] konzipiert die Erfahrung der Beamtenfrau Anna Menken, die sich aus Geldknappheit zuerst als Photo-, dann Aktmodell und schließlich als Prostituierte zur Verfügung stellt, als ein Fallbeispiel, um dem weiblichen Lesepublikum zu veranschaulichen, wie auch Frauen des scheinbar gesicherten Bürgertums in das Milieu der Prostitution abgleiten können. In den Händen des Photographen Dittmar und der "Männer mit den dicken Zigarren" (52), erfährt die Protagonistin, wie sie bzw. ihr Körper verdinglicht und als Ware gehandelt wird.

Eine der Geschichte vorangestellte Passage, die sich am Textende wiederholt, verweist auf die Bedeutung des Einzelbeispiels für die großstädtische Existenz der Frau an sich. Hervorgehoben wird hier, daß es nämlich Anna Menken genauso ergehe, wie "ganz ähnlichen Frauengestalten", welche "ihren Weg zum Schafott oder Galgen" gingen oder "im Schlamm der Städte versanken" (45). Das Bild vom "Schlamm der Städte" konstituiert — im Kontext der Prostitution — den urbanen Raum für Frauen als einen Ort des möglichen Untergangs. Da die Großstadt sich als ein auf den Mann und sein Begehren ausgerichtetes Umfeld erweist, kann die Frau nur bedingt als Subjekt auftreten. In dieser großstädtischen Realität muß sie sich den Spielregeln des Patriarchats stellen, die sie in einer Objektposition festschreiben.

Die Präsentationsform der Geschichte "Auf der Suche nach Nebeneinnahmen" entspricht einem "Photoessay," das besonders Ende der zwanziger Jahre in der Illustriertenpresse Gestalt gewann.[28] Um Wahrnehmungsweisen und Erwartungshaltungen, die die medienorientierte Moderne mit sich brachte, zu entsprechen, bezweckt das Photoessay, eine Intertextualität zwischen Wort und Bild herzustellen. Drei Abbildungen veranschaulichen im Visuellen

die Konstellation von Herrschaft bzw. Ohnmacht im Geschlechterverhältnis. Sie identifizieren Anna Menken als Frau in der Rolle des Objekts und Herrn Dietmar als Träger des Blicks: Das erste Abbild bezieht sich auf Frau Menkens Vorstellungsgespräch, in dem der Photograph sie von oben herab ins Visier nimmt, während sie, seinem Blick ausweichend, zu Boden schaut. Auf den anderen beiden Photos fungiert Frau Menken bzw. ihr Körper als Modellobjekt für den männlichen Voyeur mit der Kamera. Unbeantwortet bleibt, ob die bildliche Illustration von der Autorin beabsichtigt war oder ob das Journal *Uhu* dieses veranlaßte, um den Text dem zeitgenössischen Zeitschriftenstil anzupassen.

Im Fall der Kurzgeschichte "Er soll dein Herr sein" gibt die Briefkorrespondenz zwischen der Autorin und dem Verlag darüber Auskunft, daß Hauptmann das Bild zur Illustration des Textes einschickte (EHA 113). Auf dieser Photographie steht die Autorin selbst als Geschäftsfrau Erna Tucher Modell, wie sie vor dem Motorradgeschäft vermutlich auf Kundschaft wartet. Als Frau repräsentiert sie hier nicht im konventionellen Sinne das Objekt des männlichen Blicks, sondern ist selbst diejenige, die sieht und mit ihrem Blick am öffentlichen Straßengeschehen teilnimmt. Diese Pose konstituiert sie in der Imagination als Subjekt im städtischen Geschäftsleben, was der Begleittext, der Hauptmann als "die Verfasserin der Geschichte" identifiziert, zudem noch unterstreicht. Während die Geschichte "Er soll dein Herr sein" selbst jeglichen autobiographischen Aspekt negiert, bringt die Photographie mit dem dazu gehörigen Text die Autorin als erzählerisches Ich ein und verleiht ihr dabei Authentizität.

Hauptmanns Prosatexte der zwanziger Jahre stellen Frauen größtenteils in der Rolle als Agentinnen der Sache — des Geschäfts und des Handels — vor. Beim Versuch, sich in ihren Unternehmungen zu behaupten, lernen sie den urbanen Ort als eine patriarchalisch organisierte Stadtkultur kennen. Die männlichen Figuren, wie z.B. James Luck, Edgar Tucher und der Photograph Herr Dietmar, gebärden sich als "Herren" im Geschlechterverhältnis, handeln dementsprechend im Sinne der von Männern dominierten Ordnung und im Bewußtsein der Selbstverständlichkeit gesellschaftlicher Konventionen, die ihre Domäne im Machtgefüge der Geschlechter festgelegt hat.

Wie eng Stadt- und Geschlechterdiskurs in Hauptmanns Literatur miteinander verflochten sind, zeigt ebenso ihr Stück *Happy End*. Hier inszeniert der Text die amerikanische Metropole Chicago als Symbol der Modernität und als männliche Domäne. "Dieses Chicago, das haben Männer aufgebaut. Selbstverständlich keine jungen Mädchen,"[29] daran wird die Heilsarmeesoldatin Lilian

erinnert, als sie sich in die Machtverhältnisse der Gangsterstadt einmischen will. Die weiblichen Figuren in Hauptmanns Kurzgeschichten versuchen, sich im städtischen Raum und in den traditionell den Männern zugeschriebenen Bereichen wie des "Geschäftes" zu entfalten, was ihnen teilweise ökonomisch Gewinn einbringt. Trotz dieser Erfahrung von relativer Autonomie und Identität, wird ihnen jedoch gleichzeitig die Begrenzung des Emanzipationsraumes und die Funktion der Frau als Ware und Austauschobjekt aufgezeigt. So kehren die Frauenfiguren in "Er soll dein Herr sein" und "Auf der Suche nach Nebeneinnahmen" nach ihrem Versuch, sich in das "Geschäft" einzumischen, in tradierte Geschlechterverhältnisse wie die Ehe zurück, wodurch die konventionelle patriarchalische Ordnung wiederhergestellt wird.

Ein unbetiteltes Textfragment Hauptmanns, das sich in die Weimarer Zeit einordnen läßt, führt die Identitätsproblematik der modernen Frau, die sich nicht den traditionellen Geschlechterzwängen beugt, als einen genderspezifischen Modellfall vor:

> Siehst, du, ihr Fall ist ein Schulbeispiel. Sie war nicht eine Frau, wie jede andere, sie konnte ungeheuer viel und hatte nicht ohne Anstrengung und bittere Erfahrung gelernt sich immer selbst zu helfen — in jedem Sinne, wenn du willst. Aber daraus erwuchs ihr Unglück....
> Du meinst das alles besser als ich: du bist nicht aus eigenem Antriebe in die Stadt gekommen. Ein Mann hat dich überredet. Er war schon länger in der Stadt. So lange du nicht telefonieren konntest und es Dir peinlich war, wenn er Dich aus deiner Pension abholte, ging alles gut, so bald du dich einigermaßen zurechtfandest, war es aus. (EHA 448/46)

Das "Unglück" dieser Frau erwächst aus ihrer Erfahrung mit dem Stadtbewohner Mann, der nicht bereit ist, ihre neu erlernte Autonomie zu akzeptieren. Sein Interesse ist, sie in Abhängigkeit von ihm und seinem Begehren zu halten. Imaginiert wird hier die Stadt als ein Freiraum, der der Frau erlaubt, sich selbst zu entfalten und sich aus den traditionellen Rollenmustern zu lösen.

Im Vergleich zu Hauptmanns weitgehend in der dritten Person gehaltenen Prosa vermittelt die Schreibweise dieses Fragments, wie auch der am Anfang zitierte Text über ihren Wienbesuch, Ansätze zur Selbstreflexion und zum Ausdruck weiblicher Subjektivität. Die Erzählhaltung wechselt hier Perspektiven, von einem "sie" zu einem "ich," das — ähnlich wie der im Du gehaltene Dialog mit sich selbst — eine Auseinandersetzung der Erzählerin mit ihrer eigenen Erfahrungswelt, Wünschen und Ängsten signalisiert. Das Textende

nimmt das traditionell männlich konnotierte Topos des "Geschäfts" wieder auf und umschreibt es als eine weibliche Tätigkeit:

> Du fängst überhaupt an, dir die Zeit mit Geschäften zu vertreiben, und
> niemand weiß es, wie glücklich dich das macht (EHA 448/46).

Elisabeth Hauptmann adressiert vermutlich hier ihr eigenes "Geschäft," das der Schriftstellerei, dem sie vielfach ohne Wissen anderer nachgegangen ist. Das kreative Schreiben außerhalb des Brecht-Kreises stellte für sie — mit Virginia Woolfs Worten — ihr "Zimmer für sich allein" dar, in dem sie sich einen Freiraum außerhalb patriarchalischer Zwänge und Fremdbestimmung imaginieren konnte. Es steht nun an, ihre eigene Textproduktion aus dem Verborgenen zu holen und der literarischen Öffentlichkeit wieder zugänglich zu machen.

ANMERKUNGEN

[1] Das Fragment liegt mit anderen unveröffentlichten Manuskripten und Notizen von Elisabeth Hauptmann im Bertolt-Brecht Archiv vor: "Alte Manuskripte," 449/45 (Zitiert im Text als BBA, Mappe, Seitenangabe). Das im Zitat ausgelassene Wort ist unleserlich.

[2] Franz Hessel, *Ein Flaneur in Berlin* (Berlin: Das Arsenal, 1984): Rückseite.

[3] Texte, die Hauptmann vor 1924 verfaßte, befinden sich teilweise noch ungesichtet im Elisabeth Hauptmann-Archiv (Zitiert im Text als EHA, Mappe, Seitenangabe). In einem Lebenslauf vom 20.4.53 schreibt sie über ihre literarische Tätigkeit vor Berlin: "Hier versuchte ich mich im Schreiben; Gedichte und kleine Geschichten" (EHA, 113, 19-22). Der lyrische Text *Das Vergnügen* über den "Rosenmontag" im "preußischen Friedland" ist mit dem Datum "17.2.1920" versehen (EHA 348). Ein weiteres Manuskript über "das Schicksal der Sofie Kraft" läßt sich vor 1924 datieren, siehe Paula Hanssen, "Hauptmann as Author," *Elisabeth Hauptmann. Brecht's Silent Collaborator* (Bern: Peter Lang, 1995) 135-36.

[4] Lebenslauf vom 20.4.1953 (EHA, 113).

[5] Im Lebenslauf (20.4.1953) erwähnt sie ihre erste Veröffentlichung und weitere Kurzprosa und Buchkritiken: "Ein Gespräch zwischen einer wilhelminischen Offiziersfrau und ihrer pommerschen Verwandten auf einem Gut...Das *Berliner Tageblatt* verwendete es im Leitartikel, die *Vossische* brachte es als kleine Geschichte; ich bekam Geld dafür

zugeschickt. Für beide Zeitungen und Buchkritiken" (EHA 113). Genaue Datenangaben fehlen.

[6] Karl-Heinz Mundt, Dir., *Die Mit-Arbeiterin*, DEFA, Berlin-Ost, 1972.

[7] Catherine Ux, "Julia ohne Romeo," *Das Leben* (Leipzig) 4.2 Aug. 1926.

[8] John Willett, "Bacon without Shakespeare?- The Problem of *Mitarbeit*," *The Brecht Yearbook* 12 (1983): 121-137.

[9] Hanssen. Astrid Horst, *Prima inter pares: Elisabeth Hauptmann. Die Mitarbeiterin Bertolt Brechts* (Würzburg: Königshausen&Neumann, 1992). John Fuegi hinterfragt Brechts kollektive Produktion und kommentiert Hauptmanns Rolle im Brecht-Kreis in "A Woman Must Give Up a Lot," John Fuegi in *Brecht & Compagny. Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama* (New York: Grove Press, 1994) 137-153.

[10] Julia Kristeva spricht von der Funktion der Frau als "stumme Stütze des Systems" und vom "Effekt" des Weiblichen, das sich dadurch auszeichnet, "weder Macht noch Sprache zu besitzen, sondern in einer Art stummen Unterstützung wie eine Arbeiterin hinter den Kulissen zu fungieren, eine Art Zwischenglied zu sein, das selbst nicht in Erscheinung tritt." "Die Produktivität der Frau," Interview von Elaine Boucquey, *Alternative* 108/109 (1976): 167.

[11] Elisabeth Hauptmann, *Julia ohne Romeo. Geschichten. Stücke. Aufsätze. Erinnerungen*, hrsg. Rosemarie Eggert und Rosemarie Hill (Berlin-Ost: Aufbau Verlag, 1977).

[12] "Dorothy Lane" (with revision by Manfred Wekwerth and Elisabeth Hauptmann) GDR, "Happy End; A Criminal Case Based On the Comedy With The Same Name By Dorothy Lane," *The Brecht Yearbook* 12 (1983): 149-92.

[13] Helmut Lethen, *Verhaltenlehren der Kälte. Lebensversuch zwischen den Kriegen* (Frankfurt: Suhrkamp, 1994) 177.

[14] Kurt Pinthus, "Männliche Literatur," *Das Tagebuch* 10, 1. Juni 1929: 903-11.

[15] Vgl. Heide Soltau, *Trennungsspuren. Frauenliteratur der zwanziger Jahre* (Frankfurt: Extrabuch, 1984).

[16] Erika Manns Essay "Frau und Buch" ist nach seiner Ersterscheinung in den zwanziger Jahren *(Neueste Wiener Nachrichten)* in der folgenden Anthologie wieder veröffentlicht worden: *Bubikopf. Aufbruch in den Zwanzigern.Texte von Frauen*, hrsg. Anna Rheinsberg (Darmstadt: Luchterhand, 1988) 11-12.

[17] Siegfried Kracauer, "Über den Schriftsteller," *Schriften. Aufsätze 1927-1931*, hrsg. Inka Mülder-Bach, Bd. 5.2 (Frankfurt: Suhrkamp, 1990) 344-45.

[18] Ux, "Julia ohne Romeo." Elisabeth Hauptmann, "Bessie Soundso," *Uhu* (Berlin) 4.7 April 1928; "Er soll dein Herr sein," *Uhu* (Berlin) 5.6 März 1929; "Auf der Suche nach Nebeneinnahmen," *Uhu* (Berlin) 7.4 Jan. 1931.

[19] Vgl. Willett 128-33, Hanssen 74-81.

[20] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, hrsg. W. Hecht, J. Knopf und W. Mittenzwei, 21 (Frankfurt: Suhrkamp, 1992): 302.

[21] Hauptmann, "Julia ohne Romeo," *Julia* 7-16: Seitenangaben im Text.

[22] "Nun aber Genug! Gegen die Vermännlichung der Frau," *Berliner Illustrierte Zeitung* 29. Dez. 1925: 389.

[23] Im Artikel "Grit, sei wieder Margarete!," der in Form von Leserbriefen erschien, heißt es: "Das Typ-System ist dein Ruin! Wir wollen euch so, wie ihr seid! Und nicht als leblosen Gegenstand." *Scherl's Magazin* Jan. 1932: 28.

[24] Hauptmann, "Bibliographische Hinweise," *Julia* 244: "Kleopatra...Die Erzählung ist wahrscheinlich Ende der zwanziger Jahre entstanden."

[25] Hauptmann, "Er soll dein Herr sein," *Julia* 27-34: Seitenangaben im Text.

[26] Luce Irigaray, "Le marché de femmes," *Ce Sexe Qui N'en Est Pas Un* (Paris: Les Editions de minuit, 1977) 165-85.

[27] Hauptmann, "Auf der Suche nach Nebeneinnahmen," *Julia* 45-53: Seitenangaben im Text.

[28] Vgl. Patrice Petro, *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany* (Princeton: Princeton Press, 1989) 91.

[29] Hauptmann, "Happy End," *Julia* 119.

Elisabeth Hauptmann,
die Verfasserin der Geschichte "Er soll dein Herr sein."
(*Uhu*, 1929) [Elisabeth-Hauptmann-Archiv, Berlin]

Brecht und die Juden

Dieses Thema war für Brecht ein Un-Thema. In jüngster Zeit sind einige unbefriedigende Versuche unternommen worden, um eine Beziehung zwischen Brecht und dem Judentum herzustellen, obwohl darüber in seinem Werk sehr wenig zu finden ist. Einmal heißt es "Brecht war Jude," das andere Mal lesen wir, daß er antisemitisch war. Es ist in den relevanten Texten jedoch evident, daß Brecht in seiner Ablehnung antisemitischer Parolen auch die jüdische Tradition abgeschnitten hat. Aber die Hoffnung, die er für eine politische Emanzipation hegte, war auch Teil der ihr entsprechenden langen Tradition im jüdischen Denken. Antisemitismus war und blieb für Brecht eine austauschbare politische Strategie. Letzten Endes war Brecht weder Antijudaist noch Antisemit — aber er "arbeitete" für die Befreiung der Menschheit von wirtschaftlichen Zwängen, Zwängen in denen er den Ursprung der Religion und auch das Faktum der besonders harten Unterdrückung der Juden sah.

Brecht et les Juifs

Ce sujet est demeuré un non-sujet parce qu'il était tel pour Brecht. Récemment, il y a eu plusieurs insatisfaisantes mais tentatives représentatives à faire un lien malgré des preuves insuffisantes dans le texte. Certains déclarent que "Brecht était Juif" et d'autres que "Brecht était anti-semitique". Il est clairement écrit dans ses textes qui traitent de Juifs que Brecht rejetait tout slogan anti-semitique mais ce faisant, coupait toute tradition juive. Cependant, son espoir pour l'émancipation politique faisait aussi partie d'une longue tradition de pensée juive. Pour Brecht, l'antisémitisme était et ne demeure qu'une autre stratégie politique. À la fin, il n'était ni anti-semitique ni anti-Juif mais quelqu'un qui travaillait pour la libération de l'humanité de l'oppression économique, les origines de celle-ci qu'il trouva dans la religion et la persécution extrême des Juifs.

Brecht y los judios

Este tema permaneció sin discutir por mucho tiempo porque Brecht mismo no pensó en el. Ultimamente, han habido varios intentos que tratan de hacer una conexión, a pesar de la escasa evidencia. Uno declara que "Brecht era judío" y el otro que era "antisemítico". Está claro en los textos de Brecht que mencionan a los judíos que él rechazó todos los esloganes antisemíticos, pero a la vez rompió con la tradición judía. Pero su esperanza por la emancipación política también fue parte de una larga tradición de pensamiento judío. Para Brecht, antisemitismo fue, y permaneció sólamente como otra estrategia política. Finalmente, no era antisemítico ni anti-judío, sino alguien que luchó para liberar a la humanidad de las garras de la opresión económica, cuyo orígen encontró en la religión y en la persecución intensa de los judíos.

Brecht and the Jews[1]

Manfred Voigts

This subject is actually a non-subject. Until very recently the literature on Brecht almost completely ignored it and no one would have claimed that it constituted a gap in Brecht studies. The two-volume biography by Werner Mittenzwei, for example, hardly mentions Brecht in relation to the Jews, although it does state on its the first page that Brecht was born on the same day as the local newspaper, the *Augsburger Neuesten Nachrichten*, reported on Zola's open letter, *J'accuse!* in the Dreyfuss case.[2] But the key word, anti-semitism, does not appear in this context. There was no intersection between Brecht's world and the one where the Jewish question was of central importance. Neither Brecht's early love poetry, his *Caesar* project, the critiques of capitalism in *The Threepenny Opera*, nor *Saint Joan of the Stockyards*, his critique of intellectuals in the *Tui* novel, his *Lehrstücke* nor his great design for an epic theater, mentions the Jewish question and the increasingly urgent and pressing demands of emancipation and assimilation. Neither do these works deal with the annihilation of the Jews of Europe at the hands of the Nazis and their supporters. To the best of my knowledge there is no published comment by Brecht on the significance of the Holocaust — no acknowledgement of the facts, no dismayed reaction they might have caused. From the end of 1943 however, Brecht was informed about the "eradication of the Polish Jews,"[3] and he later made a note on a study by Bruno Bettelheim about the behavior of concentration camp prisoners.[4]

The problem summed up in Adorno's famous phrase, that after Auschwitz, poetry was no longer possible, affected Brecht only marginally. In a conversation of 1950, he acknowledged "how literature subsides in impotence in the face of Auschwitz,"[5] but even this phrase is ambiguous. In practice he stuck to his quatrain:

> In the dark times
> Will there still be singing?
> Yes, there will be singing
> About the dark times.[6]

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

The subject of Brecht and the Jews remained a non-subject because it was so for Brecht himself. But when it is touched on, it becomes especially clear to what extent political developments formed both his reception and his image. Brecht thought of himself — not always correctly — as a political playwright, and his work was therefore always politically controversial. It is not possible to trace the highly contradictory and convoluted path of Brecht's reception here, but it is worth mentioning that in the GDR there was no interest in broaching the subject of Brecht and the Jews. An article of 1982 by the Germanist, Klaus Hermsdorf, stated that "simple ignorance about Jews and Jewish history is spreading." It ended by claiming that Jewish literature should be demonstrated to be an "authentic and irreplaceable contribution" to German literature.[7] Until the 1970s the Jewish question was only marginally touched on in the FRG as well, and the student movement which led the change in Brecht's reception there was, in essence, more or less anti-Israeli. In neither place was it opportune to raise the subject of Brecht and the Jews.

The situation only changed with the collapse of communism in the Soviet Union and later in the GDR. The political forces which had already been critical or hostile towards socialism now seemed to be justified. Brecht was "out" and vulnerable. A critical attitude towards Brecht no longer meant you were just a Cold Warrior.

Before this change however, another political movement had already begun to take place. In the FRG and the GDR, often at the same time, a new consciousness of a general political responsibility towards the Jews arose. For instance, anti-semitic undertones — on the part of Thomas Mann, for example — were precisely noted, and the Jewish background of important writers like Franz Kafka or Walter Benjamin was investigated and seen to be relevant. In this instance the wide reception of Gershom Scholem's work was extremely influential, not only in the FRG. Yet he provides a good example of the whole problem, because it was Scholem who greeted Benjamin's growing attachment to Brecht with the greatest skepticism, wishing to turn Benjamin's intended move to a socialist-communist utopia, into a move to the Jewish homeland. Nonetheless Scholem's stimulus had a wider influence. The narrow Buber-reception was replaced by a broad reappraisal of the role of Jews in Europe, from local histories, to new interpretations of philosophical and historiographical traditions.

This background is necessary to make the horizon of questions about Brecht and the Jews clearer. We are still at the start of these developments, which are not yet defined. But the taboo has been broken; the politically weakened Brecht can now be questioned about his relationship to the Jews of his time and about the Jewish

question in history. Since there is very little textual material on the subject, two possible ways of approaching it were quickly taken. What do you do when shortage of material prevents the positing of simple theses? You can invent or falsify through selective citation — a process especially suited to political deconstruction. Or you can say that underneath Brecht's texts there is another text which is the actual, important and meaningful one — this approach places Brecht in a very specific tradition with regard to history as a whole. The first approach has been taken by John Fuegi; the second by D. Stephan Bock.

John Fuegi's book received a host of mostly negative reviews. The damage done by it is considerable, especially in those quarters where it seeks to be most effective. When a public figure has not acted impeccably, and this threatens to become public knowledge, then the best tactic is to construct exaggerated and unfounded accusations so that justified criticism gets buried along with the reputation. John Fuegi has done — objectively, not subjectively — precisely that. As the reviews pointed out, he has dealt irresponsibly with Brecht's views and frequently made up his own versions. The book's jacket already quotes Brecht in a citation that Fuegi himself introduces in the book as follows: "The Jews have had their six million deaths, now they should give [us] some peace."[8] This view would indeed be disgusting and the imputation of anti-semitism that Fuegi attaches to it, thoroughly deserved. But once we consult this passage in the original the meaning is completely different. Leopold Lindtberg reported a conversation in the USA:

> We spoke of the difficulties facing the thousands of Jews liberated from the concentration camps; nobody wanted them, they were only a nuisance to the Allies and the people of the occupied territories, and were not even allowed to go to Palestine. People took roughly this attitude towards them, he thought: "The Jews have had their six million deaths, now they should give us some peace."[9]

Not a syllable here indicates that Brecht shared this opinion, which is Fuegi's construction. To speak of Brecht being quoted by Fuegi is an exaggeration: it is a falsification of the text.

Now for the second method of making a connection between Brecht and the Jews in spite of scanty material evidence; in several articles D. Stephan Bock has taken a view that directly opposes Fuegi's, maintaining that Brecht was deeply influenced by Jewish ways of thought. Bock's opinions are undoubtedly not mainstream, but they should not simply be ignored, as has hitherto been the case. He has pursued even the smallest links in the chain connec-

ting Brecht and the Jews, having reconstructed in detail the sounds of the neighborhood in Augsburg where he grew up, with regard to the saying of Jacob Taubes that "Israel is the hearing of the world." This already presents a problem, because the "Hear O Israel!" with which the philosopher of religion, Taubes, was no doubt concerned, refers to the Word of God, not to non-verbal sounds. Although a connection can be made, it is a tenuous one. Then Bock makes a decisive further step and correctly establishes that the name by which Brecht became known — Bert Brecht — was his own invention, since his parents called him Eugen. The especially meaningful initial letters he later often used as his signature — b.b. — Bock connects with the two words at the beginning of the Torah: "Bereschith bara," which also begin with the letter "b." From this starting point he undertakes an anagrammatical investigation, not only of Brecht's name, but of his nickname "bidi," a method that enables him to make a connection with the Cabala. "Brecht's Cabala, or bb's Secret Agenda," is the title of one of Bock's articles.[10] The final and decisive step Bock takes is to apply this method to the whole of Brecht's opus, so that the names of the characters in *The Good Person of Szechwan*, against a background of Taoism, anagrammatically indicate a comprehensive world-view on Brecht's part. It is not necessary to explicate this position, because we are dealing here simply with the method for making a connection between Brecht and the Jews. In this case we can also see how Brecht's text is changed — literally letter by letter — in order to manufacture this connection. The question of whether Brecht indicated in any way that such treatment of his work was legitimate would no doubt have to be answered negatively. But such a cabalistic procedure — which has also been diligently pursued by Christian cabalists — does not have a problem with this answer; the "secret agenda" behind the written text could have remained hidden even from the author himself.

Yet Bock has pointed out many details which are worth a closer look. For example, it is known that in 1927 Brecht and Kurt Weill wanted to perform a "Ruhr Epic" in Essen. Mittenzwei stated that the project fell through "because in spite of several initiatives no official financial backers could be found."[11] Stephan Bock has now demonstrated that the project fell through mainly because of a pamphlet titled *Theatrical and Cultural Relations in Essen* which stated that Brecht and Weill were Jewish, and that Brecht was really called "Baruch." The last sentence reads: "Culture in Essen is in danger because the Jews are going for complete control."[12] This reason for the collapse of the project is noteworthy. Bock does not fail to point out the meanings in German of the name "Baruch,"

which are "writer" and "Berthold." He does not, however, name the originator of the anti-semitically intended legend that Brecht was Jewish. The author was none other than the Germanist Adolf Bartels who in 1925, two years before the pamphlet appeared, had already suggested this in his book *Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft (Jewish Origins and Literary Studies)*. In 1931 when *Der Angriff* published a broad attack against contemporary literature in an article called "The 'German' Kleist Prize," Brecht was naturally described as Jewish. In the *C.V.-Zeitung*, Julius Bab immediately countered this anti-semitism, referred to Bartels, and pointed out that Brecht and many other writers who had been described as Jewish were not Jewish at all.[13] The legend was a hardy one however, and found expression as recently as May 1990. "Juden raus" was scrawled on the wall behind the graves of Helene Weigel and Bertolt Brecht, on whose grave "Saujud" had been added. Helene Weigel was indeed Jewish but took no part in the Jewish community from an early age.

We are now straddling the subject of Brecht and the Jews. One leg stands on "Brecht was Jewish," and the other on "Brecht was anti-semitic." Brecht himself was certainly aware that he was thought of as Jewish in anti-semitic circles. Even in 1933 he began a (probably fictitious) interview, with the statement: "No, I am not Jewish."[14] However, he immediately pointed out that only some of the authors whose books were now banned were Jewish and that in fact all of German literature was involved. Heinz Kamnitzer recorded a remark made by Brecht during his American exile:

> They call me Jewish. I'm not. But because they have killed and gassed so many of them, they could do with some more. So I'll register myself as one. Maybe they'll take me.[15]

A Los Angeles newspaper called Brecht "One of Germany's most famous Jews," and his reaction can be found in his FBI files:

> A Jew, they say? Over there they have murdered so many Jews they need fresh supplies, and so recruit me.[16]

Both passages presumably derive from the same remark. In the FBI version, the Nazis declare him as Jewish, in Heinz Kamnitzer's version, Brecht holds out the prospect of his conversion. His good intentions are clear from these remarks, but seen objectively, it is also clear that he had little idea how difficult it is to enter the Jewish faith. In any case it is hard to imagine him joining any faith; in

short, as Kamnitzer correctly assumed, the remarks were not intended to be taken very seriously.

That he did not intend to be taken very seriously accurately describes Brecht's relationship to the Jews and the Jewish question. We will encounter a very similar formulation by Walter Benjamin. Throughout his life the Jewish problem was of secondary importance to Brecht. This statement will be substantiated first, so that later the underlying questions can be understood; we cannot judge him properly without such an understanding. Furthermore, these difficult questions are in no sense "settled," but are still very much on the daily social and political agenda.

Stringing together minor points illustrating Brecht's relationship to the Jews cannot draw a full biographical picture, but he did make some very dubious comments which at face value certainly border on anti-semitism. In February 1921 he wrote in his diary:

> One can see where the danger lies: whatever's left over, underdeveloped, undigested, the remnant that one no longer controls....We get poisoned by the unexpended portion. Whatever's been buried sleeps badly....Corpses are the product of fear. The fear lives on. Why can't the Jews be got out of the way? Because they've been quartered, broken on the wheel, tortured and spat at for the last thousand years. But the spittle gives out before the Jew does.[17]

And it is still a bit of a shock to read Brecht in August 1941 praising Benjamin's "Theses on the Philosophy of History": "clear and presents complex issues simply," but with the reservation, "despite its metaphors and judaisms."[18] The outstanding nature of these theses is correctly seen as deriving precisely from their "judaisms," from their basis in Jewish concepts of history. But there are other comments to which we will return, that will correct this image.

In order to judge Brecht's political conduct — if we can do this at all today — not only his political position (which was anything but simple) must be taken into account, but also the extraordinarily tense situation prevailing in Europe and the world. That cannot be traced here. The crux of the problem can however easily be traced in his texts. There are only a few which deal with the Jews, to be sure, but these provide sufficient evidence. We begin with three texts dating from 1938 and 1939.[19] One of Brecht's poems is titled "The Jew, a Misfortune for the People":

> As the loudspeakers of the Regime proclaim
> The Jews are responsible for all of our country's misfortunes.

The ever-increasing critical conditions
Must, since the leadership is most wise
As it has often stressed
Be entirely the fault of the ever-decreasing Jews.
.....
...Thus since
The Jew is a misfortune for the people
That makes it very easy for the people
To recognize a Jew. For this neither
A birth certificate nor external characteristics are needed —
All these can be deceptive — it is only necessary to ask:
Is this or that person a misfortune for us? Then
He is a Jew.
.....
...Everyone knows
That the Regime is a misfortune for the people and since
All misfortunes are produced by Jews, it must be
That the Regime is a product of the Jews. This is most enlightening![20]

The argument reduces anti-semitic slogans to absurdity, because it turns the sentence about the Jew as a misfortune for the people around, so that it ends up saying that anyone who is a misfortune for the people must be Jewish. Brecht separates the slogan completely from the Jewish question, replacing cultural origin with political function. He explicitly states that birth certificates and other forms of identification can be deceptive when identifying Jews; one has to ask if someone is a misfortune for the people. In what way is a birth certificate deceptive? Only by refusing to debate the eternal question of who is a Jew can it be established with certainty that descent from a Jewish family is a decisive characteristic. In his rejection of all anti-semitic slogans Brecht also cut off Jewish tradition. He further transposed the Jewish question into another tradition. In the poem "The Medea of Lodz" the Jews are directly connected to the *Medea* of Euripides: today "new Medeas can be seen", the "Ancient cry is heard / 1934 / In our city Berlin."[21]

The second text is the prologue to *The Roundheads and the Pointed Heads*. The director of the theater enters and speaks of the playwright — thus Brecht himself — as a widely travelled man though "not, incidentally, always a completely voluntary one," who has seen "terrible quarrels" everywhere. He then goes on to say:

He saw the white man wrestle with the black,
A yellow dwarf with a yellow giant on his back;
A Finn took up a stone and flung it at a Swede,
And a snub nose hit a hook nose and made it bleed.

When the playwright asks what caused these fights, he is told that the great skull-classifier is going through the land:

> Insisting that it matters quite a lot
> What kind of skull you've got.
> And so wherever the great skull-classifier goes
> People examine your skin and hair and nose;
> And anyone whose skull shape will not do
> Is beaten brown and black and blue.

Clearly Nazi racist policies are meant. The playwright, however, replies:

> There's a difference I maintain,
> Greater than any between different skull shapes,
> It's a much wider split that yawns and gapes
> It decides between happiness and pain.
> Let me put it this way so we're sure:
> It's the difference between rich and poor.[22]

The anti-semitic racial conflict here is not denied, but is seen as a characteristic symptom of class conflict. Anti-semitism for Brecht did not have a unique significance.

When the play was going to be performed in Denmark in 1934, some doubts were raised about the wisdom of performing a piece that attacked anti-semitism so fiercely. Brecht attempted to put these doubts to rest. He wrote in a letter to Per Knutzon:

> I hear that you are afraid that R. may refuse to participate in a production of *Roundheads* because he does not wish the Jewish question to be discussed at all. I can't imagine how he can be so wrong about the effect of the play. It certainly does not tend to provoke a discussion of the Jewish question. It would do so only if it depicted the unjustified suffering of the Jews. What it does show is that the "Jewish factor" plays no part in the way National Socialism (and other reactionary systems, e.g. Tsarism, Pilsudskyism, etc.) exploit the racial question politically....Anything specifically Jewish is avoided.... There might be ground for misgiving if, as in Bruckner's play *Rassen* or Feuchtwanger's novel, the audience were asked to side with the Jews. But there is no question of that. If the play produces any effect, I hope it will be more like that of an Indian fairy tale à la *Vasantasena*, a gentle mockery of human simplicity....As a socialist, for one thing, I'm not interested in the racial question as such; on the stage everything connected with it would have a comic effect. The social question, on the other hand, has an effect of seriousness.[23]

Even if one allows that he is attempting to get one of his plays performed, this letter testifies to a deep problem Brecht had with the Jews. A year and a half later he wrote to Piscator in Russia, enquiring about a part for Helene Weigel:

> Helli is dejected because she hasn't heard any more about Dnepropetrovsk. If you really do the *Rundköpfe* in the Jewish Theater (are you going to?), couldn't she play Mrs. Cornamontis? I'm sure she could learn those few pages of Yiddish.[24]

In the Jewish theater they would hardly have taken the view that all specifically Jewish references should be avoided. In Denmark in any case, the play did not fool the anti-semites, who immediately protested that it defended the Jews, which quickly led to the production being taken off.

The scene "The Jewish Wife" in *Fear and Misery of the Third Reich* is my third example. A woman is getting ready to leave for exile in Amsterdam. She phones acquaintances asking them look after her husband who is staying in Germany. Then she rehearses what she will say to him when he comes home:

> Don't tell me you haven't changed; you have! Only last week you established quite objectively that the proportion of Jewish scientists wasn't all that high. Objectivity is always the start of it, and why do you keep telling me I've never been such a Jewish chauvinist as now? Of course I'm one. Chauvinism is catching. Oh Fritz, what has happened to us?

A little later the image that was so decisive for Brecht emerges again:

> I've often thought lately about something you told me years back, how some people were more valuable than others, so one lot were given insulin when they got diabetes and others weren't. And this was something I understood, idiot that I was. Well, now they've drawn a new distinction of the same sort, and this time I'm one of the less valuable ones. Serves me right.[25]

References to Jewishness are immediately reduced to the formulation: "a new distinction of the same sort." In his work on Brecht's critique of fascism, Frank Dietrich Wagner rightly established that "anti-semitism and racism as the core of fascist ideology were alien to Brecht from the start, and remained incomprehensible." And Wagner added: "Anti-semitism was just another form of political strategy to Brecht."[26]

In the context of a wider debate that cannot be examined here,[27] Hannah Arendt wrote most polemically about this play in her essay on Brecht:

> He began to lie, and wrote the wooden prose dialogue in *Fear and Misery of the Third Reich*.... By 1935 or 1936, Hitler had liquidated hunger and unemployment; hence, for Brecht, schooled in the "classics," there was no longer any pretence for not praising Hitler. In seeking one, he simply refused to recognize what was patent to everybody — that those really persecuted were not workers but Jews, that it was race, and not class, that counted. There was not a line in Marx, Engels, or Lenin that dealt with this, and the Communists denied it — it was nothing but the pretense of the ruling classes, they said — and Brecht, stolidly refusing to "look for himself," fell into line.[28]

Arendt's view that Brecht erroneously made racial persecution appear as an optical illusion indeed describes the situation at that time. Brecht was deceived by an illusion. This double denial contains a central problem that must be recognized in order to make any kind of judgment. It is said that if the Jews did not exist, Hitler would have invented them. Yet this saying ignores the fact that to a considerable extent Hitler did invent the Jews. Overnight his laws made Jews out of families that had been assimilated for generations — Brecht showed this quite accurately in "The Jewish Wife" scene. Hitler made them have Jewish names, and because they might otherwise not be recognizable, made them wear the star of David. Brecht was right again: Hitler was a skull-classifier. Ernst Bloch described the situation in the 1930s correctly:

> That Reinhardt, S. Fischer, Bruno Walter, Otto Klemperer, or Josef Kainz were Jewish, and Piscator, Rowohlt, Fürtwängler, or Basserman were not, was not of the slightest interest to anyone, except for a few on the grubby margins. Most people could care less. Who but Wildenbruch would have thought that Weill's music in *The Threepenny Opera* was Jewish in contrast to Brecht's German text?[29]

Thus was it not self-evidently right to combat such utter rubbish by emphasizing the completely arbitrary nature of this division between Jews and Aryans? Was not the refusal to take up the skull-classifier's arguments on his own ground an affirmation of humanist and Enlightenment values? Brecht's attachment to Enlightenment traditions is well known. Would it not also have been treading dangerous ground to associate with the arguments of those in Jewish circles who spoke of "Jewish blood" and "Jewish race"?

A journal entry by Brecht is very similar to Bloch's statement. He is describing a conversation with a "Jewish leftist" in October 1944 about a new communist policy for the Jews of the USA to organize themselves as a national minority:

> someone laments, "the jews know nothing of their culture!"...attempt in vain to object that neither yiddish nor hebrew is a fully developed modern language like english, russian, french, spanish and certain asiatic languages. that schönberg, einstein, freud, eisenstein, meyerhold, döblin, weigel represent not jewish but other cultures etc. etc. to my knowledge there is no evidence of "jewish" culture to rank alongside jazz or negro sculpture or irish drama.

And Brecht added another bit of advice to which we will return later:

> what the jews need, just as in marx's time, is to emancipate themselves from capitalism (commerce) and not to retreat into their "old culture."[30]

Brecht explained why the named artists and intellectuals could no longer be recognized as Jews, thus going further than Bloch: Jewish culture, like Yiddish, was not completely developed. This assertion did not demonstrate a lack of knowledge but suggested that Jewish culture could not be developed further. It was not the supposed retreat into Jewish culture that was imperative, but the emancipation from capitalism — hence the change of direction to socialism.

Ernst Ottwald, Brecht's friend and collaborator, who was arrested in 1936 and died in one of Stalin's gulags in 1943, wrote an extraordinarily prophetic book in 1932. Called *Deutschland erwache!* (*Wake Up Germany!*), its first chapter — unusually enough — dealt with German anti-semitism. Emphasized by italics, we find the statement: "anti-semitism is mostly the inevitable product of economic circumstances." Here anti-semitism is already seen as nothing but a strategy "to neutralize the anti-capitalistic inclinations of the petty bourgeoisie."[31]

It was none other than Walter Benjamin who reached a very similar conclusion at the end of the 1930s. Around 1926, when the Jewish problem did not interest Brecht at all, he had written some poems, which he published later under the title of "A Reader for Those Who Live in Cities" in 1930, in the second volume of his *Versuche*. Benjamin interpreted "To Chronos" in terms of the Jewish plight:

> The banishment of the Jews from Germany (until the pogroms of 1938) was carried out as is described in this poem. Jews were not beaten up when found but treated as described [in Brecht's poem]:
>
> > We don't want to smash the stove
> > We want to put the pot on the stove.
> > House, stove and pot can stay
> > And you will disappear.
>
> For the reader today Brecht's poem is full of significance. It shows precisely why the National Socialists need anti-semitism. It is required as parody. The attitude towards the Jews, artificially created by those in power, mimics the natural attitude of the oppressed classes towards their rulers. The Jews must be treated — that is what Hitler wants — as great exploiters should be treated.

Benjamin's next sentence states that the situation "facing the Jews is not really serious."[32] With this in mind we finish reading Brecht's poem (the bit not quoted by Benjamin), with a sense of shock:

> House, stove and pot can stay
> And you must vanish like smoke in the sky
> Which no one holds back.[33]

Benjamin or Brecht could not have foreseen the "houses of death" that the Nazis prepared in the sky for the Jews. But for "those born later" the conclusion is inescapable that the Jewish question cannot be described from the point of view of Marx's class struggle. Nevertheless we must recognize that at the time, both more generally, and in left-intellectual circles, acknowledging the Jewish question *as* a Jewish question, since it was thought a closed case, was regarded as a regression to the times before emancipation, and thus a shying away from anti-semitism. It was not the strengthening of a special Jewishness and Jewish culture that was seen as urgent, but a consciousness of the solidarity of all people. This was the lesson of the First World War's devastation.

In 1935 Brecht wrote "The Ballad of the Jew's Whore, Marie Sanders,"[34] about a woman who had a Jewish lover. Partly through love, partly through underestimating the danger, she refused to give him up, and as a result was publicly humiliated. It is thus not a ballad about a Jewish woman, but about a private relationship of a woman with a Jewish man that was banned because of the Nuremberg racial decrees, and so turned into a matter of public concern.

Hanns Eisler had already composed a setting of the ballad in 1935. In 1944 Brecht and Paul Dessau planned to use this material for an opera. Among Brecht's unpublished papers were outlines for a libretto called *The Jew's Whore Marie Sanders*. If this libretto had been performed, it would perhaps have been the text where he would most intensively have concerned himself with the Jews. There is a psalm to be sung by some Jews, and Marie was to learn a Jewish song. Yet these sketches do not deal with the exceptional nature of the Jewish problem, but with the connection between injustice and war, with the metamorphosis of "SA oafs" into tyrants. It is not the Jews who are persecuted but "the socialist workers." And again, there is a reference to Greek tragedy when Antigone is mentioned; at the end when Marie Sanders predicts the downfall of her country, it is not clear whether this is a Greek or a Jewish prophecy. The "lesson" of this opera was to have been that only (Marxist) knowledge and solidarity can help the proletariat fight fascism. A solution of the Jewish question *qua* Jewish question was neither mentioned nor aimed for.

A small but meaningful detail may be noted in this connection. At the start of the 1930s in Czernowitz, the capital of Bukowina, a town with deep Jewish roots, a boy called Paul Antschel who would later be called Celan, sang Brecht's and Eisler's "Solidarity Song" from the film *Kuhle Wampe*. Edith Silbermann, who was also born in Czernowitz, said he sang the song "out of deep attachment to the people of his eastern homeland."[35] This surprising connection between Brecht and Celan shows how careful we must be not to apply our current conceptions of Judaism and socialism to previous times. There are still problems connecting both periods, however, that are central for understanding Brecht and the Jews; these will now be considered.

We quoted Frank Dietrich Wagner that "anti-semitism remained just another political strategy to Brecht." Brecht's fundamental dilemma is contained in this sentence. And it is a dilemma because what it says is only partly true. Those destroyed by the Nazis were not only traditional Jews. The return to a biological determination of Jewishness, old as it was, broke up the established acceptance of a culturally determined Judaism, by completely setting aside concepts of self-definition, including Jewish self-definition. That people felt themselves to be Jewish or not was a matter of complete indifference; they were forced to be Jews. Without this break-up of the accepted tradition the officially implemented destruction of the European Jews would hardly have been possible. The forced definition of Jewishness was the first step towards total destruction. This led Schalom Ben-Chorin to speak of a third-degree level of

hatred: "The Nazi regime robbed the Jews of the dignity of martyrdom because their beliefs were completely irrelevant. Not even baptism would save them."[36] Denouncing the practice of someone like Brecht for making anti-semitism synonymous with political strategy, avoids taking a necessary further step. The arbitrariness was to a certain extent actually intended. And then — this was the heart of the dilemma — Brecht fell back on another system of classification which also would not accept Jews as such: namely, Marxist class division. Given the Jewish religious communities actually existing at that time, this was just as arbitrary a classification as that of the fascists. For Brecht anti-semitism really was and remained, just another strategy, and this only extended the list of interchangeable criteria the skull-classifier used for measuring people. Yet Brecht saw people first and foremost as human beings — not as classifications. All classifications, even in the end those of rich and poor, and of capitalist and proletarian, were of secondary importance to him.

This question is still very much with us. Would we not also prefer to regard people in the first instance as people, and only then as Germans, Catholics, Turks, Bavarians or Jews? Yet is this not part of that "interchangeability" with which we try to describe their differences more precisely? Many people, Jews included, say we must always combat xenophobia; after all, are we not all human beings? Indeed we are, but alas, that is not the whole story.

The reason is the continuing influence of the problem of emancipation itself. This problem has not been overcome, and only an insight into its deep tragedy — there are no other words for it — can lead to a fairer judgement of Brecht's position. At the end of 1944 there was apparently a heated discussion about fascism and the Jewish question between Horkheimer and Adorno on one side, and Brecht on the other. Brecht reported in a letter to his son that he had referred to Marx's essay, *On the Jewish Question* of 1843-44, which Horkheimer and Adorno had described as outdated. Brecht then wrote:

> m[arx] took the jew in his historically "existing form," shaped by persecution and resistance, with his economic specialization, his forced reliance on liquid cash (the need to buy oneself free, or to buy oneself in), his cultivation of ancient superstitions etc. etc. and m[arx] advised him to emancipate himself (and himself demonstrated how).[37]

Even if one takes into account that this early work of Marx would hardly have been subjected to detailed analysis in the conversations Brecht held about Marxism with Karl Korsch and Fritz Sternberg,

the ignorance this statement from 1944 reveals seems quite shocking. At the same time however, this ignorance eloquently reveals what Brecht wished Marx had said.

Brecht acted as if Marx had written a kind of social history of the Jews as an oppressed people. Marx in fact wrote the opposite. To the question that was frequently discussed at the time, asking why this small and dispersed people in particular could survive for thousands of years when more powerful peoples declined after a few hundred years, Marx answered:

> Judaism has survived not in spite of history, but by means of history.... We can explain the tenacity of the Jews not through their religion, but much more through the human basis of their religion, practical need, egotism.

For Marx the Jews had no interest as a people or as a religious community:

> The Jew, who exists as a special member of civil society, is only the special manifestation of civil society's Judaism.... Civil society constantly produces the Jews out of its own entrails.

For Marx the Jews stood for practical egotism, self-interest; their god was money, displacing all other gods. For neither Brecht nor Marx was individual emancipation possible. Marx concludes with the sentence:

> The *social* emancipation of the Jews is the *emancipation of society from Judaism*.[38]

Horkheimer and Adorno were right: *On the Jewish Question* was much more a speculation on historical metaphysics than the Marxist, political and economic analysis as misunderstood by Brecht. That is precisely why it is valuable, something which those who accuse Marx of being anti-semitic have overlooked here. Marx was also attacked in his own time for being anti-semitic.[39] Yet his thesis was that the Jews could not be emancipated politically from within bourgeois society, but that emancipation could only occur within the context of the general emancipation of people *from* bourgeois society. Marx saw clearly — in contrast to the spirit of his age — "the incompleteness and contradiction...in the *essence* and the *category* of political emancipation."[40] Should we not admit today that in this point at least the early, speculative and metaphysical Marx, was right in respect of the Holocaust?

Brecht's hope for political emancipation was part of a long tradition that also existed in much Jewish thought. The book *Rome and Jerusalem* by Moses Hess which appeared in 1862, stated:

> The time of the Messiah is the present historical moment, which began to awaken with Spinoza, and came into existence in world history with the great French Revolution. With the French Revolution began the rebirth of the peoples, whose national historical culture was owed to the Jews.[41]

In the same way, Franz Rosenzweig established that with the French Revolution "the claims of the kingdom of God" had become "the claims of the times."[42] The secularization thesis blocked insight into this connection and overlooked the messianic energies of more recent history. The spring of the citizens would develop into a summer of humanity, when justice would be realized on earth. The Jewish foundations of Marx's socialism and communism as they relate to his idea of human emancipation, and hence to the conceptualization of "messianic atheism," have already frequently, and rightly, been pointed out. No interpretational contortions are required to show the connection between this tradition and Brecht's call for the assimilation of the Jews, even if he rejected the messianic connection.

At the same time however, this messianic atheism, which is found in different forms from Gustav Landauer to Walter Benjamin, from Ernst Bloch to Bertolt Brecht, must also be related to another tradition. As long as humanity and justice have not been realized in history, what lies behind the call for assimilation is first of all the call for the destruction of Jewishness. Hermann Cohen was therefore wrong when he wrote: "Israel as a nation is nothing but a symbol for the aspirations of humanity."[43] To use the formulation once again: is Jewishness "taken seriously" here? In his critique of "German-Jewish speech" Gershom Scholem pointed to the catchphrase, emancipation: "Everything for Jews as individuals, nothing for Jews as a people."[44] This statement recalls the speech of a deputy in the French National Assembly of 1789.[45] And in 1846 the Prussian statesman Joseph Maria van Radowitz noted: "What Christianity was not able to achieve will be achieved by modern Enlightenment: the destruction of authentic Jewishness."[46] The old anti-semitic aims and reservations emerged from behind the slogans of the French Revolution. Marx's reservation that political emancipation was half-hearted and contradictory was fully justified.

Moses Hess was quoted as saying that the modern nation states had the Jews to thank "for their national historical culture," and

Hermann Cohen also spoke of the nation of Israel as a symbol for future humanity. In 1919, when the future for Germany lay in the balance, the anti-semite Hans Blüher stated: "If the words 'Deutsches Reich' are still to have any meaning for us, it must be in the sense of the word 'Zion' for the Jews."[47] From here the road leads directly to Hitler, the house-painter and skull-classifier, and to Hermann Rauschning's statement that "there cannot be two chosen people. We are God's people. Doesn't that say it all?"[48]

Brecht's poem, "When the Jews Did Not Advise Him Against It," can be read as an answer to this assertion. Like the other early poems on the subject already mentioned, it examines the "universal power of the Jews" satirically. It ends:

> Enormous New York rising into the sky, fears their frown more than an earthquake
> And the pope eats out of their hands.
> Under these circumstances the whole world asks, shuddering
> What would have happened to the globe
> Had the Führer chosen for his great plans
> Not the modest, gifted Germans
> But the Jews.[49]

Perhaps Brecht was acquainted with views like Rauschning's; they were there in *Mein Kampf* for all to read. Even so, it is clear that Brecht did not take the messianic question seriously and at best put it down to "age-old superstition." Like many left-wing intellectuals of his time — but in contrast to Walter Benjamin and Ernst Bloch — he had no sense at all of the messianic undercurrents flowing through recent history since the French Revolution. But even those assimilated Jews who sensed, and then thought about the secret messianic aspect of modern times, shared the hopes of Hermann Cohen, summed up in his statement: "The modern concept of society is messianic in form, and thus full of deep faith and living religion."[50] For these people a relapse into pre-Enlightenment messianism — which today we would call "fundamentalism" — seemed inconceivable in the modern state. Between the two positions National Socialism could grow, and anti-semitism as a messianic/anti-messianic element in the form of racial hatred, could rise again — and hardly anyone would take this manifestation seriously.

In 1982 a book on the Jewish theology of the Holocaust complained that there was "little awareness in our society of the religious nature of the persecution and annihilation of the Jews by the Nazis."[51] This is now beginning to change, with objections

more frequently being raised against a secularization thesis that is too narrowly conceived. Michael Ley has published a comprehensive reappraisal of this question in his book *Genocide and Salvation* (*Genozid und Heilserwartung*). In a critique of Marx that is equally applicable to Brecht, Ley states:

> The unthinking secularization of Christian myths of salvation has historically led to left-wing anti-semitism on the part of many revolutionary socialists, anarchists and communists.[52]

This is the other side of the coin of oversimplification. In October 1933 just before moving to Denmark, Brecht travelled to Paris. His companion was Arnold Zweig who had become involved with the Jews of the Middle East as early as the 1920s, who had just sent his family to Palestine, and who intended shortly to follow them. Zweig was busy making corrections to his book, *An Account of the Jews of Germany* (*Bilanz der deutschen Judenheit*),[53] which appeared at the end of the year; we can be fairly certain that they discussed his book. Did this discussion lead to a quarrel between Brecht, the supposed anti-semite and Zweig, the self-professed Zionist? Hardly. Zweig introduced one of the last sections of his book as follows:

> As an example of the highest achievement of the German Jews with regard to a humane society and to the German people, we present a short view of their contribution to socialism and the moral improvement of life.[54]

No, Brecht, who did not take the Jews as such seriously; who answered the question which book had most influenced him with, "You will laugh, the Bible!"; Brecht, who in spite of violent arguments about Stalin's anti-semitism had nothing critical to say;[55] Brecht, who in conversation with Walter Benjamin described Kafka as a Jewboy, with the immediate rider "as one might also coin the term Aryanboy";[56] Brecht, who even in 1941 described his wife Helene Weigel as Jewish (although she had not been a member of the religious community for a long time), and himself as Aryan[57] — this Brecht was neither anti-semitic nor anti-Jewish; this Brecht worked for the liberation of humanity from economic oppression, the origins of which he found in religion in general, as well as in the extreme persecution of the Jews.

The non-subject of Brecht and the Jews has led to a complex of questions to which there are not yet answers, so we could conclude with the end of *The Good Person of Szechwan*:

Indeed it is a curious way of coping:
To close the play, leaving the issue open.[58]

Today these questions are asked against a background where the "re-theocratizing" of society is demanded by various fundamentalist movements, and where socialism is fondly described as utopian, which really only means global solidarity, and against which hardly anything can be said — at least not in public. Socialism is basically nothing but the full realization of the demands of the citizens for liberty, equality, and fraternity. It is perhaps the latter that could best serve to moderate the conflict between emancipation in general and the Jews. Fraternity is more concrete than the often all too abstract Humanism, because it recognizes the otherness of another person. Perhaps the Lehrstück, *Brecht and the Jews*, may help us to understand the problems more accurately, as the playwright himself saw them. That may help us, the audience, in finding an ending. And this time, after desecrated cemeteries, after synagogues once more set on fire, after the burning of homes for refugees and the destruction of cultural centers and meeting halls of citizens of Turkish descent, it must be a happy one.

Translated by Maarten van Dijk

NOTES

[1] This article is a revised and expanded version of an address given on 14 March 1995, during the *Bertolt Brecht 95* special events in Augsburg. Special thanks to Erdmut Wizisla for important suggestions.

[2] Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln* (Berlin and Weimar,1988), 9.

[3] Bertolt Brecht, *Journals*, ed. John Willett, tr. Hugh Rorrison (London: Methuen, 1993), 307, 11 Nov. 1943.

[4] Brecht, *Journals* 329-30, 20 Sept. 1944

[5] Brecht, *Journals* 925, 25 May 1950.

[6] Bertolt Brecht, *Poems 1913-1956*, ed. John Willett and Ralph Manheim (London: Eyre Methuen, 1976), 274 .

[7] Klaus Hermsdorf, "'Deutsche-jüdische' Schriftsteller? Anmerkungen zu einer Literaturdebatte des Exils," *Zeitschrift für Germanistik* 3.3 (1982): 279, 292.

[8] John Fuegi, *The Life and Lies of Bertolt Brecht* (London: HarperCollins, 1994), 461.

[9] Leopold Lindtberg, "Persönliche Erinnerungen an Brecht," *Reden und Aufsätze* (Zurich, 1972), 121.

[10] D. Stephan Bock, "Brechts Kabbala oder bb's geheime Programme," *Nach Brecht. Ein Almanach 1992* (Berlin: BrechtCentrumBerlin, 1992), 183ff.

[11] Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht* 1:319.

[12] D. Stephan Bock, "Brecht (der eigentlich Baruch heißen soll)," *Neue deutsche Literatur* 42.3 (1994): 196ff. Pamphlet reproduced on 199.

[13] See Helmut Sembdner, ed., *Der Kleist-Preis 1912-1932. Eine Dokumentation* (Berlin, 1968) 41, 43.

[14] Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-). Henceforth GBA. Here GBA *Schriften 2* (1993), 22.1:25.

[15] Heinz Kamnitzer, in a note by Brecht in English, quoted in "Gräber von Brecht und Weigel geschändet," *Berliner Zeitung* 7 May 1990, photograph caption.

[16] Quoted in James K. Lyon, "Das FBI als Literaturhistoriker," *Akzente, Zeitschrift für Literatur* 37.4 (August 1980): 363.

[17] Bertolt Brecht, *Diaries 1920-1922*, ed. Herta Ramthun, tr. and annotated by John Willett (London: Eyre Methuen, 1979), 62.

[18] Brecht, *Journals* 159.

[19] There are three further poems published for the first time in GBA 4:283, 286, titled "The Great Guilt of the Jews," "Concerning the Jews," and "When the Jews Did Not Advise Him Against It," but they do not affect my conclusions. I examine the third poem later.

[20] Bertolt Brecht, *Selected Poems*, tr. H. R. Hays (New York: Grove Press, Inc., 1959), 127.

[21] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* 9:713f.

[22] Bertolt Brecht, *Roundheads and Peakheads*, tr. N. Goold-Verschoyle, in *Jungle of Cities and Other Plays* (New York: Grove Press Inc., 1966), 167-68. Trans. slightly changed.

[23] Bertolt Brecht, *Letters*, tr. Ralph Manheim, ed. with commentary and notes by John Willett (New York: Routledge, 1990), 172.

[24] Brecht, *Letters* 214.

[25] Bertolt Brecht, *Fear and Misery of the Third Reich*, tr. John Willett (London: Methuen, 1983), 49-50.

[26] Frank Dietrich Wagner, *Bertolt Brecht. Kritik der Fascismus* (Opladen, 1989), 137, 142.

[27] But see especially John Willett, "Brecht, Stalin and Hannah Arendt," *Brecht in Context* (London: Methuen, 1984), 211-18.

[28] Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, "Bertolt Brecht" (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1968), 243.

[29] Ernst Bloch, "Die sogenannte Judenfrage," *Literarische Aufsätze, Gesamtausgabe* 9 (Frankfurt/M., 1965): 553.

[30] Brecht, *Journals* 332-33.

[31] Ernst Ottwald, *Deutschland erwache! Geschichte des Nationalsozialismus* (Vienna/Leipzig 1932; rpt. Berlin, 1975), 23, 55.

[32] Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* 2.2 (Frankfurt/M., 1977): 558.

[33] Poem translated in Brecht, *Poems 1913-1956* 133-34.

[34] In Brecht, *Gesammelte Werke* 9:641, the word "Judenhure" is in quotation marks; these have been left out in the version in GBA 12.

[35] Edith Silbermann, "Paul Celan im Kontext der Bukowiner Dichtung," *Die Bukowina, Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*, ed. Dietmar Goltschnigg and Anton Schwob (Tübingen, 1990), 313.

[36] Schalom Ben-Chorin, "Die Unvergleichlichkeit des Holocaust," *Als Gott schwieg. Ein jüdisches Credo* (Mainz, 1986), 14.

[37] Brecht, *Journals* 338, 18 Dec. 1944.

[38] Karl Marx, "Zur Judenfrage," *Karl Marx, Friedrich Engels: Werke* 1 (Berlin, 1961): 374, 377.

[39] See Léon Poliakov, *Geschichte des Antisemitismus* 4, *Emanzipation und Rassenwahn* (Worms, 1987): 236.

[40] Marx, "Zur Judenfrage" 361.

[41] Moses Hess, "Rom und Jerusalem," *Ausgewählte Werke*, selected and introd. Horst Lademacher (Wiesbaden, 1962), 272.

[42] Franz Rosenzweig, "Stern der Erlösung," *Gesammelte Schriften* 2 (Den Haag, 1976): 319.

[43] Hermann Cohen, *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* (Wiesbaden, 1978), 295.

[44] Gershom Scholem, "Wider den Mythos von deutsch-jüdischen 'Gespräch,'" *Judaica* 2 (Frankfurt/M., 1970): 9.

[45] See Julius Höxter, *Quellenbuch zur jüdischen Geschichte und Literatur* 5 Teil (Frankfurt/M., 1930; rpt. Zürich, 1983), 8.

[46] Quoted in Adolf Leschnitzer, *Saul und David. Die Problematik der deutsch-jüdischen Lebensgemeinschaft* (Heidelberg, 1954), 206n13.

[47] Quoted in Robert Welsch, "Deutsches Judentum in Krieg und Revolution 1916-1923," *Die deutsche Judenfrage. Ein kritischer Rückblick* (Königstein, 1981), 44n17.

[48] Quoted in Michael Brocke and Herbert Jochum, eds., *Wolkensäule und Feuerschein. Jüdische Theologie des Holocaust* (München, 1982), 252.

[49] GAB 4:286f.

[50] Hermann Cohen, "Die Messiasidee," *Jüdische Schriften* (Berlin, 1924) 1:122.

[51] *Wolkensäule und Feuerschein*, 253, editor's afterword.

[52] Michael Ley, *Genozid und Heilserwartung. Zum nationalsozialistischen Mord am europäischen Judentum* (Wien, 1993), 127.

[53] See *Arnold Zweig 1887-1968. Werk und Leben in Dokumenten und Bildern*, ed. Georg Wenzel (Berlin and Weimar, 1978), 215.

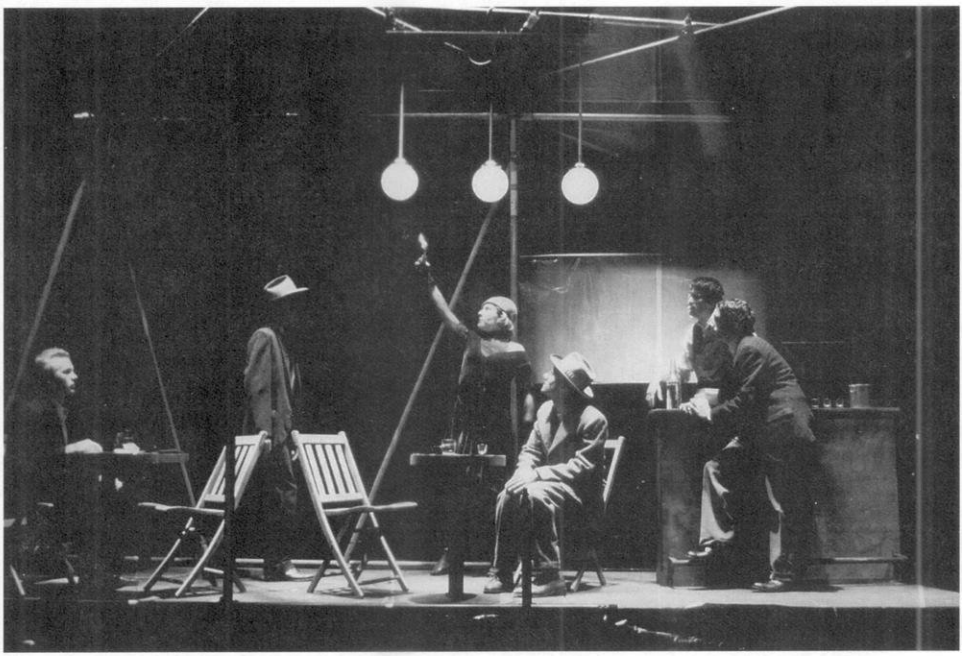
[54] Arnold Zweig, *Bilanz der deutschen Judenheit. Ein Versuch* (Köln, 1961), 272.

[55] See Gershom Scholem, *Walter Benjamin — die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt/M., 1975), 204.

[56] Walter Benjamin, *Reflections*: "Conversations with Brecht," ed. and introd. Peter Demetz, tr. Edmund Jephcott (New York: Schocken Books, 1978), 207.

[57] Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen*, ed. Herta Ramthun (Frankfurt/M., 1975), 229.

[58] Tr. John Willett (London: Methuen, 1962), 109.



Ian McCrudden (Garga), Marjorie Crigler (Mary), & Bar Crowd, in Carl Weber's 1994 Stanford production of *In the Jungle of Cities* (Scene 10)
(see page 125)
[Photo by Stewart]

Der Verlorene Sohn und die Familie *Im Dickicht*: Anmerkungen zu Brechts frühem Chicago Stück und seiner Inszenierung in Amerika der Gegenwart
Im April 1920 schrieb der junge Brecht eine Kritik des *Don Carlos*, die belegt, wie tief ihn der zur gleichen Zeit gelesene Roman *The Jungle* (*Der Sumpf*) von Upton Sinclair beeindruckte und Schillers Drama für ihn in ein neues Licht gerückt hatte. Kritische Untersuchungen von Brechts *Im Dickicht der Städte* haben einer Traditionslinie, in der sowohl Schillers Familiendrama, als auch Sinclairs Geschichte einer litauischen Emigrantenfamilie stehen, wenig Aufmerksamkeit geschenkt, obwohl sie in der Entwicklung des europäischen Dramas eine wesentliche Rolle gespielt hat: die biblische Parabel vom Verlorenen Sohn. Brechts Stück *Im Dickicht*, im Jahre nach dem Don Carlos Besuch begonnen, kann als ein aggressiver Gegenentwurf zu dieser Tradition gelesen werden. Mehr noch, es nahm ein Fabelmodell vorweg, das in den dreißiger Jahren der Weltwirtschaftskrise im amerikanischen Theater dominierend wurde und es bis Heute blieb: die zerfallende bürgerliche Familie, die von den sozialen Verwerfungen im Spätkapitalismus zerstört wird. Eine Inszenierung des Brechtschen Stücks in Stanford gab Gelegenheit, zeitgemäße Lesarten der Fabel zu erproben, die sich auf diese amerikanische Tradition beziehen bzw. sie kritisch beantworten.

Le fils prodigue et la famille *Dans la jungle:* Quelques notes sur la pièce de Brecht de Chicago et sa mise en scène américaine contemporaine.
En Avril 1920 le jeune Brecht a écrit une revue de *Don Carlos*. Celle-ci prouve comment il avait été impressionné par le roman *The Jungle* d'Upton Sinclair qu'il lisait à ce temps et qui lui permit de voir la pièce de Schiller d'une nouvelle façon. Des études critiques de *La jungle* de Brecht n'ont pas fait attention à la tradition à laquelle adhérait toutes deux l'histoire de Sinclair de la famille qui avait émigré de Lithuanie et celle de la famille de Schiller, même si celle-ci avait joué un rôle important dans le développement du drame européen: la parabole biblique de l'enfant prodigue. *La jungle* commencée les années suivant sa présence à la performance de *Don Carlos* peut être lue comme une version alternative et agressive de cette tradition. De plus, il était avant son temps en présentant un modèle narratif qui a commencé à prédominer dans le théâtre américain durant la dépression des années trente et demeure important aujourd'hui: la famille non-fonctionelle de classe moyenne, détruite à cause des bouleversements sociaux du capitalisme qui se fait attendre. Une production de la pièce de Brecht à Stanford a présenté une occasion d'explorer les manières contemporaines de lire cette tradition américaine — cela dit, de présenter une lecture critique de ce modèle narratif.

"El hijo pródigo y la familia *En la selva*: apuntes sobre la temprana obra de teatro de Brecht en Chicago y su representación americana contemporánea"
En abril de 1920, el joven Brecht escribió una reseña sobre *Don Carlos*. Demuestra que la novela de Upton Sinclair que estaba leyendo en esa época le causó honda impresión y le hizo ver la obra de teatro de Schiller desde otro punto de vista. Ensayos críticos sobre *En la selva* de Brecht, no prestan mucha atención a una tradicion clave en el desarollo del teatro europeo: la parábola bíblica del hijo pródigo. El drama de Sinclair de una familia lituana emigrante, y el drama familiar de Schiller pertenecen a esta tradición. *En la selva*, la cual Brecht empezó a escribir despues de ver la realización de Don Carlos, se puede leer como una forma dinámica y alternativa a esa tradición. Además, se anticipó a su tiempo en presentar un modelo narrativo que no empezó a predominar hasta la depresión de los años treinta y que todavía permanece importante hoy en día: las familias disfuncionales de la clase media que se destruyen por los cataclismos sociales del capitalismo avanzado. Una producción de la obra de teatro de Brecht en Stanford presentó la oportunidad para explorar modos contemporáneos de leer esta tradición americana. Es decir, proveer una lectura crítica del modelo narrativo.

The Prodigal Son and the Family *In the Jungle*: Notes on Brecht's Early Chicago Play and Its Contemporary American Staging

Carl Weber

On 10 April 1920 the Augsburg paper *Volkswille* (*The People's Will*), printed the review of a new production of Friedrich Schiller's dramatic poem *Don Carlos* at the municipal theater. The twenty-two-year-old critic asserted: "By God, I have always cherished *Don Carlos*. But right now," he continued, "I am reading Sinclair's *The Jungle*, the story of a working man who is being starved to death in the stockyards of Chicago." After a brief summary of the book's narrative, the reviewer stated: "I simply cannot take Carlos' suffering seriously any longer."[1] Upton Sinclair's novel, *The Jungle*, was a result of its author's investigative reporting about the Chicago meatpacking industry and had been published in the U.S. in 1906;[2] its German translation appeared the same year with the title *Der Sumpf* (*The Swamp*). Sinclair's book had become a best-seller and clearly made a lasting impression on the young Augsburg critic Bertolt Brecht.[3]

A central theme of Sinclair's novel is the disintegration and eventual annihilation of a Lithuanian emigrant family whose members fall victim to Chicago's unbridled capitalism and the city's corrupt politics during the first decade of the 20th century. In the fall of 1921 when Brecht began to jot down notes and some tentative dialogue for a play to be called *In the Jungle*, several of his early scene sketches were concerned with the fate of a family newly arrived in Chicago. In the earliest notes they were French immigrants. In the first completed script, finished by Brecht in Berlin, in early 1922[4] (a somewhat shortened stage version of it premiered at the Munich's Residenztheater on 9 May 1923), they had become Americans who came to Chicago from a vaguely defined "South," described variously as "the savannah," "the prairie," or "the flat country" in the several versions of the text. The earliest typescript has a character claim that they came "from the Alleghani [sic] mountains."[5] The family's destruction, however, is not wrought by

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

any of Chicago's industrial enterprises but is the consequence of an "inexplicable wrestling match," as Brecht called it in a prologue written on occasion of the play's second staging in 1924[6] — a struggle between the family's son, George Garga, and Shlink, a mysterious lumber dealer of Malayan extraction. Nonetheless, the annihilation of the Garga family, the rebellion of the son George, his implied incestuous love for his sister Marie (called Ivonne in the earliest scene sketches)[7], the sister's fate after she has been forced into the role of a sexual object fought over by men — all these aspects appear to have interested Brecht at the time he began working on the play just as much as the mysterious struggle between Garga and Shlink with its homoerotic aspect that has been emphasized by many critical and theatrical interpretations of the text.[8]

During the subsequent evolution of the plot, the family became increasingly instrumentalized as one among several means employed by the two fighters in pursuit of their contest unto death. Yet a revised text simply titled *Jungle* that was staged as the play's second production at the Berlin Deutsches Theater in 1924, was advertised with the subtitle "Decline of a Family." In the version published as *In the Jungle of the Cities*, in 1927, the family scenes have been reduced in number and considerably shortened. The positions of mother Mae and sister Marie as agents of their own fate, however, have been strengthened. The women's active rejection of male oppression assumes a considerably more instrumental function in the fable. On the other hand, as in the earlier version, the prodigal daughter rejoins what has been left of her family in the final scene. Deprived of hope and resigned to her fate, she accepts an unwanted and loveless marriage that may well continue the vicious pattern of patriarchal oppression she witnessed in the marriage of her parents.

In all the incarnations the text went through between 1922 and its final printing during Brecht's lifetime in 1955, George Garga despises the drudgery of his and his family's life in Chicago and dreams of escaping "to Tahiti."[9] It is this yearning that the social and ethnic outsider Shlink tries to utilize when making his first move to lure Garga into the lethal fight Shlink desires. Garga, after a brief but violent attempt at resistance, eventually accepts the challenge as a ploy to realize his escape to Tahiti. Shlink, however, succeeds in aborting Garga's intent to leave the city. He begins to employ Garga's family as a pawn in his plot against Garga, and the latter retaliates in kind. Eventually Garga forces Shlink to terminate the fight on his own terms, only to leave Chicago and with it the family for good. In early versions Brecht had him planning to go

South and farm the land in bucolic tranquility. In the final text Garga sets out for New York. A sentimental back-to-a-simple-life-close-to-nature has been displaced by a determinedly onwards-to-the-center-of-big-business-and-finance.

Brecht's impoverished nuclear family from rural America differs in nearly every respect from the extended Lithuanian immigrant family of Sinclair's *The Jungle*.[10] Nevertheless, the novel's significant impact on the play is traceable. There is the brutality of the fable's "cold Chicago," there are specific details of various locations and, especially in the early version, the colors and sounds prescribed for the bars and flophouses, the garrets and polluted environs of the city. The contribution of Sinclair's novel to Brecht's text, however, has received comparatively scant attention in the critical literature, while the importance of Johannes Vilhelm Jensen's Chicago novel *Hjulet* of 1905 (the German version, *Das Rad*, was published in 1906), has been more thoroughly documented and analyzed. With good reason, since Brecht derived from Jensen's narrative essential features of the "inexplicable wrestling match of two men."[11] In his own 1953 notes on the play, Brecht explicitly mentions the Jensen novel and refers to Rimbaud and Verlaine's writings as additional sources. He also speaks of a collection of letters whose title he could not remember.[12] Brecht appears to have known a new translation of Rimbaud's poetry that appeared in a Munich journal in December 1919, and there were two books, Charlotte Westermann's *Knabenbriefe. Der fünfzehnjahrige Astorre an den siebzehnjahrigen Francesco Gonzaga*, (1908), and George Horace Lorimer's *Letters from a Self-Made Merchant to his Son* (1902) (the German version was *Briefe eines Dollarkönigs an seinen Sohn*, published in 1905), which Brecht had most probably read by the time he began his work on the play. He was also influenced by one of Alfred Döblin's novels, an author Brecht greatly admired. In Döblin's *Die drei Sprunge des Wang-lun* (*The Three Leaps of Wang-lun*, 1915) some patterns of Shlink's behavior had been prefigured.[13]

Even if the older Brecht of 1953 did not mention Sinclair's novel as a source for his play, it clearly made a strong impact on the young playwright. This impact was apparently reinforced when he went to review *Don Carlos*. Schiller's play also enacts the destruction of a family: the son revolts against a despised father, resulting in a complicated intrigue that destroys a royal family. The conflict is brought to a head by the idealistic dreams of freedom the young Spanish prince shares with his friend, the Marquis of Posa, dreams for which both are put to death.[14] It was, however, another of Schiller's plays, *The Robbers*, that according to Brecht inspired

him when writing *In the Jungle*. Here it is also the rebellion of son against father that sets Schiller's plot in motion, "a most furious, destructive and desparate fight over a bourgeois inheritance, using partly non-bourgeois means," as Brecht described it in 1953.[15] In 1926, he already had noted: "With *Jungle* I wanted to improve upon *The Robbers* (and prove that a fight would be impossible because of the inadequacy of language)."[16] Brecht hinted at his intention in the text's first version when he has Garga ironically allude to Schiller's play, "I cannot go and join the robbers in the Bohemian Forest...." [17]

With *The Robbers'* protagonist, Karl, a young nobleman who abandons his studies to become leader of a gang of highway men, Schiller had devised a German example of a paradigm that occupied a prominent place on the English-language stage from its beginnings.[18] The morality plays of the English Renaissance co-opted the parable of the prodigal son from the Christian Terence plays of the Low Countries. When in the new urban society of affluent Dutch and Flemish cities Latin schoolmasters conflated the Lukan tale of the prodigal son with the dramaturgy of father-son conflicts in Terentian New Comedy for school performances that were intended to teach Latin as well as protestant Christian morals, they created an attractive dramatic model. One of the earliest of these prodigal son plays, for instance, *Acolastus* (i.e. Latin for "wastrel" or "prodigal"), by William de Volder that was first performed in 1528 by schoolboys at The Hague and printed in 1529, had by 1540 gone through twenty editions and been translated into Dutch, English, French, and German.[19] In England, the Dutch model was quickly adapted by authors of the indigenous moralities and thus established a paradigm that has proven itself effective enough to hold its place in English-language drama until the present. The popular stage of the Elizabethans and Jacobeans made extensive use of prodigal son plots. One scholar lists almost forty such plays between 1500 and 1642 [20]; other scholars cite between thirty-five and seventy-five prodigal plays that were performed until the Puritan parliament closed the theaters.[21] Ervin Beck, for instance, argues that Shakespeare used the paradigm in six of his plays, namely *Henry IV, Parts 1 and 2, The Two Gentlemen of Verona, The Taming of the Shrew, All's Well that Ends Well*, and *The Tempest*. Daryl Tippens even cites twenty of Shakespeare's texts that offer variants of the prodigal son narrative.[22] For Beck, the model represents "one of the earliest, most persistent and most important strains in the drama of the English Renaissance."[23] The tradition was picked up again in the Restoration theatre. In the 18th century the prodigal son, along with the errant husband and suffer-

ing wife, became a staple character of the so-called sentimental comedy as well as domestic tragedy, two new genres that became increasingly popular with an emerging new middle class audience. On the German 18th-century stage, Gotthold E. Lessing's *Miss Sara Sampson* was an acclaimed example of the paradigm. Besides Schiller's *The Robbers*, other *Sturm-und-Drang* plays such as J.M.R. Lenz' *The Soldiers* or Goethe's *Stella*, stood in the traditon, as did Friedrich Hebbel's *Maria Magdalena* in the 19th century. It stands to reason that the young Brecht was familiar with the numerous plays from the then current German repertoire that utilized the domestic tragedy staples of prodigal son, errant husband, and suffering wife.

The 19th century, a period during which the middle classes expanded their economic base and attained political power, witnessed a proliferation of prodigal son plays. The biblical tale in all its possible variants offered plots that were perfectly suited to the increasingly popular genre of domestic melodrama. The middle classes, especially in England, America, and the Northern German and Scandinavian — that is, Protestant countries — could not but applaud plays that exposed the evils of drinking, gambling, and sexual promiscuity, while extolling the Puritan virtues of austerity, hard work, and devotion to family which the audience members professed or aspired to practice. The temperance movement created an additional interest in the paradigm. Though plays about the reform or final destruction of drunkards were successfully staged in England, France, and other European countries,[24] this particular variant of the prodigal son play became especially popular and entrenched in the American theater.[25] Even today the drama of addiction continues to be favored by American audiences since it appears to be attractive to scenarists of the film and television industry.

If we look at the Gargas *In the Jungle*, we discover that the family displays all the characteristics of their precursors in 19th-century domestic tragedy and melodrama. Father is a jobless good-for-nothing who cherishes his booze and expects his wife and children to support his indulgences. Mother works her fingers to the bone to make ends meet. In turn she is abused by her husband and, sometimes, even the children. Prodigal son George squanders his meager income during periodic drinking bouts. He lives with and later marries a young woman of questionable morals who herself is an alcoholic and eventually becomes a prostitute. The prodigal returns to the family several times until he ends up in prison and eventually abandons them all forever. Daughter Marie, finally, throws herself on the mercy of a man who abuses her; the experi-

ence makes her decide to survive in future by selling her body. Brecht has indeed assembled a model catalogue of all the immoral behavior that melodrama used to denounce.

Scholars have argued that Brecht used his Garga family to reflect on the fragile economic situation of the German middle class at a time when many families had lost all their savings due to the savage inflation of the post-World-War-I years, a plight that often drove sons to poorly paid jobs or a dissolute lifestyle, and daughters to prostitution.[26] The argument certainly has its merit, yet it is still noteworthy that Brecht employed in his plot the typical patterns of temperance melodrama, patterns that also frequently appeared in the American silent movies Brecht loved to watch. In the earliest sketches for the play the young Gargas' behavior is seen quite negatively. Here Brecht seems to have followed Sinclair who took a rather puritanical stance towards drinking and sexual promiscuity in his novel. For instance, Garga's young wife Jane's descent into alcoholism and prostitution leads not only to moral disgrace but to her death by the hand of a killer Shlink has hired to eliminate the woman he regards as an obstacle to his desired fight/love affair with Garga. Equally, Marie's life as a prostitute is shown as debasing as it is hateful to her; she laments her fate and is eventually raped by the mob that came to lynch Shlink — an act that might well have been interpreted as punishment in kind by the German middle class audience of the early 1920s.

In the 1927 version, however, Jane's decision to leave Garga and live with her pimp is not simply motivated by her drinking or loose morals but is shown rather as an act of liberation from a husband who never seemed to care much for her and who used their marriage merely as a ploy in his contest with Shlink. Consequently, the killing of Jane has been eliminated. Marie is also not ashamed any more of the way she supports herself; in fact she takes pride in her independence and defies anyone who is trying to insult her as a "whore."[27] She even appears to intimidate the lynch mob, stopping them in their tracks when they approach Shlink's body after he commits suicide. By 1927, Brecht had inverted the familiar pattern of the prodigal son in domestic tragedy and melodrama. This was a slap in the face of the middle class whose child he was and whose values he had learned to despise thoroughly by the time he completed the final version of *In the Jungle of the Cities*. His was, of course, a stance frequent among German intellectuals of his generation.

George Garga's individual fable might now be read as a rejection of all the values upheld by the prodigal son parable as well as the *Bürgerliche Trauerspiel* that was so dear to the German

middle class audience. Garga leaves his family thrice — possibly a sarcastic allusion to the three times the cock crowed at Golgatha. The first time he returns, he brings money and is therefore welcomed back into the family. The prodigal, however, immediately leaves again. We see him next "feeding with the swine" indeed, living in a drunken stupor at one of the squalid flophouses in Chicago's "coal district." When he comes home the second time, he has married and made the family affluent beyond their wildest dreams, only to depart again, this time to prison, leaving them deprived of all economic support. The third time he returns even richer, but sets out for New York without delay. However, he buys sister Marie a husband who agrees to support her as well as their good-for-nothing father. She accepts a deal she doesn't much like but still seems to prefer to the tough life of a street walker. The father bids goodbye to his son with a pathetic offer: the prodigal can always come back "if the going gets too rough."[28] In view of old Garga's past behavior this is sheer mockery, a final reversal of the biblical parable. The mother has left the family altogether by then, starting a new life on her own: a hard life, as we may assume from a description of her menial job that is described by one of the play's characters.[29] But she is independent now, liberated from a miserable marriage and her ungrateful offspring. Mae Garga's becoming an agent of her own fate is another complete inversion of the pattern of domestic melodrama where the suffering wife/mother patiently waits for the husband and/or children to return reformed and repentant.

What reads as a rebuttal of the moralizing and sentimental attitude characteristic of German domestic drama such as Hebbel's *Maria Magdalena*, for instance (Brecht had already taken a comparable stance in the two earlier plays, *Baal* and *Drums in the Night*), is also an anticipation of the dysfunctional family that was going to dominate the American stage during the second half of the 20th century.

In the Jungle's narrative prefigures in an uncanny way a convention that did not fully emerge until nearly twenty years later when Eugene O'Neill and others started putting families on stage that had lost their social bearings and often faced economic ruin. The convention became firmly established in the years following World War II, with plays that are by now staples of the international repertoire, such as Eugene O'Neill's *A Long Day's Journey into Night* (1941), Tennessee Williams' *The Glass Menagerie* (1945), and Arthur Miller's *Death of a Salesman* (1949), to name but a few. It is a convention that still has a firm place in the American theater as we can observe in the work of such diverse contemporary play-

wrights as Tony Kushner, Cherrie Moraga, Sam Shepard, August Wilson, and Lanford Wilson. Tennessee Williams is said to have claimed: "You can't be a playwright without a dysfunctional family."[30] And Geoffrey Proehl made the observation that "writing his or her dysfunctional-family-play appears to be something like a rite of passage in the life of American dramatists."[31]

In plays representative of the convention we frequently encounter a son who feels fettered or disgusted by the demands of a narrow-minded, hypocritical family. He rebels and leaves home, an act that may deprive the family of their economic support. Early prototypes of this paradigm were the sons Tom and Biff in Williams' *Glass Menagerie* and Miller's *Death of a Salesman* respectively. Both might be regarded as distant theatrical relatives of George Garga. At least such a connection was recognized in Brecht's text by the young American actors who rehearsed a production of *In the Jungle of the Cities* I directed at Stanford University in the spring of 1994.

At the time when Brecht wrote *In the Jungle*, German expressionist drama cherished the paradigm of the mutinous son who slays the father, literally or metaphorically. While German sons (as in expressionism's model, Greek tragedy), kill the father, their counterparts on the American stage simply walk out of the door, often never to be seen again. And this Brecht's George Garga does, thereby spurning the expressionist convention. The old saying from one of Grimm's fairy tales, "Something better than here we'll find anywhere," precisely defines the paradigm of a young America where the dissatisfied invariably set out in search for a better place to live. Brecht's play offers such a reading, pointing in a direction the playwright was to take a few years later: If you don't like the way you live, change it. Or, as Brecht soon would put it, "Change the world, it needs it."

Brecht's inversion of the family paradigm of German domestic tragedy reflected on the economic instability of German post-World-War-I society. In a comparable manner, American playwrights responded to the Great Depression with a revamping of the prodigal son convention they had inherited from 19th-century melodrama. Traditionally the errant son/father/husband was expected to return to his loved ones or die tragically, but repentant and forgiven. Restitution of the hard-working and harmonious family was the privileged pattern. By the mid-20th century, a critical reassessment of conventional family values and an investigation of the forces that were wrecking the middle class family had become the topic of choice on the American stage. However, the eventual restitution of

the family, the embrace of the prodigal who returned, still remained the preferred ending in many of these plays.

Brecht's early introduction of the inverted paradigm that was still, so to speak, "waiting in the wings" in America, employed details he took from Sinclair's story of foreign immigrants who were ground into abysmal poverty by American capitalism, mainly because of their poor command of English and complete ignorance of the rules that govern American society. Yet Brecht fashioned from the specifics of Sinclair's novel a very different construct. His Gargas harbor hardly any illusions about the system that has defeated them, yet still fully believe in it. The father John (probably a veteran of the war against Spain), seems neither able nor willing to support his family but takes great pride in his military past and his country where two crops are harvested during the year — apparently a symbol for the abundance of America to him.[32] His friend Mankyboddle's observation about the cruelty of city life doesn't even elicit his response, positive or negative. Mother Mae tries hard to keep the household afloat and her family under one roof. George the son, is a white-collar worker of some education who appreciates serious literature. The sole salesman in a small bookshop and lending library, he doesn't consider himself working class and dreams of living in exotic Tahiti. Marie the daughter, like her brother, supports the parents. She works as a housekeeper and is doing laundry, one of the few sources of income open to unschooled young women at the time. The mother eventually decides to leave the family and survive on her own, however trying the terms. The son leaves Chicago to start a new life in New York, a metaphor for an arena where the best man should make it in the dog-eat-dog fight for financial and social success. Watching the final moments of the play, we might imagine faintly hearing Frank Sinatra sing his ode to "New York, New York" — Whoever will make it here, will make it anywhere! — as he sang it many decades after Brecht devised his play's ending.

A comparable pattern can be found in a great number of American plays written since the Great Depression: a father either incapable or unwilling to support his family, if he has not left them already; a mother deperately trying to keep the family together, sometimes in ways that amount to what the children perceive as sheer domestic terror; children who are either driven to despair and even illness by their familial misery or revolt against it and leave. From Clifford Odets' *Awake and Sing* and *Golden Boy* to Arthur Miller's *All My Sons* and *Death of a Salesman*, Eugene O'Neill's *Long Day's Journey into Night*, Tennessee Williams' *The Glass Menagerie*, *Cat on a Hot Tin Roof*, and *Sweet Bird of Youth*,

Lorraine Hansberry's *A Raisin in the Sun*, Tad Mosel's *All the Way Home*, Sam Shepard's *The Curse of the Starving Class* and *Buried Child*, to August Wilson's *Fences* and even some of Neil Simon's comedies — we encounter variants of Brecht's Garga family.

These playwrights constructed dramatic narratives from the social web of their time when the middle class increasingly perceived itself as being menaced and ravaged in the jungle of the big cities it once had labored to create. Today this threat is probably felt more acutely than ever. The young Augsburg playwright intuitively anticipated, very early and from a great distance, the first tremors of that menace. He was the first to create a compelling theatrical metaphor for what the big city might do to those who are living in its urban jungle. Contemporary young American actors, approximately Brecht's age when he wrote the play, immediately sensed this aspect of his text. They were especially impressed by the complete lack of sentimentality with which a family's destruction is presented, a mode so different from the one they observed in many works by Brecht's American counterparts. At first, the text's adamant refusal to elicit empathetic identification with the Gargas as victims surprised, even alarmed, the actors. They soon began to realize, however, that it is exactly this refusal, this distanced but not disparaging treatment of a family's devastation, that might offer insights and conclusions more pertinent than those achieved by conventional psychological realism with its intended emotional wallop-by-way-of-empathy.

The "inexplicable wrestling match" that Brecht's prologue instructs the spectators to focus on presented a more difficult problem to the actors. The ambiguous homoerotic aspect of the interactions between Shlink and Garga was easily accepted, but it was not immediately clear that this contest constitutes a metaphor for the economic and social struggles in contemporary society that appear to be fought for no other discernible reason but competition for competition's sake. In the 1953 preface to his early plays, Brecht proposed that the "wrestling match" is a metaphor for the class struggle inherent in advanced capitalism.[33] Young Americans who had been assured by the popular media as well as by much of their education, that they live in a classless society which prevents no one from achieving any desired goal as long as there is a will "to make it," did not readily recognize the validity of Brecht's suggestion. They first had to rehearse his text; that is, explore and experience each moment with great care and intellectual honesty. Rehearsals often appeared to work in a mode not unlike the one Brecht suggested for his later Lehrstücke, namely that performers learn to understand the dialectics of a text by acting it out. During

a comparable process, *In the Jungle of the Cities* began to reveal still other possible readings.

The narrative's analogies to the convention of the American dysfunctional family drama initially seemed to support an interpretation of the "inexplicable wrestling match" that would present every blow and every dodge exercised by Garga in the contest with Shlink as an act of liberation, also aimed at his scorned family. In rehearsal, however, when each round of the match and each dramaturgical moment was explored, other options became discernible in Brecht's text. For instance, the actors discovered that every scene in the play but one entails a business transaction. Many scenes culminate either in an exchange of money, merchandise or property, or in the refusal of such a transaction. During each of his many efforts to draw Garga into the desired fight, Shlink offers or hands over property and/or cash. To Shlink this appears to be the only trustworthy way of capturing a person's attention, even while he is becoming aware of the uselessness of his efforts and is envisioning ultimate failure. Garga's trajectory in the play, on the other hand, looked increasingly like an "education sentimentale," or what ironically might be described as the effective socialization of a socially useless outsider, the rebel who refuses to play by the rules American society has embraced. One conceivable fable might read as follows:

George Garga dreams of escaping from the dismal life his narrow-minded, impecunious family is imposing on him. He simply wants to "drop out," inspired as he is by Rimbaud's poetry and Gauguin's tales of Tahiti. The entrepreneur-racketeer Shlink forces his way into Garga's life and proceeds to lure him into a fight that would be an affair of love as much as a mutual act of devouring the antagonist. Shlink's procedure, especially in the first scene at Maynes' Lending Library, is a precise inversion of the pattern developed by American racketeers during the twenties: instead of enforcing a surrender of money, he offers money to enforce the surrender of a human being's identity. The more Garga succeeds in extricating himself from the traps Shlink keeps setting for him, the more he begins to assume his antagonist's characteristics. What was rebellion becomes ruthlessness; Garga's rejection of a dog-eat-dog working life and his embrace of the bold romantic vision he discovered in the poets he read is displaced by coldblooded cunning. Once he simply wanted to leave his unloved family, now he abuses them as pawns in his match with Shlink and destroys them.

Close to the end Shlink recognizes that Garga's face has become like "amber." It is equally hard and transparent, and within

it Shlink can make out the shapes of dead insects, the remnants of what once might have been dreams and feelings.[34] Soon Shlink will be dead leaving Garga in possession of his antagonist's property that he will quickly sell, to set out and conquer the Big Apple, New York. He is the one who has finally devoured the other. In a world where all human bonds have been commodified, the seizure of Shlink's business and entrepreneurial stance is equivalent to the magic ritual of cannibalism in the primordial jungle, an act of "incorporating" the "other" that Shlink craved but recognized as having become impossible in the jungle of the big cities.[35] Garga is the stronger and more dangerous animal now.[36] His enemy turned out to have been his mentor, in ways he had never intended. The family has been jettisoned in the process: they are now even beneath being an object of contempt for Garga — merely an annoying obstacle on his way to the top.

One fable of Brecht's play may be told such a way — one that places the narrative firmly in a contemporary American context. Others would trace more closely the inverted prodigal-son or the dysfunctional-family convention. Of course there is also Shlink's narrative, which may be read as being about an alien "other" who craves to be accepted and embraced by a majority that despises him. Such a fable certainly merits consideration. Future productions will surely extract many more readings from this complex and multi-layered text that has appeared rather opaque to many readers, and even some critics. Judging from the experience of the 1994 Stanford production, it is one of Brecht's more timely texts at a time when the market economy appears to have achieved its ultimate triumph and certain self-appointed prophets pronounce the demise of history's past paradigms.

NOTES

[1] Bertolt Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Frankfurt/M.: Suhrkamp; Berlin and Weimar: Aufbau, 1988-). Here 21 (1992): 59. Henceforth *Werke*, with quotations in my own translation.

It is conspicuous that Brecht failed in his summary to mention the conclusion of Sinclair's novel, namely the pauperized worker's conversion to socialism and his assumption of an active role in the fledgling American socialist movement; this was a remarkable omission nearly one year to the day after the bloody liquidation of the Bavarian Soviet Republic by the

troups the Social-Democrat government in Berlin had mobilized against their Socialist rivals in Munich.

[2] Upton Sinclair, *The Jungle* (New York, 1906).

[3] *The Jungle* left its most visible mark in Brecht's play *Saint Joan of the Stockyards* which he did not begin to write until nine years after the *Don Carlos* review. A considerable number of factual details from the novel were used in this first of the three plays Brecht based on the St. Joan legend. The source's impact is especially noticeable in the presentation of the Chicago meatpacking industry's brutal working conditions and the striking workers' defeat during a cold Chicago winter. See *Werke* 3:148 (scene 4), and 185 (scene 9).

[4] *Werke* 1:343-435.

[5] Gisela Bahr, *Bertolt Brecht: Im Dickicht der Städte, Erstfassung und Materialien* (Frankfurt, 1976), 99, henceforth Bahr.

[6] *Werke* 1:438.

[7] Bahr 132.

[8] See, for instance Klaus Völker, *Brecht Kommentar zum dramatischen Werk* (Munich, 1983), 93. Martin Esslin, *Brecht — The Man and His Work* (New York, 1960), 243, 280.

[9] *Werke* 1:349, 441.

[10] See, for instance, the opening chapter of Sinclair's book with its description of the young protagonist's wedding. *The Jungle* 1-22.

[11] See, for instance, Bahr 145-52; Völker 93.

[12] *Werke* 23:243.

[13] For a detailed discussion of all the literary sources available to Brecht when he was writing the play, see *Werke* 1:586-87.

[14] See the English version by James Kirkup, in Eric Bentley, *The Classic Theatre Volume II: Five German Plays* (New York: Doubleday, 1962), 93-206.

[15] Bertolt Brecht, *Collected Plays* 1 (New York: Random House, 1971): 421, henceforth *Plays*.

[16] Bahr 140 (my own translation).

[17] *Werke* 1:425 (my own translation).

[18] I would like to express my gratitude to Geoffrey S.Proehl for letting me read the manuscript of his forthcoming book, *Coming Home Again — American Family Drama and the Figure of the Prodigal*, Associated University Press, London, Cranbury, Mississauga, 1996. I owe a great

amount of factual information and critical insight to Prof. Proehl's excellent study.

[19] Daryl Tippens, "Shakespeare and the Prodigal Son Tradition," *Explorations in Renaissance Culture* 14 (1988): 59, henceforth Tippens.

[20] Ervin Beck, "Terence Improved: The Paradigm of the Prodigal Son in English Renaissance Comedy," *Renaissance Drama*, New Series 6: *Essays on Dramatic Antecedents*, ed. Alan C. Dessen (Evanston, 1973), 41, henceforth Beck.

[21] Alan R.Young, "The English Prodigal Son Plays: A Theatrical Fashion of the Sixteenth and Seventeenth Centuries," *Jacobean Drama Studies* 89 (Salzburg, 1979): 319-21.

[22] Beck 107-8; Tippens 76.

[23] Beck 121.

[24] E.g. Douglas Jerrold's *Fifteen Years of a Drunkard's Life* of 1828, and the stage adaptation of Emile Zola's novel *L'Assommoir*, by Busnach and Gastineau, which in its English version by Charles Reade and Charles Warner, *Drink*, had a long London run in 1879.

[25] Frank Rahill, in his study *The World of Melodrama* (University Park, 1967), 246, points out that straight revivals of temperance plays were performed as recently as the 1940s.

[26] E.g. see the editor's note on the German social environment at the time Brecht wrote the play in *Werke* 1:587-94.

[27] *Plays* 1 :153-54.

[28] Ibid. 163.

[29] Ibid. 152.

[30] I owe this information to Geoffrey Proehl.

[31] During a conversation in spring 1995.

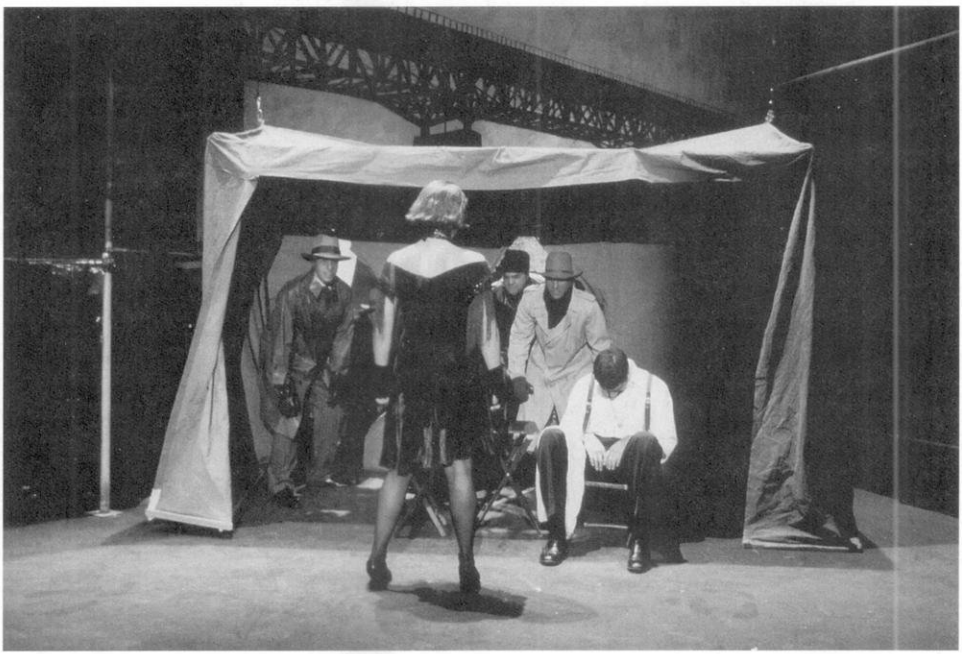
[32] *Plays* 1:124.

[33] Ibid. 422.

[34] Ibid. 156.

[35] Ibid. 157-58.

[36] Ibid. 158-60.



Marjorie Crigler (Mary), Dan Hunt (Shlink), and Lynch Mob, in Carl Weber's 1994 Stanford production of *In the Jungle of Cities* (scene 11)
[Photo by Stewart]

The New Commedia dell'Arte: Ferruccio Busoni as a Precursor of Brecht and Weill

Ferruccio Busoni is known in the musical world as a highly original composer and a virtuoso pianist. But he was also a keen thinker, author of writings on aesthetics as well as composer of music-theater pieces, and he became a key figure of the Berlin avant garde in the 1920s. Busoni's most influential theoretical treatise is *Sketch of a New Aesthetic of Music.* Musically, this work had a revolutionary effect at the time, because it renounced Wagner and the German Romantics. But its influence reached far beyond music: many theses of Busoni's *Sketch* can be read as an outline of modern theater and, in particular, as an anticipation of Brecht's theory of epic music theater. This is not entirely coincidental, since Kurt Weill was a master student of Busoni's in the twenties in Berlin. Among Busoni's musical stage works, his "theatrical capriccio" *Arlecchino* reveals most clearly how Busoni combined the 17th-century Italian *commedia dell'arte* tradition with 20th-century German modernism in an alienating, "Brechtian" way. *Arlecchino* may be viewed as a precursor of *The Threepenny Opera.*

La nouvelle comédie dell'Arte: Ferruccio Busoni en tant que précurseur de Brecht et de Weill

Ferruccio Busoni est connu dans le monde musical comme étant un compositeur hautement original et un virtuose au piano. Mais, il était aussi un penseur dévoué, auteur de plusieurs écrits sur l'esthétique ainsi qu'un compositeur de pièces de théâtres musicales et il est devenu un personnage clé dans le Berlin avant-garde des années vingt. Le traité théorique de Busoni qui eut le plus d'influence fut *Esquisse d'une nouvelle esthétique de la musique.* Musicalement, cet oeuvre eut un effet révolutionnaire à ce temps parce qu'il renonçait à Wagner et les romantiques allemands. Cependant, son influence dépassa le monde musical: plusieurs thèses de *l'Esquisse* de Busoni peuvent être lues comme contours du théâtre moderne et en particulier comme anticipation à la théorie épique de la musique théâtrale de Brecht. Ceci n'est pa entièrement une coïncidence, étant donné que Kurt Weill était un étudiant à la maîtrise de Busoni à Berlin dans les années vingt. Parmi les pièces musicales de scène de Busoni, son "caprice théâtrale" *Arlecchino* révèle clairement comment Busoni a combiné la *commedia dell'arte* du septième siècle avec le modernisme allemand du vingtième siècle d'une manière aliénante à la Brecht. *Arlecchino* peut être vue comme un précurseur du *Dreigroschenoper.*

"La nueva Commedia dell'Arte: Ferruccio Busoni como precursor de Brecht y Weill

Se conoce a Ferruccio Busoni en el mundo musical como un compositor sumamenteoriginal y un pianista virtuoso. También era un pensador agudo, un autor de obras deascética, un compositor de piezas de musica-teatro, y llegó a ser una figura clave de lavanguardia de Berlin durante los años veinte. Su tratado teórico más influyente se titula *Boceto de una estética nueva de la musica.* Musicalmente, esta obra tuvo un efecto revolucionario en aquella época, porque Busoni renunció a Wagner y a los románticosalemanes. Pero su influencia superó la música: muchos de los tesis del *Boceto* se puedeleer como un trazado del teatro moderno y en particular, como una previsión de lateoría de Brecht acerca del teatro musical épico. Esto no es puramente coincidencial,puesto que Kurt Weill era un estudiante genial de Busoni en los años veinte en Berlin. Entre las obras de teatro musicales de Busoni, su "capriccio teátrico" *Arlecchino* demuestra claramente como combinó de un modo enajenador y "Brechtiana" la tradiciónde la *commedia dell'arte* del siglo diecisiete en Italia con el modernismo alemán delsiglo veinte. Se puede ver *Arlecchino* como un precursor de *Dreigroschenoper.*

La nuova commedia dell'arte: Ferruccio Busoni als Vorläufer von Brecht und Weill

Vera Stegmann

Über Jahrhunderte waren deutsche Schriftsteller, Musiker und Maler auf der Suche nach künstlerischer Entfaltung nach Italien gereist: Goethe, Richard Wagner und Thomas Mann bilden die vielleicht prominentesten, doch bei weitem nicht einzigen Beispiele. Auf diesem Hintergrund mag es umso mehr überraschen, daß es Ferruccio Busoni in die entgegengesetzte Richtung zog. Busoni — ein bedeutender Komponist, Pianist, Theoretiker und Lehrer dieses Jahrhunderts — wurde 1866 in Empoli bei Florenz als Sohn eines italienischen Klarinettenvirtuosen und einer deutschstämmigen Mutter geboren. Nach ausgedehnten Studien- und Konzertaufenthalten in Wien, Graz, Leipzig, Moskau, Boston und New York siedelte er 1894 nach Berlin über, wo der Höhepunkt seiner pianistischen Karriere begann und wo er sich mit Ausnahme mehrerer Jahre während des Ersten Weltkriegs bis zu seinem Lebensende 1924 aufhielt. Berlin wirkte auf Busoni als weltoffene Stadt, die avantgardistischen Strömungen in der Musik gegenüber aufgeschlossen war. Hier fand er ein Echo unter progressiven Künstlern, selbst wenn Busoni in Intervallen immer wieder eine Nationaloper für Italien plante. Doch diese Idee nahm nie Form an, und als sein Meisterwerk realisierte Busoni nicht, wie ursprünglich gedacht, eine Oper über Dante Alighieri oder über Leonardo da Vinci, den er als den italienischen Faust betrachtete, sondern eine Vertonung des *Doktor Faust*, basierend auf dem Puppenspiel. Italien blieb für Busoni ein Traum: Die künstlerische Realität Italiens zu Beginn dieses Jahrhunderts erschien Busoni erdrückend konservativ, als er 1913 ein Jahr in Bologna als Direktor des Liceo Musicale verbrachte. Doch auch Berlin machte es Busoni bei weitem nicht immer leicht: Als 1916 die zweite Auflage von Busonis genialem und zukunftsweisendem Buch *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* weite Verbreitung in Deutschland fand, antwortete der durch Wagner und die deutsche Romantik geprägte Komponist Hans Pfitzner mit seiner aggressiven Streitschrift *Futuristengefahr:*

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

bei Gelegenheit von Busonis Ästhetik (1917), deren beschränkter Patriotismus an Peinlichkeit grenzte und Busoni seine Rückkehr nach Berlin aus seinem Kriegsexil in Zürich auf keinen Fall erleichterte.

Busoni verdient in unserem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit, da er einen bedeutenden und bisher vernachlässigten Beitrag zur Berliner Avantgarde am Anfang dieses Jahrhunderts leistete und da er in einigen seiner Werke, wie *Arlecchino* oder *Turandot*, Elemente vorausgriff, die später bei Brecht unter der Bezeichnung "episches Theater" oder "episches Musiktheater" Weltruhm erlangten. Brecht teilte mit Busoni die Überzeugung, daß das moderne Musiktheater seiner Zeit sich entschieden von Wagners Konzept des *Gesamtkunstwerks* abwenden müsse. Über diese allgemeine Abneigung gegen Wagner hinaus bereitete Busoni konkret Brechts Methode der Verfremdung vor, in seinen theoretischen Formulierungen — besonders in seiner Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* — und in seinen praktischen Ausführungen — hier wäre hauptsächlich Busonis "theatralisches Capriccio" *Arlecchino* zu nennen.

Persönliche Kontakte zwischen Brecht und Busoni lassen sich nicht nachweisen: Busoni starb 1924 in Berlin, im gleichen Jahr, als Brecht sich in der Stadt niederließ. Als Bindeglied zwischen Brecht und Busoni wirkte in den zwanziger Jahren jedoch Kurt Weill, der zwischen 1921 und 1923 zu Busonis Meisterschülern in dessen Kompositionsklasse an der Berliner Akademie der Künste zählte, mit ihm einen regen Briefwechsel unterhielt und Aufsätze über seinen Lehrer verfaßte. Zu Weills wichtigsten Aufsätzen über Busoni zählen "Busoni: Zu seinem einjährigen Todestage" (1925), "Busoni und die neue Musik" (1926) und "Busonis *Faust* und die Erneuerung der Opernform" (1927). Unter Weills Beiträgen für die Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk*, für die Weill von 1925 bis 1929 Aufsätze verfaßte, seien besonders "Todestage Bachs und Busonis" (1925), "Ferruccio Busoni: Zu seinem 60. Geburtstage am 1. April" (1926) und "Busonis *Faust*-Oper" (1927) zu nennen. Weill bezeichnete Busoni als den "letzten großen Renaissancemenschen" (Weill 197, auch 19), als "der unsichtbare Führer im europäischen Musikleben" (Weill 26), und hob mehrfach hervor, daß eine jegliche Erneuerung der Opernform im 20. Jahrhundert bei Busoni ansetzen müsse. Als erster habe Busoni erkannt, daß die Gattung des Musikdramas durch Wagner völlig erschöpft und nicht mehr erweiterungsfähig sei. Busoni habe die Musik zu einer neuen Einfachheit zurückgeführt und moderne Komponisten gelehrt, ihre "Angst vor der Banalität" zu überwinden (69, auch 334). Auf Grund dieser "neu erlangten inneren und äußeren Unkompliziertheit" habe Weill auch, zu-

sammen mit Brecht, "zu einer neuen epischen Form," etwa im Songspiel *Mahagonny*, finden können (Weill 47). An verschiedenen Stellen hob Weill auch die Bedeutung der von Busoni verkündeten "jungen Klassizität" hervor: Auf Bach und Mozart zurückgehend, schaffe sie eine Synthese aller Stilgattungen, indem sie neuere Errungenschaften mit dem brauchbaren Material früherer Generationen verbinde (Weill 21, 27, 197, 216). Daß Busonis "junge Klassizität" später in den zwanziger Jahren alle innovativen Musiker geprägt habe, betonte Weill selbst (Weill 21), wenngleich er konkrete Beispiele offen ließ. Es ist möglich, daß Strawinskys Neoklassizismus, etwa in *Oedipus Rex*, wie auch Brechts Bemühungen um eine Neuinterpretation der Klassiker, entfernt auf Busonis Konzept einer "jungen Klassizität" zurückgehen. Busoni, eine der "großen produktiven Künstlererscheinungen" (Weill 26), übte einen bedeutenden Einfluß auf Weill aus, an den sich dieser noch nach seiner Emigration nach Amerika erinnerte: In einem Interview mit Nicholas Slonimsky in der *New York Times* bekannte er 1935, daß er "alles, was er vom Komponieren versteht," von Busoni erfahren und dort auch "das fundamentale Prinzip der Einfachheit" aufgenommen habe (Weill 321). Ein Jahr später erklärte er, nach der enormen Bedeutung Liszts als Wegbereiter für Wagner befragt: "Was Liszt für Wagner bedeutete, bedeutet Busoni für mich" (Weill 325).

Es ist anzunehmen, daß Weill Busonis kompositorische Ideen an Brecht weitergegeben hat. Der späte Brecht mußte Busonis theoretische Werke kennen, denn ein Exemplar der 1941 wieder aufgelegten Ausgabe des *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* steht in Brechts Hausbibliothek. Brechts Schriften enthalten nur einen Hinweis auf Busoni, doch deutet diese Notierung aus Brechts *Arbeitsjournal* aus dem finnischen Exil am 16. Oktober 1940 darauf hin, wie sehr Brecht sich des Einflusses Busonis auf Weill bewußt war. Rückblickend reflektierte Brecht hier, wie er "Weill seinerzeit als Busoni- und Schrekerschüler antraf, als Verfasser atonaler, psychologischer Opern, und ihm Takt für Takt vorpfiff und vor allem vortrug usw" (*Werke* 26: 436). Auch wenn Brecht Busoni hier teilweise mißdeutete — die Bezeichnung "atonal" trifft auf Busoni trotz dessen Verehrung für Schönberg nur selten zu, der Begriff "freie Tonalität" wäre angemessener (Beaumont 149) — und wenn Brecht, in für ihn charakteristischer Ironie, hier behauptete, Weill von Busoni weggeführt zu haben, so mag gerade das Umgekehrte ebenso der Fall gewesen sein: daß Busoni indirekt, über die Vermittlerrolle Weills, die Form von Brecht/Weills epischem Musiktheater entscheidend mitgeprägt hat.

Die Ästhetik Busonis und diejenige Brechts verbindet ein gemeinsames Negativmodell: Richard Wagner. Busoni wie Brecht hatten ein komplexes und vielschichtiges Verhältnis zu diesem Opernmagnaten des 19. Jahrhunderts, lehnten ihn als Vorbild für die musikalische Avantgarde des 20. Jahrhunderts jedoch entschieden ab, bzw. versuchten gerade bei Konzepten anzusetzen, die sich direkt gegen Wagners *Gesamtkunstwerk* richteten.

Mehr noch als Busoni, leitete Brecht seine Ästhetik der epischen Oper aus seiner Gegnerschaft zu Wagners *Gesamtkunstwerk* ab. Schon als Jugendlicher hatte sich Brecht als genialer Wagnerparodist hervorgetan; seine vereinzelten, schriftlich festgehaltenen satirischen Thesen kulminierten 1930 in seinen Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, in denen er sich detailliert mit den Möglichkeiten einer Erneuerung der Oper auseinandersetzte. Als Hauptmerkmal einer solchen modernen epischen Oper bezeichnete Brecht eine radikale "Trennung der Elemente," die er als direktes Gegenmodell zu Wagner definierte:

> Der große Primatkampf zwischen Wort, Musik und Darstellung...kann einfach beigelegt werden durch die radikale Trennung der Elemente. Solange "Gesamtkunstwerk" bedeutet, daß das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste "verschmelzt" werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichermaßen degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. (*Werke* 24: 79)

Ein Musiktheater, in dem die drei Elemente unabhängig voneinander oder eigenständig wirken können, empfand Brecht als epischer, da es die Ratio anspreche anstelle des Gefühls, da es keine der Künste bevorzuge und somit demokratischer erscheine, da es dem Prinzip eines organischen Wachstums die konstruierte Montage gegenüberstelle und den Menschen als politischen Bürger darstelle, als veränderlichen und verändernden Menschen. Wagner hingegen betrachte den Menschen als passives, leidendes Wesen, da der Zuschauer im "Schmelzprozeß" des *Gesamtkunstwerks* untergehe und sein kritisches Bewußtsein durch Wagners "Magie," "Hypnotisierversuche" und "unwürdige Räusche" verliere (*Werke* 24: 79). Brechts *Mahagonny*-Aufsatz enthält eine seiner direktesten Stellungnahmen zu Wagner; doch beweist der breite Raum, in dem sich Brecht auch in anderen Schriften kritisch mit Wagner auseinandersetzte, wie sehr er Wagner als monumentale Größe des 19. Jahrhunderts akzeptierte.

Busoni konnte Wagner ebenso wenig außer Acht lassen. Die junge Generation habe es besser als seine, "die den Wagner von

der Geburt an auf den Schultern schleppen mußte," schrieb er am 19.9.1913 (*Briefe an seine Frau* 289). Rebellische Äußerungen über Wagner, wie seine Bemerkungen über eine "abscheulich" klingende Aufführung der *Walküre* 1912 in Hamburg, sind in diesem Kontext zu verstehen:

> Diese Walküren, diese ewig stampfenden Speere, die sinnlosen Bewegungen und unsinnigen Unbeweglichkeiten, dieses Orchester — das bald zuviel, bald zu wenig sagt — sie trieben mich hinaus, bevor Wotan begann, sich zu verabschieden, und der Text—! (*Briefe an seine Frau* 249)

Eine ähnlich provokative Tagebuch-Aufzeichnung über den *Ring*, die in noch zynischerem Ton gegen den zeitgenössischen Wagnerkult rebellierte, stammt von Brecht. Es handelte sich um eine "scheußlich" abgesetzte Aufführung des *Rheingold* 1921 in Augsburg:

> Das Orchester leidet an Knochenerweichung, hier hat alles Plattfüße. Die Göttchen deklamieren zwischen ziemlich sorgfältig ausgeführten Kopien von Versteinerungen der Juraformation, und die Dämpfe aus der Waschküche, in der Wotans schmutzige Herrenwäsche gewaschen wird, machen einem übel. (*Werke* 26: 256)

Busoni beschrieb 1907 rückblickend seine Beziehung zu Wagner als "Metamorphosen, die 20 Jahre umfassen": "Wagner angefeindet, dann angestaunt, dann wieder romanisch mich von ihm abgewandt" (*Briefe an seine Frau* 133). Grundsätzlich betrachtete Busoni Wagner als ein Bach und Beethoven weiterführendes, aber in sich abgerundetes und nicht mehr steigerungsfähiges Phänomen, da Wagner durch Begriffe wie "Musikdrama, Deklamation, Leitmotiv" ein System geschaffen habe, das seine eigenen Grenzen festlege (*Entwurf* 12). Wenn Busoni nur eine Idee von Wagner übernehmen wollte, so war es sein Bedürfnis, Italien eine Nationaloper zu geben, wie sie Wagner für Deutschland verfaßt hat (*Briefe an seine Frau* 159), doch dieser Plan einer Oper über Leonardo oder Dante kam schließlich nie zustande.

Busonis Ablehnung Wagners ist eng verknüpft mit seiner Parteinahme für Nietzsche. Dies zeigt sich besonders in Busonis Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, in der er am Ende ausgiebig aus Nietzsches Schrift *Jenseits von Gut und Böse* zitiert und die sich auch stilistisch durchgehend an Nietzsche anlehnt. Busonis *Entwurf* setzt sich zusammen aus locker aneinandergefügten Gedanken, aus aperçus, die an Nietzsches Aphoris-

men erinnern und die in ihrer offenen, nur oberflächlich spontan wirkenden Form mehr gedankliche Tiefe enthalten als manches systematische Traktat. Gerade die Darstellung seines Werkes als "Entwurf" mag auf Brechts bevorzugte Form eines "Versuchs," der ebenso wenig Endgültigkeit für sich beansprucht, vorausweisen. "Versuch" wie "Entwurf" sind Beispiele einer offenen Form, und in der Einführung der offenen Form bestand gerade ein Beitrag Brechts zur Erneuerung des Theaters.

In seinem *Entwurf* entwickelte Busoni viele seiner kritischen Thesen über Wagner. Besonders seiner zweiten, 1916 im Insel-Verlag erschienenen Ausgabe fügte er gegenüber der ersten, 1907 in einem kleinen Triester Verlag herausgekommenen Ausgabe neue Passagen hinzu — die Abschnitte über die Oper, das Gefühl, die Routine —, die gerade für seine jetzt viel kritischere Sicht Wagners bedeutsam wurden. Wagner, "ein germanischer Riese," stelle das Ende einer Epoche dar, da er durch sein "System" des Musikdramas "mit dem Problem auch die Lösung" geschaffen habe (*Entwurf* 12-13). Dieser Drang zur Systematisierung mag bei Wagner auch dessen "Routine" im Kompositionsprozeß verursacht haben (*Entwurf* 32-33). Die Übersteigerung des Gefühls bei Wagner konnte Busoni ebenso wenig akzeptieren:

> So war mit und nach Wagner eine schwelgerische Sinnlichkeit an die Reihe gekommen: die Form der "Steigerung" im Affekt haben die Komponisten noch heute nicht überwunden. (*Entwurf* 29)

Busoni wandte sich gegen Wagner und dessen Epigonen, die Wagnerianer, als er "zwei Gefährten" für das Gefühl in der Musik forderte: "Geschmack und Stil" (*Entwurf* 27). Ihnen gesellte er kurz darauf eine "Ökonomie" der Mittel zu (*Entwurf* 28). Durch diese drei Begriffe — Geschmack, Stil, Ökonomie - hob Busoni seine Definition von Emotionen deutlich ab von jeder Assoziation mit Sentimentalität oder Sinnlichkeit. Erotik, eine zentrale Metapher wagnerischen Schaffens, spielt in Busonis Ästhetik keine Rolle, bzw. sie nimmt weitaus verspieltere Formen an. Eine Sprache wie diejenige Wagners, der in *Oper und Drama* sein Musikdrama als einen Prozeß des Zeugens und Gebärens beschrieben hatte, in dem das "Weib" Musik und der "Mann" Dichtung sich vereinen, wäre bei Busoni, ebenso wie bei Brecht, eine Unmöglichkeit (Wagner 230-31).

Über seine Erkenntnis hinaus, daß sich das Musiktheater nach Wagner nicht mehr geradlinig weiterentwickeln ließe, antizipierte Busonis *Entwurf* in weit konkreterer Form Brechts Theorie des

epischen Musiktheaters. Busoni forderte innerhalb des musikalischen Dramas die Bewahrung der absoluten Musik:

> Die Kunstformen sind um so dauernder, je näher sie sich an das Wesen der einzelnen Kunstgattung halten, je reiner sie sich in ihren natürlichen Mitteln und Zielen bewahren. (*Entwurf* 6)

Die Trennung der Elemente, eine der Hauptforderungen, die Brecht in seinem *Mahagonny*-Aufsatz an die epische Oper stellte, war hier bei Busoni schon vorgeprägt. Indem Busoni selbst für eine Mischform wie die Oper empfahl, daß jede Kunst — und besonders eine so junge Kunst wie die Musik — das Wesen seiner eigenen Gattung weitmöglichst bewahren solle, bereitete er annähernd Brechts Thesen vor, daß "Wort, Musik und Bild" "mehr Selbständigkeit erhalten" sollten (*Werke* 24: 79). Busoni erwägte in subtiler Form selbst ein Gegeneinanderspielen der Elemente, wie es Brecht und Weill in den zwanziger Jahren gerade am Beispiel der *Dreigroschenoper* zum Programm erhoben:

> Der größte Teil neuerer Theatermusik leidet an dem Fehler, daß sie die Vorgänge, die sich auf der Bühne abspielen, wiederholen will, anstatt ihrer eigentlichen Aufgabe nachzugehen, den Seelenzustand der handelnden Personen während jener Vorgänge zu tragen....Das Gewitter ist sichtbar und hörbar ohne Hilfe der Musik; was aber in der Seele des Menschen währenddessen vorgeht, das Unsichtbare und Unhörbare, das soll die Musik verständlich machen. (*Entwurf* 16)

Wenn Busoni auch nicht von Kontrast sprach, eröffnete er dennoch die Möglichkeit einer dialogischen Beziehung unter den Künsten, indem die Musik unterschiedliche menschliche Empfindungen andeutet, die das Bühnenbild nicht sichtbar machen kann. Brechts 1935 erschienener Aufsatz "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater" sprach der Musik eine gleichsam unabhängige Rolle zu, wenn er auch ihre Funktion weniger psychologisch als politisch deutete. Am Beispiel der *Dreigroschenoper* erklärte er, wie die Trennung der Musik von anderen Darbietungen rein äußerlich durch eine sichtbare Aufstellung des Orchesters auf der Bühne vollzogen sei. Darüber hinaus produziere die musikalische Form einen Kontrast zum Bühnengeschehen, mit der Brecht und Weill traditionelle bürgerliche Lebensvorstellungen bewußt untergruben. Klassische Formen wie Liebesduett, Terzett, Liebeslied und Chorfinale dienten dazu, das Milieu der Straßenräuber und Prostituierten zu schildern, und machten die Musik somit zur "Schmutzaufwirblerin, Provokatorin und Denunziantin" (*Werke* 22.1: 157). Zwar

stellte Busoni nicht derart provozierend gesellschaftliche Milieus gegenüber, doch nahm er mit seinem Vorschlag einer selbständigen, oft gegen das Bühnenbild gerichteten Musik Brechts Ideen teilweise voraus.

Busonis *Entwurf* skizzierte auch Brechts Theorie der Verfremdung:

> So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf..., so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller "spiele" — er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken. (*Entwurf* 19)

Diese Bedingungen nannte Busoni als wichtigste Voraussetzungen für eine Oper der Zukunft und nahm damit in nur wenigen Sätzen Theorien voraus, die Brecht später über Jahrzehnte detailliert entwickeln sollte. In einer von Brechts frühesten Erwähnungen des Begriffes "Verfremdung," in seinem Aufsatz "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst" (1936), stellte Brecht das östliche dem westlichen Theater gegenüber und beschrieb am Beispiel des chinesischen Schauspielers Mei Lan-fang, den Brecht in Moskau gesehen hatte, neue Möglichkeiten einer verfremdenden Darstellungsweise: Der Künstler "sieht sich selber zu," er "bringt zum Ausdruck, daß er weiß, es wird ihm zugesehen" und schafft somit "eine großartige Distanz zu den Vorgängen." Der Schauspieler verzichte ebenso sehr auf eine "Verwandlung" in den dargestellten Charakter wie der Zuschauer auf "Einfühlung" in die Figur, er bewahre seine betrachtende Haltung (*Werke* 22.1: 201-03). Eben diese Ideen, mit denen Brecht, von orientalischen Traditionen lernend, das europäische Theater modernisieren wollte, waren in Busonis *Entwurf* vorformuliert, wenn auch in leicht abweichendem Vokabular: So sprach Busoni nicht von "Einfühlung," sondern von "Teilnahme." Doch forderte Busoni, ebenso wie Brecht, die Spaltung des Schauspielers in Individuum und Darsteller und erwartete, daß sich sowohl der Schauspieler als auch der Zuschauer von seiner Rolle dissoziieren solle. Er betonte das rationale Erfassen und die Bedeutung des Geistes, den man, um mit Eisler zu sprechen, nicht mit dem Hut an der Garderobe abgeben dürfe. Ein deutlicher Unterschied zwischen Brecht und Busoni besteht nur in der Zielsetzung: Während bei Busoni die distanzierende Darstellungsweise ästhetischen Zwecken diente, dem "geistigen Empfangen und Feinschmecken," sah Brecht seinen "V-Effekt" nur

dann sinnvoll gestaltet, wenn "ein solches Technikum für ganz bestimmte gesellschaftliche Zwecke" eingesetzt werde (*Werke* 22.1: 207).

Vergleichbar mit Brecht ist jedoch auch die herausgestellte Rolle des Zuschauers, die Aufmerksamkeit, die Busoni der Rezeption des Werkes schenkt. Fast schon im Sinne einer modernen Rezeptionsästhetik behauptete er, daß, "um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muß" (*Entwurf* 20). Wie Brecht war Busoni ein leidenschaftlicher Pädagoge. Bei Brecht äußerte sich dieser didaktische Drang auch in seiner Opernästhetik, da er dem Wort neben dem Ton eine bedeutende Stellung zusprach. Busoni hielt hingegen in bewußter Abkehr von Wagner am Vorrang des Tones fest: "Es handelt sich bei der Oper um das *musikalische* Gesamtkunstwerk, im Gegensatz zum Bayreuther "Gesamtkunstwerk," heißt es 1921 in seinem Aufsatz "Über die Möglichkeiten der Oper" (*Von der Macht der Töne* 126).

Ein Vorläufer des epischen Musiktheaters, das besonders auf *Die Dreigroschenoper* vorausweist, ist Busonis "theatralisches Capriccio in einem Akt" *Arlecchino oder Die Fenster*. Geschrieben zwischen 1914 und 1916, wurde *Arlecchino* 1917 in Zürich uraufgeführt, da Busonis Hoffnung auf eine Premiere in Berlin an den Wirren des andauernden Ersten Weltkriegs scheiterte. Busoni verbrachte die Zeit des Ersten Weltkriegs im Schweizer Exil, blieb sich somit seinem Vorsatz treu, "in Kriegszeiten kein Kriegsland zu sehen" (*Briefe Busonis an Edith Andreae* 42), und so entstand *Arlecchino* in einem Friedensasyl der Kriegszeit. Eine deutliche satirische Anklage gegen den Krieg kennzeichnet das Werk. Auf die Züricher Uraufführung folgten bald mehrere Aufführungen in Deutschland, in Stuttgart, Frankfurt, Köln, und eine besonders erfolgreiche Inszenierung 1921 an der Berliner Staatsoper dirigiert von Leo Blech, die mit Sicherheit Weill sah, wenn nicht Brecht. 1924 wurde *Arlecchino* in Weimar gespielt, zusammen mit Strawinskys *Petruschka* und mit Hindemiths Vertonung von Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen*.

Mit einer Spieldauer von 60 Minuten war *Arlecchino* kein abendfüllendes Werk; Busoni benötigte ein Begleitstück, zu dem sich seine Oper *Turandot*, auf Carlo Gozzis Fabel aufbauend, eignete. Am 11. Mai 1917 erlebten somit beide Opern, unter Leitung des Komponisten, ihre Uraufführung in Zürich. Da *Turandot* als Oper jedoch nicht ganz das Niveau von *Arlecchino* erreicht, gab es seither verschiedene Versuche, *Arlecchino* mit anderen Stücken zu paaren. Als eine dieser Möglichkeiten, die von Hindemiths *Nusch-Nuschi* über Strawinskys *Pulcinella* zu de Fallas *El retablo de*

maese Pedro reichten, wirkte auch das Ballett von Brecht und Weill, *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* (Beaumont 245).

Im Gegensatz zu Brecht, von dem keine schriftlich festgehaltenen Äußerungen zu *Arlecchino* überliefert sind, räumte Weill *Arlecchino* einen wichtigen Stellenraum innerhalb Busonis Oeuvre und als Wegbereiter zu seinem eigenen Schaffen ein. "*Arlecchino* ist das geistvoll heitere, *Doktor Faust* das ernste Selbstbekenntnis Busonis," schrieb Weill 1926 und charakterisierte diese beiden Werke somit als zentrale Kernstücke Busonis (Weill 216). In der Tat war *Arlecchino* ursprünglich auch als Intermezzo zur *Faust*-Oper geplant, das zwischen den einzelnen Akten des *Faust* ein komisches Pendant bieten sollte; Busoni erkannte also durchaus die enge Verbindung zwischen beiden Werken. Doch *Arlecchino* entwickelte sich als eigenständiges Werk, von dem Strömungen ausgingen, die später in das epische Musiktheater von Brecht und Weill mündeten. "Ohne seinen *Arlecchino*, eine Oper, deren Hauptfigur kein Sänger, sondern ein Schauspieler war, gäbe es möglicherweise keine Musik zu *Johnny Johnson*, *Mahagonny* oder meinen anderen Werken," erinnerte sich Weill noch 1936 (Weill 324). Weill stellte besonders die Beziehung her zur *Dreigroschenoper*, in der er ebenso den Weg zu einer "vereinfachten, klaren musikalischen Sprache" gefunden habe:

> Schon während des Krieges schrieb Busoni eine Oper (*Arlecchino*), die einen Schauspieler in der Hauptrolle verwendet, Strawinskys *L'histoire du soldat* machte einen Sprecher zum Träger der Handlung, die *Dreigroschenoper* wurde für singende Schauspieler geschrieben. (Weill 117)

Abgesehen von der Sprecherrolle der Hauptfigur schätzte Weill auch, daß Busoni mit *Arlecchino* "die Form der Nummernoper neu geschaffen" habe (Weill 262, auch 41) und somit sich von Wagner abkehrte und Anschluß bei Mozart suchte. In einem weiteren Aufsatz 1930 bezeichnete Weill Busonis *Arlecchino*, im gleichen Atemzuge mit der *Dreigroschenoper* und Brecht/Weills Schuloper *Der Jasager* als eine "Urform der Oper," die die formale und inhaltliche Gestaltung der Operngattung neu untersuchte (Weill 91). Über die Eigenschaften einer solchen "Urform" bzw. "Uroper," einer Mischgattung, die Elemente der Oper mit denen des Dramas verbindet, hatten sich sowohl Weill als auch Brecht 1929 im Zusammenhang mit der *Dreigroschenoper* ausführlich geäußert (Weill 55, Brecht *Werke* 24: 57).

Arlecchino ist in einen Prolog und vier Sätze gegliedert; die Hauptfigur Arlecchino erscheint in jedem Satz in einer neuen Rolle

bzw. Maske, als Schalk, als Kriegskapitän, als Ehemann und als Sieger. Die Handlung spielt im Bergamo, dem Geburtsort Arlecchinos und Pierrots: Der erste Satz, "Arlecchino als Schalk," zeigt den Schneider Matteo, wie er verträumt zu Hause den fünften Gesang aus Dantes *Inferno*, den Abschnitt über Paolo und Francesca, liest und nicht merkt, daß seine Frau Annunziata am Fenster darüber Arlecchino ein Stelldichein gewährt. Da die Haustür verschlossen ist und Arlecchino nicht entweichen kann, springt er aus dem Fenster und verkündet dem verblüfften Schneider, daß die Barbaren vor den Toren der Stadt stehen. Inzwischen gelangen Abbate Cospicuo und Dottore Bombasto vor das verschlossene Haus des Schneiders und erfahren durch diesen vom bevorstehenden vermeintlichen Einfall der Barbaren. Damit der zitternde Matteo sein Testament schreiben kann, eilen der Abbate und der Dottore zum Bürgermeister, lassen sich jedoch von ihren guten Vorsätzen abbringen und bleiben im benachbarten Weinhause hängen.

Im zweiten Satz, "Arlecchino als Kriegsmann," kehrt Arlecchino, nun als Kriegskapitän und Rekrutierungsoffizier verkleidet, in Begleitung zweier lächerlicher Polizeidiener zum Haus des Schneiders zurück und schickt den Hausherrn zur Front mit der Versicherung, er, Arlecchino, werde schon auf das Haus (und die Schneiderin) aufpassen.

Im dritten Satz, "Arlecchino als Ehemann," entdeckt Colombina, Arlecchinos verlassene Ehefrau, ihren Mann unter der Maske des Kriegskapitäns. Nach opernhaften Streit- und Eifersuchtsszenen lenkt Arlecchino Colombina, mit Hinweis auf einen Stern, ab und macht sich aus dem Staube. Doch dann erscheint der Cavaliere Leandro und macht Colombina den Hof. Arlecchino, der die beiden beobachtet hat, tritt auf, geleitet seine Frau ins Weinhaus, fordert Leandro zum Duell heraus und gewinnt. Leandro stürzt scheinbar tot zu Boden; Arlecchino flieht in Matteos Haus.

Im vierten Satz, "Arlecchino als Sieger," stolpern der Abbate und der Dottore mit Colombina aus dem Wirtshaus und stoßen auf den verwundeten Leandro. Der Dottore erklärt Leandro für tot, doch Colombina entdeckt Lebenszeichen, und der Abbate spricht von Wiederauferstehung. Die Fenster neugieriger Nachbarn öffnen sich inmitten dem Aufruhr, schließen sich jedoch sofort wieder, als der Abbate um Beistand für Leandro bittet. Auch in Matteos Haus wird nicht geöffnet; hier halten sich Arlecchino und die Schneiderin auf. Hilfe erscheint jedoch in Form eines "asinus providentialis"; nachdem das Mitgefühl der Menschen versagte, bringt nun ein Esel die Rettung, als "deus ex machina" im Drama und in möglicher Anlehnung an Sancho Panzas Gefährten im *Don Quijote*, einem Roman, den Busoni zeit seines Lebens verehrte. Leandro wird auf

den Eselskarren geladen und ins Lazarett gebracht. Nun verkündet Arlecchino auf des Schneiders Dach sein fröhliches Credo: "Die Welt ist offen! / Die Erde ist jung! / Die Liebe ist frei!" und verschwindet mit Annunziata. Der zurückkehrende Matteo findet ein leeres Haus vor. Während Matteo vergeblich auf seine Frau wartet, senkt sich ein Zwischenvorhang, und Arlecchino beschließt das Stück mit einem Monolog über die jüngsten Paarungen (Arlecchino-Annunziata, Colombina-Leandro), bis zu "neuen Begebenheiten."

Die Handlung klingt verspielt, geradezu ein wenig frivol; doch läßt Busoni in die Dialoge Reflexionen einfließen über Krieg, Liebe, menschliche Treue, die in ihrer Mischung aus Tiefsinn, Groteske und Provokation des Zuschauers Brechts Stil nahekommen. Als "Intermezzo" (*Selected Letters* 242-43, 281) charakterisierte Busoni seinen *Arlecchino*, dabei sowohl auf die "entremeses" in Cervantes' *Don Quijote* anspielend, da seine vier Sätze des *Arlecchino* ursprünglich als ironische Intermezzi zu einer Oper über Dante bzw. später Faust geplant waren, als auch auf sein eigenes kreatives Leben, da *Arlecchino* ein kleines Zwischenspiel, eine schöpferische Pause, vor Busonis Arbeit an seinem großen *Faust*-Projekt darstellte. Abgesehen von "Intermezzo" beschrieb Busoni die Form des *Arlecchino* als "Capriccio," "Marionetten-Stück, Groteske, Schau-Spiel" (*Briefe Busonis an Edith Andreae* 25) und situierte *Arlecchino* somit als zwischen den Gattungen gelegen an. Mit dem Untertitel, ein "theatralisches Capriccio," übertrug Busoni eine musikalische Form auf das Theater und ordnete sein Stück zwischen Oper, Puppenspiel und *commedia dell'arte* ein. Eine solche Mischform ist durchaus verwandt mit der "Uroper," wie sie Brecht und Weill 1929 definierten.

Eines der herausragendsten epischen Elemente dieses Stückes ist die Figur des Arlecchino selbst. Seit dem 16. Jahrhundert gehörte Harlekin, eine Mischung aus Clown und Diener, der sich häufig in Liebeleien verstrickte, deren Komplikationen er jedoch immer wieder zu lösen verstand, und den eine amoralische, fröhliche Grundhaltung kennzeichnete, zu den unersetzbaren Charakteren der *commedia dell'arte*. Im Frühling 1914 erlebte Busoni den italienischen Schauspieler Piccello in einer so überzeugenden Darstellung des Arlecchino, daß Busoni sich zum Aufzeichnen seiner Oper entschloß. Er konzipierte die Hauptrolle des Arlecchino für einen Schauspieler, keinen Sänger. Diese Idee übernahm Busoni von Schönbergs Konzept einer "Sprechstimme," beispielsweise in *Pierrot Lunaire*, den Busoni 1913, ein Jahr nach der Premiere, in seiner Berliner Wohnung privat aufführen ließ. Dabei behandelte Busoni seine Hauptrolle noch freier als Schönberg, da er nicht die Tonhöhe festlegte wie Schönberg diejenige des Pierrot, sondern nur den

Rhythmus seines sprechenden Helden. Diese Technik, die Hauptfigur einer gesungenen Oper durch einen sprechenden Schauspieler darstellen zu lassen, weist jedoch gleichzeitig voraus auf die epischen Erzählerfiguren bei Brecht oder auf die Partitur der *Dreigroschenoper*, die Weill nicht für Opernsänger, sondern für Schauspieler ohne eine ausgebildete Gesangsstimme verfaßte.

Arlecchino steht als Beteiligter und als Erzähler gleichzeitig innerhalb und außerhalb des Geschehens; ein Sprecher unter Sängern, verfremdet und kommentiert er die Handlung, während er in ihr spielt. Als Figur des einaktigen Stückes zeigt sich Arlecchino in jeder Szene hinter einer neuen Maske, als Betrüger, Kriegskapitän, Ehemann und Sieger. Als epische Sprecherrolle wendet er sich abwechselnd an das Publikum, an die Sänger oder an den Orchesterapparat. Seine Erzählerfunktion erfüllt Arlecchino schon dadurch, daß er, jeweils vor dem Vorhang, Prolog und Epilog spricht. Der Prolog gibt in Kürze das Modell der Handlung wieder, ähnlich wie die Titel und Tafeln der *Dreigroschenoper*, fordert jedoch gleichzeitig zum Nachdenken auf und erinnert in seiner antireligiösen und rationalen Grundhaltung ein weiteres Mal an Brecht:

> Ein Schauspiel ist's für Kinder nicht, noch Götter,
> Es wendet sich an menschlichen Verstand;
> Deutet es drum nicht völlig à la lettre;
> Nur scheinbar liegt der Sinn offen zur Hand...(*Arlecchino* 5)

Arlecchinos Epilog, in Mozartscher Weise zum Umzug und Tanz aller Charaktere vorgetragen, stellt die neuen Paare vor und verkündet, bei allen Anklängen an Goethes *Faust*, eine Moral der Relativität, wobei Busonis kreisförmige Sicht eines "bis zu neuen Begebenheiten" (*Arlecchino* 130) auch eine entfernte Verwandtschaft mit Brechts "Alles wandelt sich" aufweist.

Trotz seines buffonesken Tons wirkt Arlecchino auch als Sprachrohr seines Autors Busoni, dessen Anschauungen er in diesem kleinen Werk weitergibt. *Arlecchino* sei "weniger als eine Herausforderung und mehr als ein Scherz" (*Von der Einheit der Musik* 351), reflektierte Busoni einmal, beschrieb die Worte seines Titelhelden jedoch auch als "meine eigenen Bekenntnisse" (*Von der Einheit* 304) und in einem Brief sogar als "la somme de mes opinions" (Beaumont 221). Häufig ließ er in seinen Privatkorrespondenzen Zitate aus *Arlecchino* einfließen, und die Ansichten, die die Hauptgestalt vertritt, lassen den Zeitgeist der Weimarer Jahre, aber auch konkret politische wie menschliche Standpunkte Brechts vorausahnen. So äußert sich Arlecchino zynisch zum Thema Krieg und Vaterland: "Was ist ein Soldat? Etwas, das sich selbst aufgibt.

Eine kenntliche Kleidung. Ein Hunderttausendstel. Der künstliche Mensch. Was ist das Recht? Was man anderen entreißen will. Was ist das Vaterland? Der Zank im eigenen Hause" (*Arlecchino* 51). Die pazifistische und anti-patriotische Grundhaltung des *Arlecchino* wandelte sich im Verlauf der Komposition des Librettos zu einer direkten Kritik an tagespolitischen Ereignissen, da die "Barbaren," gegen die hier Krieg geführt wird, in der ersten Fassung Türken waren und in einer späteren Version zur "Nation von Musik und Philosophie" wurden, was die endgültige Anspielung auf Deutschland mit dem Fortschreiten des Ersten Weltkriegs unausbleiblich werden ließ (*Von der Einheit* 298-301).

Standesfragen werden in diesem Werk ebenfalls angeschnitten, und Busoni, der schon in seinen frühen Leipziger Jahren sich an linken politischen Bewegungen beteiligte, erwies sich auch hier als Revolutionär, da der proletarische Arlecchino gegen den "adeliger Musikophilus" Leandro duelliert, was schon gegen alle Konventionen verstieß, und darüber hinaus Arlecchino das Duell gewinnt (*Arlecchino* 86).

Was zwischenmenschliche Fragen anbetrifft, erläutert Arlecchino in einem dialektischen Monolog über die Treue, daß er in seiner Untreue stets sich selbst treu bleibe, und beweist somit auch hier seine geistige Verwandtschaft mit Brecht oder Brechtschen Gestalten wie etwa Macheath:

> Die Treue, Madame, ist ein Laster, das meiner
> Ehrsamkeit nicht ansteht.
> Sie ist der Beinbruch nach dem ersten Schritt,
> das Unrecht, an dritten begangen,
> die Untreue gegen sich selber,
> ein moralischer Bankrott und
> das Ende der Liebe... (*Arlecchino* 59)

Ähnlich wie Brecht, schätzte Busoni, in seinem *Arlecchino*-Text zumindestens, die Provokation. In einem Brief an Harriet Lanier reflektierte er, in einem sprachlichen Gemisch, das auch das *Arlecchino*-Libretto kennzeichnet, hier jedoch zwischen englisch und französisch:

> J'ai relu mon libretto après 6 mois et j'étais un peu effrayé du ton plutôt philosophique et méchant de mon *Harlequin*, qui est le personnage important, "and a grim friend of disagreeable truths." L'action, très rapide et hors de l'ordinaire, laisse le spectateur "at a loss." It would represent a failure combined with astonishment... (Beaumont 221)

Als ein solcher Brechtscher "grim friend of disagreeable truths" erweisen sich nicht nur die Hauptgestalt Arlecchino, sondern auch einige der Nebenfiguren, so z.B. der Abbate. Dieser reagiert auf das Verhalten der Nachbarn, die aus Sensationslust ihre Fenster aufsperren, um den totgeglaubten Leandro zu begaffen, sich dann jedoch wieder verriegeln, als es darum geht zu helfen, mit der These: "Es ist ein Hang in den Menschen, / die angeborne Güte zu verbergen" (*Arlecchino* 103). Diese Szene mit den Fenstern beschrieb Busoni in einem Brief 1917 bei aller Komik als nicht gerade amüsant und leider zu wahr (*Selected Letters* 257); und von dem mangelnden bzw. unterdrückten Mitleid, über das der Abbate klagt, führt nur ein kleiner Schritt weiter zur *Dreigroschenoper*, in der Peachum das wenige vorhandene Mitleid der Menschheit für seine materiellen Zwecke ausbeutet.

Busoni schrieb sein Libretto selbst: Nur hierin glich er Wagner; ansonsten hebt sich das dramaturgische Konzept des *Arlecchino* deutlich von Wagner ab. Anstatt, wie Wagner es für Bayreuth vorschrieb, das Orchester als unsichtbare mysteriöse Kraft unter der Bühne zu vergraben, stehen hier ein Sprecher, die Sänger und der Orchesterapparat einander sichtbar gegenüber. Seine sprechende Rolle unterscheidet Arlecchino von den Sängern, und das Orchester steht auf der Bühne, so daß der Zuschauer die Mittel der Kunstausübung einzeln wahrnehmen kann. Ähnlich verfuhr Brecht 1928 bei der Berliner Aufführung der *Dreigroschenoper*, in der die Jahrmarktsorgel eingebaut in eine auf Stufen erhöhte Jazzband hinten auf der Bühne stand, und somit war das von Brecht definierte Prinzip einer "Trennung der Elemente" bei Busoni hier schon gewährleistet.

Mehrfach betonte Busoni, daß *Arlecchino* auch als Theatersatire zu verstehen sei, als Stück über das Thema Musiktheater (*Selected Letters* 256, *Von der Einheit* 300). Schon Walter Benjamin hatte behauptet, daß neben dem Stilmittel der Unterbrechung das Zitat, der zitierbare Gestus, ein Hauptmerkmal des epischen Theaters sei (Grimm 91), und sowohl der Text als auch die Musik des *Arlecchino* setzen sich geradezu aus Zitaten und Anspielungen zusammen. Das Libretto integriert literarische Modelle, die von E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* und Goethes *Faust* zu Dantes *Divina Commedia* und den Konventionen der *commedia dell'arte* reichen. Die Anspielungen auf Dantes *Inferno* sind besonders geschickt in den *Arlecchino*-Text eingebaut: Hauptsächlich zitiert Busoni Canto V, da der Schneider Matteo gerade die Passage über Paolo und Francesca liest, während sich ironischerweise im Fenster über ihm eine ähnliche Ehebruchsszene zwischen seiner Frau Annunziata und Arlecchino abspielt. "Galeotto fù'l libro e chi lo

scrisse" (*Arlecchino* 12-13) — des Schneiders naive Versunkenheit in die Lektüre läßt Arlecchino gerade Zeit und Freiheit, dessen Frau zu verführen. Wie die Figuren der *commedia dell'arte*, gleichzeitig auch vorausweisend auf die Charaktere des epischen Theaters, ist der Schneider Matteo eher in seiner Typenhaftigkeit als als Individuum zu verstehen. Busoni beschrieb ihn als "der betrogene Idealist und Nichts-Ahnende" (*Von der Einheit* 304), und die Satire wandte sich vielleicht auch gegen die deutsche Romantik, die Dante als Weltkünstler mit wiederentdeckt hatte und von der sich die modernen Theaterschaffenden des 20. Jahrhunderts zu befreien suchten.

Eine weitere Form der Verfremdung besteht darin, daß *Arlecchinos* Text Sprachen und Kulturen vermischt. Aufbauend auf der italienischen Tradition, verfaßte Busoni das Drama auf deutsch, mit Ausnahme einiger eingeschobener italienischer Zitate und weniger lateinischer und französischer Wendungen. Der parodistische Effekt war beabsichtigt, und Busoni bedauerte, daß die italienische Übersetzung auf diese Pikanterie verzichten müsse (*Selected Letters* 256).

Die Musik ist ebenfalls gespickt mit Zitaten, so daß Busoni sie schon 1915 in einer Korrespondenz in Brechtscher Terminologie beschreiben konnte, als "verfremdet" bzw. "distanziert": Auf französisch verfaßt, spricht diese Briefpassage von *Arlecchino* als "dans une forme étrange et avec une musique 'éloignée' (Beaumont 221). Die Zitate reichen von Anklängen an Mozarts *Don Giovanni*, die Matteos Lektüre der Paolo und Francesca Episode begleiten, über Anspielungen auf den Marsch in Beethovens *Fidelio*, die Arlecchinos kriegerischen Auftritt einleiten, und Ähnlichkeiten mit Donizetti, ja selbst Wagner, da Leandro, als moderner Lohengrin, Colombina-Elsa im rechten Moment rettet. Die Wagner-Zitate sind eindeutig als Satire beabsichtigt: Anstatt daß Elsa Lohengrin verliert, da sie die verbotene Frage nach seiner Herkunft stellt, belustigt sich Colombina über den aus dem Nichts heraus auftretenden Ritter Leandro. Ebenso wie die Partitur der *Dreigroschenoper*, die Opernpersiflagen, Zitate und Tänze aneinanderreiht und deren literarisches Modell auf einem schon vorhandenen Text, John Gays *Beggar's Opera* aufbaut, thematisiert *Arlecchino* das Genre der Oper. Beide Werke sind Opern über das Thema Oper, wobei Busoni in einem Brief an Egon Petri am 28.3.1916 noch einen Schritt weiterging, indem er, auf die trivialen und sentimentalen Stoffe so vieler Opern anspielend, *Arlecchino* auch als eine Oper beschrieb, die sich *gegen* die Oper wandte (*Selected Letters* 233).

Zusammen mit *Turandot* gehört *Arlecchino* zu einer Periode, in der Busoni Werke komponierte, die er als *La nuova commedia*

dell'arte bezeichnete. Dieses neue Genre, mit dem er auf verfremdende und modernisierende Weise eine vergangene italienische Blütezeit wiederbeleben wollte, kam dem Musiktheater Brechts und Weills deutlich näher als Busonis ausgesprochen "deutsches" Spätwerk, *Doktor Faust*.

VERZEICHNIS ZITIERTER WERKE

Beaumont, Antony. *Busoni the Composer*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Brecht, Bertolt. *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bände. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

Busoni, Ferruccio. *Arlecchino: Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzuge*. Klavierauszug von Philipp Jarnach. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1968.

———. *Briefe an seine Frau*. Hrsg. Friedrich Schnapp. Mit einem Vorwort von Willi Schuh. Erlenbach-Zürich: Rotapfel-Verlag, 1935.

———. *Briefe Busonis an Edith Andreae*. Hrsg. Andres Briner. Zürich: Kommissionsverlag Hug & Co., 1976.

———. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Faksimile einer Ausgabe von 1916 mit den handschriftlichen Anmerkungen von Arnold Schönberg. Im Anhang Transkription der Anmerkungen und Nachwort von H. H. Stuckenschmidt. Hrsg. H. H. Stuckenschmidt. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1974.

———. *Selected Letters*. Translated, edited, and with an introduction by Antony Beaumont. New York: Columbia University Press, 1987.

———. *Von der Einheit der Musik: Von Dritteltönen und junger Klassizität. Von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken*. Berlin: Max Hesse, 1922.

———. *Von der Macht der Töne: Ausgewählte Schriften*. Hrsg. Siegfried Bimberg. Leipzig: Reclam Verlag, 1983.

Grimm, Reinhold. Hrsg. *Episches Theater*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972.

Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Ferruccio Busoni: Zeittafel eines Europäers*. Zürich: Atlantis Verlag, 1967.

Wagner, Richard. *Oper und Drama*. Dichtungen und Schriften. Band 7. Hrsg. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1983.

Weill, Kurt. *Musik und Theater: Gesammelte Schriften*. Hrsg. Stephen Hinton und Jürgen Schebera. Berlin: Henschelverlag, 1990.

Zur Funktion von Song und Musik in Brechts und Eislers *Die Maßnahme*

Während Brechts Text der *Maßnahme* noch immer fasziniert und die Gemüter erregt, ist Eislers diesbezügliche Musik mehr oder weniger vergessen. Mit der Einbeziehung der Musik jedoch wird *Die Maßnahme* zu einem sekulären Oratorium, einem Mittel, mit dem die anvisierten Schauspieler — Arbeiter-Musikgruppen — ihre Arbeitsbedingungen und mögliche politische Aktionen durch den Probenprozeß kritisieren können. Das Resultat is eine bezwingende und ergreifende Form, die den Unterschied zwischen Publikum und Spielern überwindet und zugleich das Stück offenläßt für eine falsche Sehweise seitens jener, die nicht am Prozeß teilhaben. *Die Maßnahme* sanktioniert keine KPD Aktionen und Methoden. Vielmehr bestehen Brecht und Eisler darauf, daß die jeweiligen Mitspieler ihre Beziehung zur Partei überprüfen und re-definieren.

"Les mots vous font penser, la musique vous fait sentir. Et les chansons vous font sentir la pensée": la fonction de la chanson et de la musique dans *Les mesures prises* de Brecht et Eisler

Pendant que le texte de Brecht pour *Les mesures prises* continuait de fasciner et de choquer, la musique d'Eisler avait plus ou moins été oublié cependant avec l'inclusion de celle-ci, *Les mesures prises* devient un oratorio séculaire, un moyen par lequel les performeurs destinés — des travailleurs amateurs de groupes de musique — critiquent leurs conditions et leurs options d'activités politiques en passant pour le processus de répétition. Le résultat est une forme forte, hautement mouvante et fragile, une qui brise la distinction entre le public et les performeurs, ceci clairement laisse la pièce ouverte à la fausse interprétation pour ceux qui sont en dehors du processus. *Les mesures prises* n'est pas une déclaration couverte d'approbation des méthodes et des action du KPD. Plutôt, Brecht et Eisler insistent que leurs performeurs contemporains examinent et redéfinissent eux-mêmes leur relation avec le parti.

"Palabras le hacen pensar, música le hace sentir, y canciones le hacen sentir los pensamientos": la función de canción y música en *Las medidas tomadas* por Brecht y Eisler

Mientras el texto de Brecht para *Las medidas tomadas* continua a fascinar y infuriar, la música de Eisler se ha olvidado por la mayor parte. Pero con su inclusión, *Las medidas tomadas* llega a ser un oratorio secular, un método por el cual los actores deseados — grupos musicales de obreros no profesionales — critican sus condiciones y opciones por la acción política a través del proceso de ensayo. El resultado es una forma poderosa, profundamente conmovedora y frágil, la cual rompe la distinción entre la audiencia, la actuación y los actores. Esto claramete deja la obra de teatro abierta a ser mal interpretada por los que están fuera de este proceso. *Las medidas tomadas* no es una frase general de consentimiento de las acciones y métodos del KPD. Al contrario, Brecht y Eisler insisten en que sus actores contemporáneos examinen y redefinan su relación con el partido ellos mismos.

"Words Make You Think, Music Makes You Feel. And Songs Make You Feel Thoughts": the Function of Song and Music in Brecht's and Eisler's *The Measures Taken*

John G. Highkin

Epigraph

Lenin called Maxim Gorki's novel, *Mother*, "a book of the utmost importance," a learning tool for impulsive revolutionaries.[1] Gorki refers to song many times. He describes meetings at the mother's house (always from her point of view):

> Often they sang...the simple songs that everybody knew, but sometimes they sang new songs, serious ones, with lovely harmonies and unusual melodies. These they sang in hushed voices, as if they were singing church music. The faces of the singers flushed and paled, and great strength was expressed in the words.
>
> The mother was especially stirred by one of the new songs...The song did not sing an undiscriminating sense of hurt and desire for revenge, capable of destroying but incapable of building. There was nothing of the old slavish world in this song....behind the words and the tune was something greater, which drowned out the words and the tune, evoking a sense of something too immense to be embraced by thought.[2]

When the fledgling revolutionary movement holds its first public demonstration, song becomes important:

> Feodor Mazin began to sing:
>
> "Renouncing forever the old world..."
>
> Dozens of other voices rose in a soft strong wave to join him:
>
> "We shake off its dust from feet!..."
>
> The Mother...could hear both of them [her son and Andrei] singing...

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

> "Arise to the struggle, oh workers, arise!
> Arise, all who labor and hunger!"
>
> People came running towards the red banner. They shouted as they ran, but their shouts were drowned by the sounds of the song — that same song which had been sung softer than the others at home...It rang out unrestrained and with an awful force. It resounded with indomitable courage, and while it challenged people to take the long path leading to the future, it frankly told them how difficult that path would be.[3]

Gorki shows song at work for revolution. Vocal music rather than the purely instrumental music which so enticed and repulsed Lenin.

The Measures Taken

Before undertaking the case-study of *The Measures Taken*, let us first look at a sample song: "The Solidarity Song," a marching song.[4]

> It is wrong only to listen to a fighting song, [said Eisler]...The activating purpose of a fighting song can only be achieved if the people sing it themselves.[5]

"The Solidarity Song" frames the last of the four sections of *Kuhle Wampe*, the film which, with *The Measures Taken* and *The Mother*, represents the crowning achievement for Brecht and his working group at the time including Eisler and Slatan Dudow. The song works both literally as a song sung by workers and as an orchestral piece which controls the pace of *Kuhle Wampe*. "The Solidarity Song" is a fighting song (young workers march to it at one point in the film) intended to invigorate and teach; the singer/audience relationship breaks down in line with Eisler's statement above. The melody is simple, especially memorable because of a rhythmic manipulation in the chorus in which, amid the 4/4 meter, a single 2/4 bar disturbs the rhythmic regularity and causes the singer/audience to awaken with a start. The 2/4 bar precedes the word "Forward!" and herein lies the effect: this switch in meter causes a leap into the next bar and the next word (see Example 1). Rhythm (and melody) and the very word itself work together with the physical motion of marching. The idea of the song is clearly memorable:

Forward and not forgetting
What our strength always was and shall be.
When hungry or when eating [2/4 measure]
Forward! and not forgetting,
Our solidarity!

The song motivates rather by osmosis — from the ground up, but it has a very clear political point beyond the realm of pure propaganda. This is partly achieved by the rhythmic interruption which makes the song a greater challenge to learn. More important is the development of the verse — and clarification of social relations, verse by verse. First the definition: "the common cause"; then the call for racial unity: "Black or white or brown or yellow / Leave your old disputes behind"; the oppressor's attitude toward disunity: "All the gang of those who rule us / Hope our quarrels never stop"; and back to solidarity: "Workers of the world, uniting / That's the way to lose your chains." But this is not the simple, declaimed "Solidarity" introduced in verse one; the word is now loaded with meaning, given a sense of purpose and direction.

The job of the music is first of all to keep time — solid time which pounds underneath the words. But with the rhythmic blip the singers are kept from falling prey to propagandistic hypnosis and are more consciously receptive to the development of the lyrics. The song was popular, sung not only in Germany but in France, England and the United States: "The Solidarity Song" had a life far beyond its place in *Kuhle Wampe*.

The plays of the Greek tragedians survive as great theater and serious literature in spite of the loss of the music and dance that was so much a part of their totality. So too with Homer's epics. In a humbler sense, this is what has happened to *The Measures Taken*: while Brecht's text has continued to fascinate and infuriate, Eisler's music has by and large been forgotten. Yet with the inclusion of the music, *The Measures Taken* becomes more than a play. It assumes the form and, as much as any work of art can, achieves the effect its authors intend.

It is not within the scope of this paper to agree with or refute current arguments concerning Brecht authorship — especially the contributions of Elisabeth Hauptmann to the Lehrstücke. Outside the small world of the Brecht industry Hanns Eisler too has received less than his due as a member of Brecht's collaborative groups. Indeed, questions about methods of collaboration and assignment of credit cut across gender lines. The critical apparatus itself (both in popular and academic media) has operated from a mono-perspective, celebrating narrowly the achievements of individual artists and

creating artistic "cults of personality." Through misunderstanding or willful disregard of what constitutes practical collaboration in theater, critics bear a share of responsibility for credit or lack of credit assigned to individuals who have labored within collaborative art forms. It is the intention of this paper to examine aspects of Brecht and Eisler's collaborative process through analysis of the text and score of *The Measures Taken*.

In my study I use the Universal Edition's score from 1930 and the Methuen English translation based on the 1938 manuscript (the score has a good penciled-in translation). Much contemporary criticism of the play can be answered by comparing the score to the printed text.[6]

The conception and performance of this play is inconceivable outside its direct historical, social, economic and political context. Along with *The Mother* and *Kuhle Wampe*, it is vivid proof of Brecht's and Eisler's commitments to radical change and their alliance with the German Communist Party (KPD). *The Measures Taken* was their first collaboration, Brecht's first true contact with the workers' cultural movement and the ultimate vehicle for Eisler. The purpose of the play, which Eisler called "a politically educational play", coincides with that of the music movement:

> The collaboration of workers' choruses, workers' orchestra, agitprop troupes, and the utilization of [Brecht's text] made it technically possible to transform the concert into a political meeting. The new type of music that had already sprung up (such as involved polyphonic choral singing, unison songs of struggle, choral recitations, militant chansons and ballads) now for the first time, in this new form, took on great political significance.[7]

The result is a new kind of political meeting founded on a dialectical materialist critical method. Anti-hypnotic, it relies for its effect on the pleasure of the artistic mode: entertainment, humor and intellectual challenge.

The Measures Taken in form reflects the equal contributions of Brecht and Eisler: Noh theater meets German Lutheran oratorio in the midst of 1930s German social revolution. The Noh theater provides both structure and style: simple yet complex, direct in presentation, and with Brecht's adaptation, flexible in its staging, allowing Brecht's didactic plays to be performed almost anywhere. The study and use of Noh (especially the play Taniko) most certainly helped Brecht clarify his own presentational theater; it provided an appropriate style of acting and a unifying structure. The emphasis in Noh acting is on the poetic meaning, through the

elimination of direct expressiveness in the recitation of the words and use of masks to achieve "an impassive countenance." The actor does not fancifully "act...the situation."[8]

Brecht obviously used the Noh as his structural model. In *The Measures Taken* the prologue (p. 9) corresponds to the "jidai," and the opening speeches of the Four Agitators and the Young Comrade (pp. 9-10) correspond to those of the "waki" and the "shite."[9] The third person narrative helps maintain distance between us and the events. That is not to say that the effect of *The Measures Taken* is not moving and disturbing — it is — but rather that we as an audience do not turn into what Archibald McLeish called an insatiable "great beast", hungry "to feel."[10] The point is to temper potential pathos and allow for a balance between emotional reaction and distance which is necessary for critical evaluation. Brecht does stir the emotions — but to a purpose:

> The epic theater isn't against emotions; it tries to examine them and is not satisfied just to stimulate them. It is orthodox theater which sins by dividing reason and emotions, in that it virtually rules out the former.[11]

> ...Emotions are...clarified...steering clear of subconscious origins and carrying nobody away.[12]

The Four Agitators and the Party express regret at what has happened to the Young Comrade (pp. 32-34). The Young Comrade is introduced as the one who (in Waley's phrase) will dance his dance, yet by Scene 6 the focus has shifted to the Party and its very definition. Emotions raised by both the Young Comrade and the Four Agitators make this penultimate discussion possible, the issues clear, but not easy. Vocal music forms the mode of the discussion.

The oratorio — especially the eighteenth-century German Lutheran oratorio — is compatible with the elements Brecht takes from Noh. A dramatic narrative form, it requires little staging. The focus is on the music, the chorus (or double chorus in the case of the *St. Matthew Passion*) and soloists. The oratorio has distinct elements, not the smooth textual and musical integration of opera: recitatives, arias, ariosos, ensembles and chorales work in present time and flashback, comment on action and express religious or emotional feeling.

In *The Measures Taken* Brecht and Eisler took this established form, full of immediate religious and historical associations (oratorios and other church music were being performed by workers' choruses),[13] and used it for their own aims. They coun-

tered its potential hypnotic effect by confronting it head-on; that is, by using the form itself, turning the dramatic and religious hierarchy upside down so that these very religious associations are shaken, and musicians, singers and audiences awakened. It is, so to speak, a means of entry into consciousness through the portals of complacent familiarity.

The oratorio hierarchy:

I. Christ: "Jesus tortured and dying for the sins of the world."[14]
II. The Evangelist: Narrator, intermediary between Christ, the events and,
III. The Masses/The Flock: The Chorus.

In *The Measures Taken* this changes to:

I. The Masses/The Party: The Control Chorus/Choral groups who judge people and events.
II. The Four Agitators: Narrators, intermediaries between the Party, events, and:
III. The Young Comrade: Tortured and dying — faceless — for his own errors in judgment.

Jesus chooses to die for the sins of others, to save mankind; the Young Comrade is responsible for his own fate: he chooses, though not happily, to die for the good of the cause in which he believes. The Young Comrade's death reaffirms his initial belief in "the measures taken by the Communist Party."

The instrumentation further distances *The Measures Taken* from traditional oratorio form: gone are violins, organ and soft wind instruments; in their place are three trumpets, a trombone and two percussionists. These are instruments which can play loudly and provide recurrent, consistent rhythms, music which announces and maintains its presence in no uncertain terms. There is no chance of falling into Yeats' half sleep/half awake state.

The choral delivery is itself another interrupting device. "What should be aimed at," said Eisler, "is extremely taut, rhythmical and precise singing."[15] These elements — instrumental and vocal delivery — are the components of the musical gest:

> [They make] possible a certain simplification of the toughest political problems....It is, however, clear that the effectiveness of this kind of music largely depends on the way in which it is performed. If the actors [or singers] do not start by getting hold of the right gest then

there is little hope that they will be able to carry out their task of stimulating a particular approach in the spectator.[16]

At the foundation of the form — a large-scale extension of their critical method — is Brecht and Eisler's absolute insistence that everything be discussed and criticized. Nothing can be taken for granted. The didactic religious oratorio gives way to a secular oratorio which re-defines education in the process: this in not instruction from above, from Christ to the flock via the Evangelist; it is people–participants learning through interaction with text and music. It is Brecht's and Eisler's intention that this process of a new didacticism be transferred to the concert hall/theater, that the distinction between audience and performers break down as the subverted (inverted) oratorio "triad" melts away. Audience and performer merge into one; each worker (the presumed audience) is a member of the masses, an agitator, and must face the hard questions of and pitfalls open to the Young Comrade. Perhaps in the end this does not entirely work; this is a fragile form. The audience is not involved in the production process, and does not have the opportunity to discuss the play. It brings into the hall its preconceptions about what constitutes a concert or play which do not include the degree of critical challenge Brecht and Eisler demand. Critics exacerbate the problem. It is their task to make pronouncements.[17] They see the death of the Young Comrade as an authorial judgment and not a means of examining basic theoretical questions which reverberate into practice with a loud crash: what is the relationship of the individual revolutionary to his/her commitment, and to the revolutionary movement as a whole?

"Many of us are courageous, but not many of us can read," says the Young Comrade (p. 10). If, as the Control Chorus points out in its opening speech, "the revolution marches forward even in that country," in an illiterate, miserable society, then what does this say to a worker in a sophisticated industrial society?

Brecht sets the play in Asia, in a country with a dominant peasant rather than a proletarian population; his agitators do illegal work. All of this contrasts strongly with the situation in 1930 Berlin, which creates a critical distance between setting and performers/audience. This is not to say that the play does not address itself to the time and situation of Berliners. It is structured (through the choice and ordering of scenes) so that it creates a time continuum with music at its core. Each scene contains what amounts to a musical gest which places it within the continuum. The play presents a thumbnail sketch of human social history through the history of music, and shows those in the concert hall that this is their history.

Brecht and Eisler first create the tension between the industrial and pre-industrial societies by contrasting text and music. They are forcibly separated during the first dialogue between the Young Comrade and the Agitators, (pp. 10-11; score, pp. 10-13) in the cool, almost abrasive style of agit-prop music.[18] The Young Comrade asks one of his questions, "have you brought locomotives with you?"; the horns play a loud flourish after which — and not on the down-beat of the next bar as one would expect, but on the first upbeat (which gives a rhythmic kick similar in effect to the one in "The Solidarity Song") — a tom-tom strikes and the Three Agitators reply, "No!"

The repetition of the combined spoken and musical phrase, "No!" insures the collectivity of the answer; it comes from more than just three actors and forms an imagined greater mass of people. Furthermore, the Young Comrade's last question, "Was I wrong to ask?" is followed by the same musical phrase. We then expect a repeated "No!" but, to our surprise, get an understanding answer — quieter in tone — which begins, "No, for your good question received an even better answer..." The Agitators' reply makes a memorable impression; the music helps humanize the Agitators, as it tempers the harshness of the repeated "No!" and emphasizes the reasonableness of their explanation to him.

The juxtaposition of contemporary political music with the Young Comrade's emotional description of this non-industrial society brings the scene's inherent tensions to the fore. It builds from a particularized (though remote) dramatic situation and looks outward. "The eyes of the world are upon us," the Secretary of the Party House says (Scene 2, p. 12); it is the eyes of the first performers and then the audience who look at this movement from inside to out. This is the function of the first song, "In Praise of the U.S.S.R." (p. 11), which by its title creates a concrete contrast to the dramatic and performance settings. Brecht and Eisler do not use the U.S.S.R. as an abstract ideal. The music in this song helps clarify the textual meaning by dividing its two sentences. (Sentence 1: "The world... / ...guests with knowledge." Sentence 2: "When the door..." to song's end.) The first sentence, sung a cappella, shows the necessary austerity of the revolution as resulting from the lack of financial resources of those for whom the revolution fights: the world's oppressed people. Very imagistic, the point of view moves from inside, "at our / Meager table," wherein the oppressed ("guests") learn about revolution from those who have succeeded, to outside. Like the Chorus, Agitators "enlighten their guests with knowledge" with "clear voices/ Behind crumbling doors." The revolution will expand. It breaks out musically and textually as first

the music enters beneath the two-bar, "Ga-ste" ("guests": the subject), continues on its own in an essentially quarter-note base (the chorus up to that point is sung above a half-note base, hence there is a greater sense of urgency gestically stated by the beat) and is joined by the Chorus as the text says, "When the door crumbles / We will sit there even more visibly." The movement outward is complete. The songs end in a manner similar to those in *The Mother*, with a rhythmic punch, a sharp cadence, which drives home the song's point on a powerful positive note. What a send-off the Young Comrade and the Agitators get! "And so the Young Comrade...agreed with our mission," say the Agitators, and off they go.

"The Effacement" (score, pp. 19-30) looks forward to Lenin's revolutionary pragmatism as it looks back at the process and limits of commitment. Subsequent events make it quite clear that the Young Comrade does not in fact become nameless (he is the only agitator given a distinguishing title), nor does he leave his personality behind. The emotion behind his commitment rules his actions. His revolutionary hardness never develops.

> You have to hit them on the head, without mercy, although our ideal is not to use force against anyone. Hm, hm, our duty is infernally hard.[19]

And Brecht and Eisler do not portray it as easy. The whole question is fraught with meaning — for Brecht and Eisler as bourgeois, individualist artists, for a hall full of committed workers and radical intelligentsia.[20]

Eisler has the Head of the Party House alternately speak and sing: the music separates the dramatic moments — dramatic spaces — by contrasting recitative (both singing and heightened speech) to plain speech:

> THE HEAD OF THE PARTY HOUSE (*Sung*): Then you are prepared to die and to conceal the dead?
> THE TWO AGITATORS (*Spoken*): Yes.
> THE HEAD OF THE PARTY HOUSE (*Sung*): Then be yourselves no longer (*Heightened Speech*): you no longer Karl Schmidt from Berlin ...you no longer Peter Sawitsch from Moscow. (*Sung*) You are nameless and without a past, empty pages on which the revolution may write its instructions.

The melody of the Party Leader's vocal line is chant-like, his demands rigorous: strong echoes of early church music. Are we to take his words as dictum from the Party to the Agitators, as equi-

valent to medieval Church pronouncements to peasants? If so, then this contradicts what Eisler says about church music (quoted above), and destroys Brecht's and Eisler's method in the creation of dialectical theater. Theirs would merely imitate hypnotic church music: dogmatic, simplistic and unquestioned.

The result of maintaining a clear separation between plain speech, heightened speech and singing is to play one element off against the other, to make each moment a memorable gest which does not so much oppose any other moment as accentuate the question: abstract — "be no longer yourselves"; concrete — "you [are] no longer Karl Schmidt from Berlin."[21] An abstract theory has a name — a German name, a Berlin home. It is the question which lingers, set firmly in contemporary Germany.

This dialogue is interrupted by the Control Chorus's first "song," delivered in heightened speech, which shifts the concern from the question of the limits of commitment to the demonstration of pragmatic revolutionary practice,[22] a song which is capable of standing outside the play. Because of this shift, and the lack of resolution of the core question, when the Agitators resume their narrative the situation of the play has changed. The story is not so simple, audience and performer are distanced from it.

"In Praise of Illegal Work" (score, pp. 30-41), robust and muscular, is again a separation: its first half (from "It is good..." to "Would do them for silence?" [pp. 13-14]), renews debate on the unresolved issue. The crucial points are divided into three call-response segments (see Example 2):

(*Whole Chorus*): To speak —
(*Basses only*): But to conceal the speaker.
(*Whole Chorus*): Conquer —
(*Basses*): But to conceal the conqueror.
(*Whole Chorus*): To die —
(*Basses*): But to hide the dead.

If Brecht and Eisler had wanted to affect simple uplift in everyone in the hall, the logical way to use call-response would be to reverse the order as in:

Single voice: What do we want?
Whole crowd: Peace!!
Single voice: When do we want it?
Whole crowd: Now!! [Uplift.]

But here the effect is deflating (the initiating verbs in German are more emphatic), as if question and answer are reversed — the

emphasis, i.e., the greater volume, comes first. The response is then subdued by comparison, and its melodic and poetic line is more complex and less easy to recite with power. The effect is not uplifting propaganda: the qualifier "but" is too strong, the effect of the response sobering.

As a recognition of the difficulty of revolutionary work — by definition a commitment to give up life for an idea — the Control Chorus finishes the song with a repetition of the initial "Step Forward!" as they thank the Agitators for willingly abandoning their personalities and risking their lives for the revolution. They are a home body which mimics what it sees on stage ("It is good...to die but to conceal the dead"), without using its critical faculties. The movement back to the narrative accomplished by the second part of the song (from "The pitiful peasant...") distances the Control Chorus from the tough question about which they were unable to be critical. Essentially Brecht and Eisler say, "OK, don't worry. Let's go back to the narrative. There is time." And so they do.

With Scene 3 we return to pre-industrial society. The scene is built around Eisler's work-song, "The Song of the Rice Barge Haulers" (pp. 13-17; score pp. 42-63), a musical gest which shows the folk-song in its original historical context — as an aid in the labor process in pre-capitalist society — and makes clear the relationship between workers and their overseers and bosses. In the process Eisler shows German industrial workers that this is their history by having the Control Chorus sing during the choruses ("Pull faster, our bellies / Need their dinner..."). This enlarges the drama at the same time by making the actors portraying the Coolies more than just two actors. The medium is the song: poetry and music re-united, Eisler and Brecht can in one moment show everyone in the hall the history of social and economic relations. Everyone in the hall becomes a participant — for good or bad — in his or her own history.

It is then appropriate that there be a discussion section following the narrative. The concert hall begins to take on the form of a political meeting. The Control Chorus asks a question of the Agitators instead of mimicking the narration:

THE CONTROL CHORUS: But isn't it right to aid the weak
To help the oppressed and exploited
In his affliction
Wherever he is?

THE FOUR AGITATORS: He didn't help us; he hindered us from using our propaganda...

THE CONTROL CHORUS: We agree.

They do not argue with the Agitators. But the question is raised, the first step towards a critical outlook. It is the development of the Control Chorus which the Discussion sections chronicle. From this point on they begin to eclipse the Young Comrade as the play focuses more and more on them and relegates to the Young Comrade the role of dramatic catalyst.

In a way, then, the Lenin canon ("Leninzitat," score, pp. 64-65), intended to console the Young Comrade, really benefits the Control Chorus. The canon shifts the play back to the concert hall: the whole phrase is recited in speech accompanied by a constant beat from the two percussionists.

> He who makes no mistakes is not wise; but rather: He who quickly corrects his mistakes is wise. (p. 18)

Winn suggests that Bach, in his fugues — which derived from imitation of canonical writing — packed "an unprecedented amount of musical content into...[his]...instrumental compositions: even a single line could now carry a surprisingly large quantity of musical information." This kind of instrumental composition, he says, actually drove poetry and music further apart.[23] In the Lenin canon, Eisler emphasizes the text: the canon serves to make Lenin's words more memorable, more special than if the phrase were simply spoken. It is in a sense, bringing the canon round full-circle, gaining its power from imitation of Bach's imitation, while completing a movement from vocal to instrumental and back to vocal music. Lenin's words linger through the scattered repetition, as the Control Chorus also helps the Four Agitators' narrative, functioning as a kind of massive audio-visual aid.

With Scenes 4 and 5 Brecht moves us back into industrial capitalist society. "The Song of Commodity" (Supply and Demand) which Betz calls "a wicked parody of Weill,"[24] is more a parody of bourgeois culture and kitsch: the Merchant likes jazz (as Berliners — including Eisler — heard it: a far cry from Duke Ellington or Fletcher Henderson), hence he expresses himself this way. This is not satire for the amusement of the bourgeoisie. The song picks up where the Coolies' song left off by looking at the Merchant and his callous disregard for the conditions and humanity of workers. In the process he becomes inhuman — pathetic and mean, but funny. Indeed the scene is comic. The humor of the scene and the song (a solo by the Merchant which emphasizes his individuality and allows the Choruses to observe), contrast with the seriousness of their gest, which depends on humor and entertainment for its success.

The scene does not end here. Eisler and Brecht break even this effect by showing the workers their relationship to this ridiculed figure. Is he really so ridiculous? He has the guns, he exploits the workers. At the conclusion of the Merchant's song, the whole Chorus comments:

> He knows not what a man is
> He only knows his price. (Universal edition, p. 100)

This is not included in the Methuen edition. The Chorus points to the Merchant as a typically bourgeois merchant, emphasizing the song and the previous exchange as a comment on economics and the commodification of the workers.

In the Discussion section, they pinpoint the key question of the scene: "But isn't it right to place honor above all else?" They then sing "Change the World: It Needs It," which takes the issue of the scene and points directly at the first song saying, "what sacrifice is too great to stop the likes of this?" The two together then show the error in the Young Comrade's behavior.

At the conclusion of the song, the Chorus says, "We shall not listen to you much longer as / Judges. But / As students." The Agitators have always been instructing; it is only at this point that the Control Chorus seems to be learning, able to reflect on what it sees. The Agitators are indeed earning the position which Brecht has put them in structurally, as equivalent to the oratorio Evangelist and the teacher in Taniko, but their success as teachers is a dialectical reflection of the Control Chorus's success as students. The Agitators will reach the zenith of their teaching careers, the point at which they no longer are necessary.

Scene 6 is the critical scene in the play and poses the critical question:

> Who is the Party?...
> Are its thoughts secret, its decisions unknown?
> Who is the Party? (p. 28)

Roger Howard explains:

> Brecht depicts the four agitators [sic] not as exercising, on behalf of the laboring people, the dictatorship of the proletariat over the reactionary classes, but as enforcing, in a rudimentary, pre-revolutionary form, the dictatorship of the Party over the proletariat.[25]

But it is the singers who pose the question and the singers who answer it. Party discipline is at issue here. The Three Agitators are

not convinced by the Young Comrade's argument in favor of immediate violent confrontation.

> THE YOUNG COMRADE: Listen to me: I can see with my two eyes that misery can't wait. And therefore I oppose your decision to wait.
> THE THREE AGITATORS: You have failed to convince us. Go to the unemployed...We demand this of you in the name of the Party. (p. 28)

The question "who is the Party?" is then posed, in the Methuen edition, by the Young Comrade. This is a crucial textual difference.

In the Universal edition, immediately following the Young Comrade's dismissal, "I oppose your decision to wait," a rejection of Party discipline, the Control Chorus sings "In Praise of the Party." This is an interruption of the narrative, a move from plain speech to singing. The Control Chorus freezes the narrative and makes an abstract comparison between the Party and the individual person which nonetheless reverberates onto the Agitators and the Young Comrade. The choral arrangement emphasizes this dialectic. The line, "The individual has only two eyes," is sung by half the tenors, "The Party has a thousand eyes," by the rest of the full chorus. The whole song is set out this way. The Control Chorus extracts the dialectic from the scene and makes its firm statement:

> The individual can be annihilated
> But the Party cannot be annihilated
> For it is the vanguard of the masses. (p. 29)

As the Control Chorus sets it out here, it is not that the revolutionary individualist must seek to subsume his identity "in the multiple individualities of a spontaneous uprising of the collective," so much as a statement of the power of collective action.[26] The sum is greater than its parts. This is, to be sure, abstract. It broadly addresses the situation without really answering the anguish brought out through the Young Comrade character.

When the Methuen edition has the Agitators answer the Young Comrade's question, "Who is the Party," the focus on audience and critical attention falls on the narrative. The anguish is the Young Comrade's and he therefore necessarily opposes the Three Agitators who become the Party incarnate. "We are the Party," they say. They are bullies — three hard, cruel people who are willing to let misery wait — versus one torn, compassionate young man. The narrative becomes supreme; it is isolated from the workers' choruses, the musicians and their audience. Traditional theater.

In the Universal edition, the Control Chorus asks and answers the question after singing "In Praise of the Party." (See Example 3.) The form of the play reaches its peak here: this is political discussion, not authorial dictatorship, an extension of the rehearsal process. Gone are the "Discussion" sections of previous scenes. The structure has expanded, the Control Chorus is able to discuss for and among itself. The narrative has melted out of sight.

> Who is the Party?...
> We are the Party.
> You and I and he — all of us.
> It is hidden in your clothes, it thinks in your head
> Where I live is its home, and where you are attacked it fights. (p.28)

What is vital here is that these words are in the first place sung, and secondly they are sung by members of the workers' music movement. They are the masses re-claiming their Party: "We are the Party!" Howard, like others, completely ignores the act of singing and the social composition of the singers. The effect of the singing is powerful — the text and music together create an even greater whole which utilizes the thrill of Bach's Passions and the motivating energy of a fighting song, to combine with the critical response so much a part of the intent here. This is the apogee of Yip Harburg's contention:

> Words make you think, music makes you feel. And songs make you feel thought. Together, a new song can find a soft spot in a hard hat.[27]

This is a group of German workers exercising power over their own Party: heady stuff. But Brecht and Eisler jolt us back into the narrative; the narrative now becomes an interruption device.

As the narrative continues, barriers are breaking down; the Control Chorus actively assesses the situation, wants to know what immediate action was taken. They have learned, their ability to reason has increased. They no longer receive information from the Agitators but ask salient questions. It is this increase in knowledge and the resulting ability to reason which is at the core of the play. With the Control Chorus connected to the audience and fulfilling the oratorio function of the flock, Brecht seeks to show this event as a positive example. The events described by the Agitators become an event within an event; the most important aspect of the play is that the masses learn for themselves — and application through art of theory-praxis-theory. This is subtle, something which

comes out in rehearsal and close contact with text and music. Otherwise the emphasis, to an audience, is on the events of the Agitators' narration, not on learning from an example: the example overshadows the idea.

The play ends with a song which echoes the beginning with "Step Forward!" This song is militant and declamatory, agit-prop music similar to the song in the sports section of *Kuhle Wampe*. Yet there is a change in the Control Chorus and this is clear in the song's final verse which is spoken rhythmically with percussion only — again the agitational emphasis, the quarter-note based beat driving the singers and their message on. The orchestra joins in and the full chorus sings:

> Taught only by reality can
> Reality be changed.

NOTES

[1] Maxim Gorki, *Mother,* trans. Margaret Wettlin (Moscow: Raduga Publishers, 1949), cited on back cover.

[2] *Mother* 58-59.

[3] *Mother* 215-16. For Lenin as theorist see V.I Lenin, *Left-Wing Communism, an Infantile Disease*, trans. unknown (Peking: Foreign Languages press, 1975).

[4] Bertolt Brecht, *Collected Poems*, ed. John Willett and Ralph Manheim (London: Methuen, 1976), 185-86.

[5] Hanns Eisler, *A Rebel in Music*, ed. Manfred Grabs, trans. Marjorie Meyer (New York: International Publishers, 1978), 53.

[6] References are by page number and refer to Bertolt Brecht, *The Measures Taken and Other Lehrstücke*, trans. Carl R. Mueller et al. (London: Methuen, 1977), unless otherwise noted. Musical examples at the end of the article.

[7] Hanns Eisler, "History of the German Workers' Music Movement from 1848," *Musical Vanguard* 1, no.1 (New York, March-April, 1935): 47.

[8] See Arthur Waley, *The Noh Plays of Japan* (London: Allen & Unwin, 1921), 44.

[9] See Waley 52-53.

[10] Archibald McLeish, "Introduction," to Marc Blitzstein, *The Cradle Will Rock* (New York: Random House, 1935), 5-6.

[11] "A Little Private Tuition for My Friend Max Gorelik," *Brecht on Theatre*, ed. John Willett (London: Methuen, 1964), 162.

[12] *Brecht on Theatre* 88.

[13] See Eisler in *Musical Vanguard* 40.

[14] See Karl Greirenger, *Bach: the Culmination of an Era* (London: Allen & Unwin, 1966), 195.

[15] Cited in Albrecht Betz, *Hanns Eisler, Political Musician*, trans. Bill Hopkins (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 97.

[16] "On the Use of Music in an Epic Theatre," *Brecht on Theatre* 88. In reference to *The Mother*, but applicable here.

[17] For examples of 1930 reviews see Frederic Ewan, *Bertolt Brecht: His Life, His Art and His Times* (London: Calder & Boyers, 1970), 254-55. See also Martin Esslin, *Brecht: a Choice of Evils* (London: Heinemann, 1959), 138-40.

[18] With this dialogue Brecht continues to follow Noh structure. See Waley 52-53.

[19] Lenin, cited in Maynard Soloman, ed., *Marxism and Art* (Sussex: Harvester Press), 164.

[20] See Walter Benjamin's conversations with Brecht, *Aesthetics and Politics* (London: Verso Editions, 1980), 86.

[21] See "Notes to the *Threepenny Opera*," *Brecht on Theatre* 44-45.

[22] See Lenin, *Left-Wing Communism* 20-23.

[23] See James Anderson Winn, *Unsuspected Eloquence* (New Haven: Yale University Press, 1981), 195.

[24] See Betz, *Hanns Eisler, Political Musician* 100.

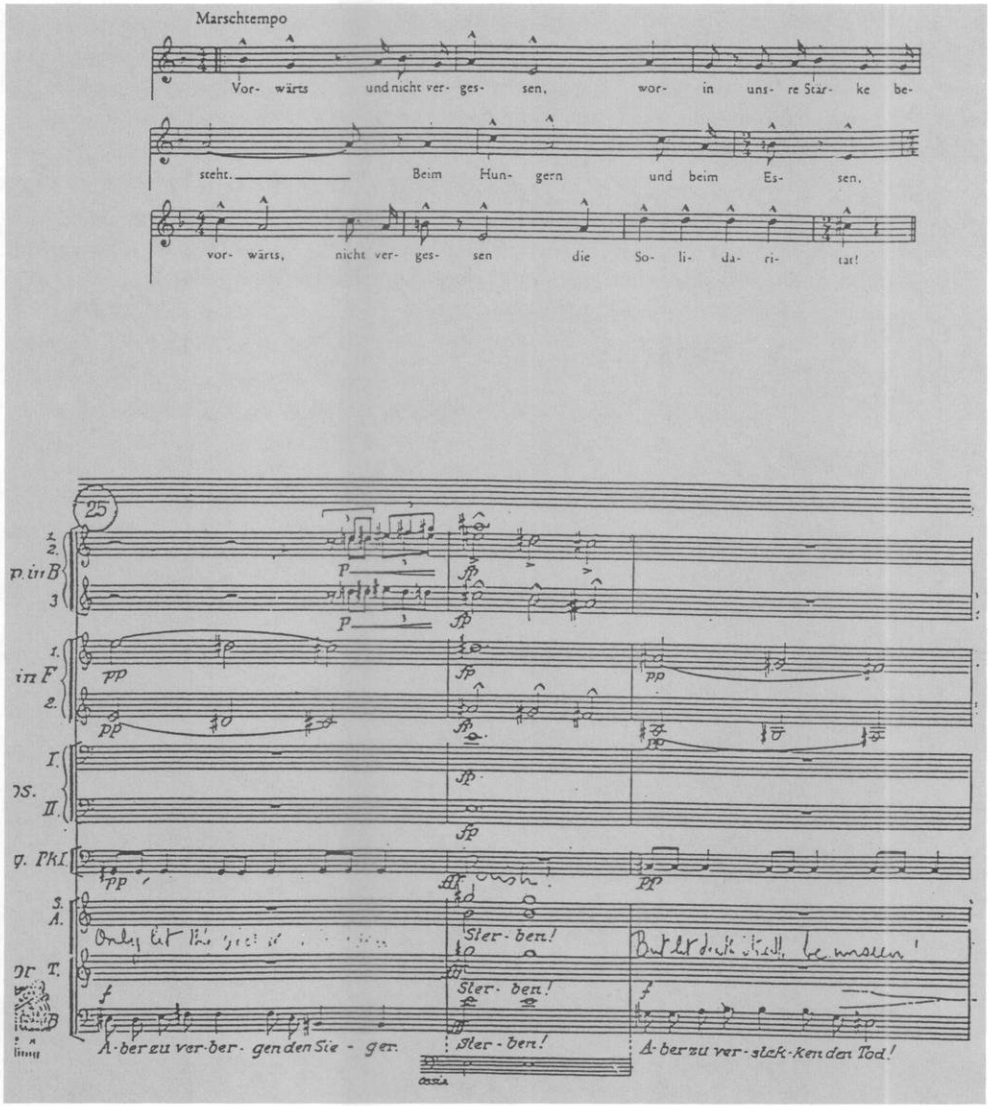
[25] Roger Howard, "A Measure of *The Measures Taken*: Zenchiku, Brecht and Idealist Dialectics," *Praxis* 1, no. 3 (1976) 170.

[26] Howard 168.

[27] Cited by John Lahr, "Laughing with Cold Teeth," *New Society* 71, no. 1156 (21 Feb. 1985): 293.

Musical Examples

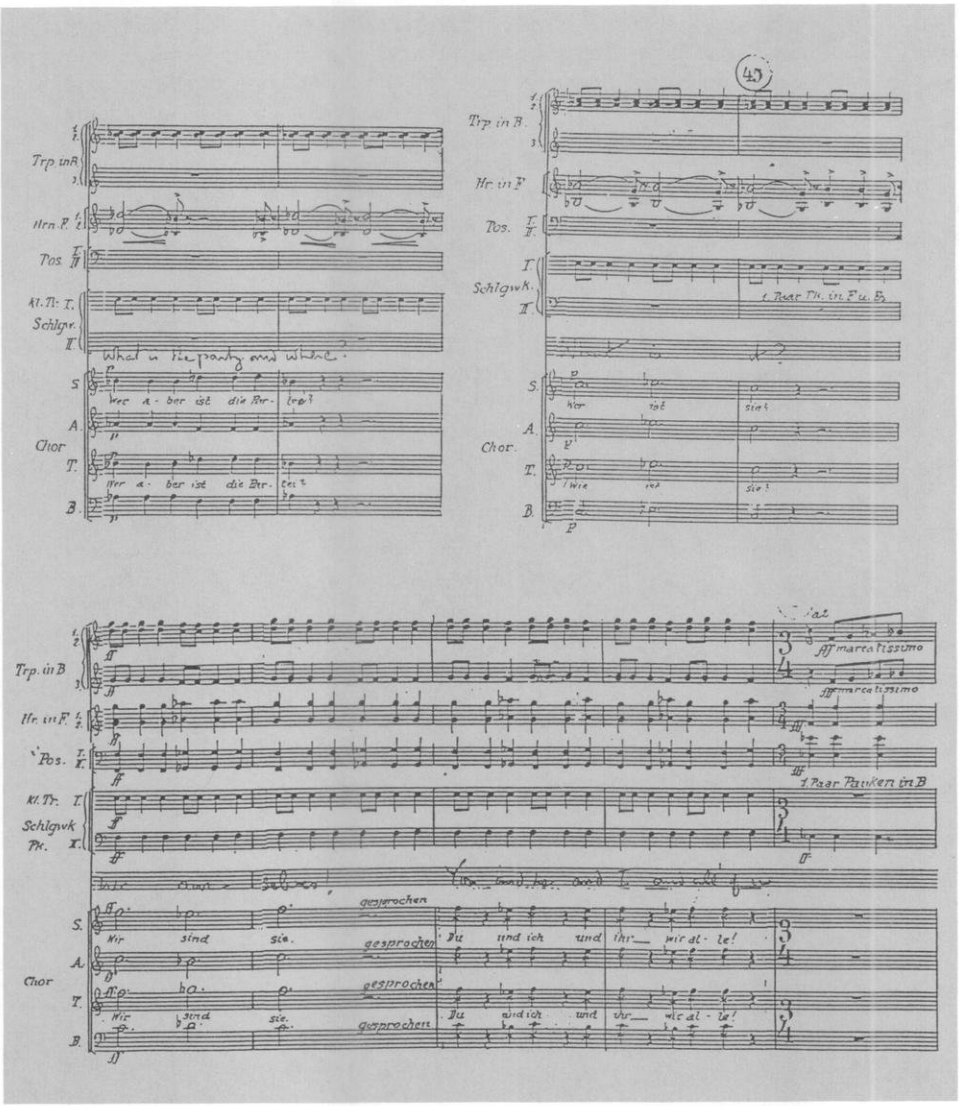
Example 1: "The Solidarity Song"



Example 2: "In Praise of Illegal Work"

Musical Examples

Example 3: from Scene 6



Das kulinarische Prinzip zur Diskussion bringen: John Cage, Bertolt Brecht und die Oper

Brecht spricht sich für die Trennung der Elemente aus, die die Oper begründen, um eine Diskussion über die soziale Funktion des gegenwärtigen Musiktheaters anzuregen. Gemäß Brecht entspricht das Fragen nach der Opernform in etwa der Infragestellung der kapitalistischen Gesellschaft. John Cages *Europeras* förderten die komplette Trennung jedes einzelnen Elements, welches das westliche Theater und die Oper formt: Arien, Orchester- oder Klavierbegleitung, Sets, Licht, Aufnahmen, Kostüme, Bühnenhandlung, Programminhaltsangaben, alle sind von einander unabhängig. Die resultierende Entfremdung befähigt das Publikum, die bürgerliche Opernform zu kritisieren. Cages radikale Erneuerungen im Theater orientieren sich an seinem Interesse, Kunst als ein Instrument für soziale Veränderungen zu benutzen; seine wie auch Brechts Ästhetik ist unentwirrbar mit seinem politischen Anliegen verbunden.

Discussion du principe culinaire: John Cage, Bertolt Brecht et l'Opéra

Brecht argumente pour la séparations des éléments qui constituent un opéra afin de stimuler une discussion sur la fonction sociale du théâtre musical contemporain. Selon Brecht, questionner la forme opératique correspond à questionner la société capitaliste. *Europeras* de John Cage complète la séparation de chaque élément qui forme le théâtre et l'opéra de l'Occident: Arias, accompagnement orchestral ou de piano, scènes, lumières, enregistrement, costumes, action de scène, synopsis de programme, sont tous indépendants l'un de l'autre. Le résultat permet au public de critiquer la forme bourgeoise d'opéra. Les innovations radicales de Cage dans le théâtre obéissent à ses intérêts dans l'utilisation de l'art comme instrument pour le changement social, ses esthétiques, comme ceux de Brecht, sont étroitement liées à ses soucis politiques.

Para discutir el principio culinario: John Cage, Bertolt Brecht, y la Opera

Brecht argumenta en favor de la separación de los elementos que constituyen la opera para estimular la discusión de la función del teatro musical contemporaneo. Según Brecht, cuestionar la forma operística es cuestionar también la sociedad capitalista. Las *Europeras* de John Cage aumentan la separación de cada elemento del teatro y la opera occidental; se independizan las arias, los acompañamientos de orquesta o de piano, los decorados, las luces, las grabaciones, el vestuario, el movimiento escénico, y las sinopsis de los programas. La separación resultante permite a los espectadores criticar las formas operísticas burguesas. Las inovaciones radicales de Cage siguen su interés en usar el arte como un instrumento para el cambio social; su estética, como la de Brecht, esta íntimamente ligada a sus preocupaciones políticas.

Bringing the Culinary Principle under Discussion: John Cage, Bertolt Brecht, and the Opera

Nelson Rivera

> The modern theatre musn't be judged by its success in satisfying the audience's habits but by its success in transforming them. (Brecht 1964, 161)

In his 1930 essay "The Modern Theatre is the Epic Theatre," Bertolt Brecht argues for the "radical *separation of the elements*" (1964, 37) in opera through the use of the epic theatre's methods, as a means for ending the "great struggle for supremacy between words, music and production" (1964, 37). In the modern opera, according to Brecht, "words, music and setting must become independent of one another" (1964, 38). The proposed separation of the elements that constitute opera forms part of Brecht's effort to stimulate a discussion on the function of opera, an art form which he terms "culinary," a "means of pleasure" turned into "merchandise" (1964, 34). For Brecht, questioning the operatic form corresponds to a similar questioning of capitalist society.

Almost sixty years after these ideas were expounded by Brecht, John Cage's *Europeras* further the complete separation of the elements which form Western theatre and opera, although, unlike Brecht, Cage does not circumscribe this separation to "words, music and setting," but applies the separation principle to every single element of the theatre event. Cage's innovations in the theatre obey his interest in using art as an instrument for social change; his aesthetics, like Brecht's, are inextricably linked to his political concerns.

Most critics may concede John Cage's significant position within twentieth-century art; few, however, are willing to grant him the title of "political artist." Indeed, his name does not come up with the names of those artists most of us associate with political art: Vladimir Mayakowski, Diego Rivera, Luigi Nono, Pablo Neruda, Jean-Luc Godard, Augusto Boal, Ousmane Sembene, or Brecht, to name a few. Cage, through his writings and interviews, frequently

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

raised the issue of his art being primarily concerned with social change and "revolution"; nevertheless, not only has this issue been preferably ignored, but has even been used to prove how faulty Cagean aesthetics are.

In what sense is Cage's art "political"? Does his work have a correspondence or relationship with other political artwork in this century, particularly performance? It is tempting to try to answer these questions by examining what Cage wrote and said on the subject; I propose, however, to examine the art works, the scores, and compare them to the practice and theory of other theatre and performance artists — Brecht in particular — in order to ascertain Cage's affinities, differences and contributions to the field of contemporary political performance.

Since early in the century, the work of Soviet director Vsevolod Meyerhold has been largely recognized as being the groundstone for twentieth-century political theatre. Meyerhold's stagings offered strong, if controversial, examples of politically committed performance. Explaining his ideas on the theatre, Meyerhold wrote the following in 1929:

> We produce every play on the assumption that it will still be unfinished when it appears on the stage. We do this consciously because we realize that the crucial revision of a production is that which is made by the spectator. (Braun, 256)

According to Meyerhold, the author and the director should only provide the "framework" for the performance. A rehearsal of a performance can only be "an approximation: the final realization and consolidation of the production is carried out by the audience in co-operation with the actor" (Braun, 256).

Meyerhold's stagings offer numerous examples of this quality of "unfinishedness." In his 1920 production of *The Dawns*, Meyerhold had political leaflets thrown at the audience for them to read during the performance, and the play was always interrupted at a given point with the entrance of a herald, who would proceed to inform the audience on the day's news regarding the Civil War. Such actions, based on current events, obviously changed in every performance, also transforming the play's content and dividing the audience, who would react in diverse ways to the presentation.

The designs also provided the means to disrupt an audience's fixed perception of the performance. In the 1922 production of *The Magnanimous Cuckold*, various parts of the stage structure or set moved and revolved with the action, attracting attention from the actors; *The Earth in Turmoil*, presented in 1923, used real objects

(from tables to tractors), slide and film projections, music, and action both on stage and in the auditorium space, in an effort to provide an open, multimedia experience of the performance.[1]

Through the visual and aural disruption of the plays, and the acceptance of unrehearsed actions, Meyerhold offered his audience a spectacle that hopefully encouraged political discussions through a multi-focused presentation, in diverse media, of pressing political issues. Meyerhold's belief in the possibilities of "unfinished" performance is best summarized in a work that, unfortunately, remained only in its planning stage: Sergei Tretyakov's *I Want a Child* (1926-29). As designed by El Lissitsky and directed by Meyerhold, the whole theatre space would become the arena for the active discussion of the play between the actors and the audience, who could interrupt the performance whenever they found necessary to do so.

Meyerhold's experiments in political theatre have proven to be a fertile ground for the production of theatre performance that deals with political and social issues. A recent example is that of Brazilian director Augusto Boal and his Theatre of the Oppressed. In his Forum-Theatre, Boal puts into practice Meyerhold's concept of the theatre as a forum for discussion as exemplified in the Tretyakov production above mentioned.

In Boal's Forum-Theatre, there is no separation between actors and audiences, as all participants share in the production of the theatre work. Boal's method is as follows: The participants prepare a skit based on specific problems relevant to their community, problems for which they have not found a solution. This skit is performed, and then exactly repeated. During the repetition, those participants which are not performing may stop the action at any point, taking the place of a given performer, and continuing the skit by changing the plot of the original, offering, thus, new angles and trying out various solutions to the problem represented. The performance continues for an undetermined amount of time, until the participants decide that all solutions have been tried and a correct one has been found, if any.

By means of the Forum-Theatre, Boal hopes a given community will rehearse a number of solutions for their collective problems. According to Boal, the performance does not necessarily "show the correct path" (141), but offers instead "the means by which all possible paths may be examined" (141). Boal sees the Forum-Theatre as a "rehearsal of revolution" (141), a practical framework within which a community may rehearse concrete social changes. This framework is an open, variable structure, perpetually altered by the needs of the community which uses it, always unfinished, sug-

gesting the real possibility of social change. In Boal's words, "the practice of these theatrical forms creates a sort of uneasy sense of incompleteness that seeks fulfillment through real action" (142).

Those familiar with the art of John Cage may recognize certain similarities between his work and the ideas and practice of Meyerhold and Boal. Cage's statement on the use of art — "giving instances of society suitable for social imitation" (Cage 1967, 166) — can easily be applied to Boal's Forum-Theatre. Meyerhold's concept of the audience as co-producer of the performance is also remarkably close to Cage's indeterminate events, in which the audience, confronted with an unstructured, unfixed event, experience it in their own way.

Indeterminacy — Cage's most significant contribution to twentieth-century art — is the approach taken by Cage in the production of socially concerned performance. With the indeterminate compositions, Cage is able to fulfill his idea of a "socialized" art, an art that, "instead of being an object made by one person is a process set in motion by a group of people" (Cage 1967, 151). In an indeterminate composition, the traditional hierarchies between composer, performers and audience are transformed, leveling all participants in the performance to the state of audience.

The indeterminate work presupposes an art that is made through a collaborative process, not an individual one. As practiced by Cage, the composer prepares a set of materials and instructions that enable the performers to produce a score which is then performed. More often than not the performance is carried out under circumstances that prevent the performers from knowing the outcome of their actions. The performance is as new to the composer and the performers as it is to the audience.

The earliest of Cage's indeterminate pieces were composed in the late nineteen fifties and early sixties. The theatre works of that period were the 1959 television solos *Water Walk* and *Sounds of Venice*, and the 1960 *Theatre Piece*. Interestingly enough, those three works were composed using the materials from another of Cage's scores, the 1958 *Fontana Mix*. Of the four works just mentioned, only *Fontana Mix* and *Theatre Piece* are indeterminate compositions.

Theatre Piece is the first of Cage's extended incursions into theatre. The work also forms the basis for other theatre works such as the *Song Books* (1970) and the five *Europeras* (1987-91). These works are, in many ways, prefigured in *Theatre Piece*.

Theatre Piece is composed for one to eight soloists. Its first performance had seven soloists and Cage acting as the coordinator. The score consists of some thirteen unnumbered pages for each of

the eight parts, each page having a variable number of compartments, or brackets, arranged in two rows. These brackets represent "the time within which an action may be made" (Cage 1960). Performers are instructed to prepare a thirty-minute program of action using a time template which enables them to decide how much of the total thirty minutes each bracket will last. The performance of the piece, however, will most probably last longer than thirty minutes, since the "preparation for the action may be made at any time (outside or within the bracket)" and "any necessary and relevant actions following are also free with respect to time" (Cage 1960).

As is the case with other indeterminate scores, Cage does not specify what actions the performers will engage in, but only the number, twenty. These twenty actions may or may not be performed, depending on their appearance on the score. If Cage's directions are followed, the performers will end up with a highly complex score of diverse actions in unusual combinations, probably demanding a certain virtuosity for its performance. Since each performer is a soloist, the greater the number of soloists, the more complex the performance will be.

The compositional procedure of *Theatre Piece* was used by Cage in the composition of a number of theatre solos for his *Song Books (Solos for Voice 3-92)*. Although, by its title, a collection of songs, almost half of the ninety solos for voice in the collection belong to the category of theatre or "theatre with electronics." The *Solos for Voice 6, 10, 19, 31, 76* and *77* are what could be called simplified variations on *Theatre Piece*.

The score for *Solo for Voice 6* consists of a page with single numbers in four rows. Numbers correspond to unspecified, single actions. The actions, not to exceed sixty-four in number, are freely chosen by the performer. The order in which these actions are performed is fixed in the score; time, however, closely measured in *Theatre Piece*, is free. The plus and minus signs and the various typefaces serve as suggestions for the performance of the corresponding actions, and their interpretation is free. Most of the solos in *Song Books* can be superimposed, a single performer presenting several at the same time, if so wished.

It is evident that in works such as *Theatre Piece* and some of the *Solos for Voice* Cage has not imposed a content nor a fixed overall structure. These works, like all indeterminate pieces, can be termed as "unfinished" since they require the performers and the audience for their completion. These pieces will always exist in an unfinished state, coming alive only in particular performances, performances which will never be "classic" or "perfect."

Cage's insistence on the collaborative nature of theatre is all the more remarkable given the fact that he removes himself from the final performance, as he cannot control the performers' choice of material, nor the audience's perception of the presentation. Not only is the concept of the artist as sole creator of the work discarded, but collaboration itself is redefined: Instead of a group of people working together to produce a harmonious, unified result, this group of people do their collective work as individuals who are not unwilling to expose their contradictions, along with their affinities, to an audience that, evidently, is as contradictory as the performance itself.

Cage's procedure thus avoids one of the major dilemmas surrounding collaborative theatre work: the presence of a single director who appropriates his colleagues' talents to produce work that is presented as his own. In Cage's indeterminate pieces each performer's work retains its singularity and cannot be "owned" by any of the event's participants, be it the composer, the performers, or the audience.

Cage often explained that his reason for providing such scores were not musical, but social. This is a point often forgotten by those critics who complain about the lack of "art" in Cage's work. By aiming at the production of social art, aesthetic results become irrelevant. Rather than aim at "artful" results, the questions that Cage poses to himself, his performers and audiences are: Is the work socially useful? Does it provide the possibility or example for pressing social changes? Will the performance of such pieces be instructive to an audience, suggesting social changes useful to present society?

An indeterminate composition is not finished until it is performed, that is, until it becomes an event carried out by a community, a social action. One of the conditions of indeterminate compositions, as we have seen, is the lack of an imposed content, the permission granted to the performers to decide what they will work on and discuss through the piece. Not all of Cage's works, however, fit into this description, particularly those works composed after the nineteen seventies. For example, in *Song Books*, some of the theatre solos using numbers have had those numbers interpreted by Cage, in order to make the solo relevant to the work's subject, Henry David Thoreau and Erik Satie. That is the case with *Solo for Voice 7*. Although the interpretation of the numbers has been done using chance operations and the performance still rests in the hands of the performers (as there are countless ways of interpreting the actions in the texts), a content has been imposed nevertheless.

The *Europeras*, Cage's last group of major compositions for the theatre, are particularly relevant here. The five works have a precisely fixed subject, Western opera. Despite the chance operations used in the composition and the performances, the singers' free choice of their materials, and the endless staging possibilities (particularly in *Europeras 1 and 2*), these works seem to be very much fixed by reason of their prescribed content.

Can we still call these pieces "political"? Are the *Europeras* less "socially useful" than, say, *Theatre Piece*? The *Europeras* are characterized by the total separation of the elements which conform traditional opera. Arias, orchestral or piano accompaniments, sets, lights, recordings, costumes, stage action, program synopses, all are independent of one another. This separation of elements — more radical than that proposed by Brecht — is what gives the works their lack of coherence, in spite of the fixidity of their subject. Cage has kept in the *Europeras* the same principles guiding his early indeterminate pieces, that is, the presentation of ensemble work in which players act as soloists.

One of the most remarkable features in the *Europeras* is the emphasis given to the lighting. Contrary to conventional practice, the lights follow a chance-derived score of their own, totally independent of the action on the stage. In earlier theatre pieces, Cage had not given indications for the lighting, with the exception of a note in *Theatre Piece*, which calls for general lighting. These lights, according to the note, can be altered only if light changes are included in a performer's score. The *Europeras* are, therefore, the first time Cage gave this element such close attention.

The idea of an independent lighting scheme is not totally new. In fact, there are two cases which Cage knew about, since they concerned designs made for the Merce Cunningham Dance Company. In 1964, Robert Rauschenberg's lighting design for the controversial *Winterbranch* followed its own program, independent of the choreography, which was performed for the most part in darkness, while lights sometimes shone straight out into the auditorium. In 1969, Robert Morris's design for *Canfield* had a pillar of concealed lights which moved back and forth along the proscenium opening, lighting whatever action took place in front of it, if any.

Europeras 1, 2, and *3* follow a similar concept, although in a more rigorous and complex manner. *Europeras 4* and *5*, however, present a variation which sets them apart from almost any other theatre work in the century. The lights for these last two operas in the series are not focused on the stage, but on the walls and ceiling of the auditorium.

Besides allowing for visibility and the creation of an atmosphere, lights can define and clarify spaces, even change the perception of a given space. Cage's lighting design for *Europeras 4* and *5* successfully attempts to pulverize the conventional auditorium space, specifically the Italian Renaissance proscenium stage, by transforming the audience's perception of a familiar room, the auditorium, which, by means of the chance-determined lighting, is suddenly unrecognizable. Light planes and shadows distort corners and walls, the opera auditorium becomes strange, ceases to be familiar.

Through indeterminacy, and by pushing to its utmost consequences the principle of the separation of elements and indeterminacy, Cage has broken down all the conventions that form the core of traditional Western opera. Gone is the narrative, the moody sets and lighting, the coordinated costume designs, the orchestral support and, most remarkably, the star system that makes the soprano and the tenor predominant figures. Not only has opera become incoherent, but the audience is not even watching the action on the darkened stage, but rather looking at the bright spot on the ceiling.

What Cage achieves with his chance-determined lighting may be described using Richard Schechner's concept of "selective inattention." According to Schechner, certain performances allow for the possibility of spectators "falling into parallel rhythms of focused attention and selective inattention" (201):

> As their attention "wanders" people begin picking up on events and images that would otherwise escape notice, or may be merely blurred side visions: movements of spectators, gestures of performers not at the center of the scene, overall arrangement and dynamics of space. The performance can be contemplated; the spectator can choose to be in or out, moving her attention up and down a sliding scale of involvement. Selective inattention allows for patterns of the whole to be visible, patterns that otherwise would be burned out of consciousness by a too intense concentration....Through selective inattention spectators co-create the work with the performers....In a real way the spectators become artists. (201-2)

In Cage's work such a possibility, as described by Schechner, is achieved through indeterminacy. Cage's spectator, like Brecht's, is turned into an "observer" forced "to take decisions" (Brecht 1964, 37).

There is another special element, besides lighting, that Cage utilizes in *Europeras 4* and *5*. These are the victrolas, radio and television set (in *Europera 5*) that share the space with the musicians

and singers. The victrolas play scratchy 78 rpm opera records, which not only add to the sound collage but also give the works a middle and working class flavor, by suggesting an audience — one of the biggest opera audiences — that does not enter opera houses nor experience live performances. Cage, thus, hints at one of opera's present-day characteristics, its being consumed through mass media.

Cage's attitude towards works of the past is well-known — he referred to those works as "material." The inclusion of mass media in *Europeras 4* and *5* — recordings, radio, television — sets these works in the late twentieth-century, separating our present circumstances from those of the past when the material was originally composed. Brecht comes to mind here. Confronting the issue of how to present non-contemporary works on the stage, Brecht wrote:

> What really matters is to play these old works historically, which means setting them in powerful contrast to our own time. For it is only against the background of our time that their shape emerges as an old shape, and without this background I doubt if they could have any shape at all. (1974, 64)

What Brecht proposes here is what Cage achieves in the *Europeras* with the use of radios and television sets. In *Europera 5*, the audience is confronted with the distant sound of rap music coming live from the radio while Madama Butterfly sings of her unhappy love in front of a silent television set showing a deodorant commercial, and lights shine on the auditorium ceiling. The situation is, without a doubt, one of estrangement, a "classic" *Verfremdungseffekt*, with all the familiar sights and sounds being put into question by the manner of the presentation.

According to Brecht, "in the old operas all discussion of the content is rigidly excluded" (1964, 39). Cage's inclusion of mass media into the closed, anachronistic world of opera opens the audience's capabilities for the criticism of the genre. Facing a dim, almost silent event, those of us who once were moved by "Casta diva" or "Dove sono" find that enjoyment absurd, for it entails the willing ignorance of our real, concrete circumstances. Opera is unveiled as an escapist spectacle. Questions arise: Why should we cry for Madama Butterfly in a world of nuclear weapons? And why is she killing herself instead of getting rid of that "white, imperialist male"? And the presence of so many "exotic" locales, does it not speak of Europe's colonial rule through "non-white" territories? Why is Sarastro's world of justice and peace only possible after women and dark-skinned people are eliminated?[2] As questions multiply,

Western opera collapses and, with it, the ideological structures that sustains it. The culinary principle is invalidated.

Europera 5 achieves, through performance, results similar results as the work of critics such as Catherine Clément and Edward W. Said, among others, who have applied feminist and socio-historical approaches to the study of opera, respectively.[3] *Europera 5* is another example of Cage's insistence on the pertinence of the work of art, its relevance to contemporary society, and its usefulness for effecting social change.

In 1930, Brecht, writing on his own opera *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, commented:

> Perhaps *Mahagonny* is as culinary as ever — just as culinary as an opera ought to be — but one of its functions is to change society; it brings the culinary principle under discussion, it attacks the society that needs operas of such a sort; it still perches happily on the old bough, perhaps, but at least it has started (out of absent-mindedness or bad conscience) to saw it through...And there you have the effect of the innovations and the songs they sing. Real innovations attack the roots. (1964, 41)

> nothing is accomplished by writing a piece of music
> nothing is accomplished by hearing a piece of music
> nothing is accomplished by playing a piece of music
> (Cage 1961, xii)

In 1967, Cage presented his first *Musicircus*. The work consists in inviting many performers, "bringing together under one roof as much of the music of the surrounding community as one practically can" (Cage 1974, Foreword). The performing space must be large, in an "architecture that isn't involved with making the stage directly opposite the audience and higher" (Cage 1983, 142). *Musicircus* starts before the audience enters the space, and ends after the audience leaves. People are free to come and go, and food and drink are available during the performance. Entrance to the event is free.

Musicircus is described by Cage as "political art which is not about politics but political itself" (1970, 175). The freedom of action and the total lack of concern for the practice of ownership and power stand at the core of the piece, as is the case with all his indeterminate works.

And so, the audience of *Musicircus* does not pay for attending the performance, but musicians have to eat: "we need to change not only architecture but the relation of art to money there will be too

many musicians to pay the event must be free to the public here as elsewhere we find that society needs to be changed" (Cage 1983, 142).[4]

Cage was certainly aware of such contradictions. Art can be useful to society, but an art work by itself can not change society. Changes in society have to come from society's members. Art can construct "its workable representations of society, which are then in a position to influence society, wholly and entirely as a game" (Brecht 1964, 186). But the question still stands: Who will pay the bill? The answer will have to be found outside the concert hall.

NOTES

An early version of this paper was presented at the John Cage Conference in Warsaw. Special thanks to Daniel Herwitz and Mark Schwed.

[1] Both productions designed by Lyubov Popova.

[2] In Mozart's *Die Zauberflöte*.

[3] These studies are Catherine Clément's 1988 *Opera, or, The Undoing of Women* (Minneapolis: University of Minnesota Press), and Edward W. Said's 1993 *Culture and Imperialism* (New York: Random House).

[4] Original text was composed as a mesostic.

WORKS CITED

Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. New York: Theatre Communications Group. 1985.

Braun, Edward, ed.1969. *Meyerhold on Theatre*. New York: Hill and Wang.

Brecht, Bertolt. 1964. *Brecht on Theatre*. Ed. John Willett. New York: Hill and Wang.

———. 1974. *The Messingkauf Dialogues*. Trans. John Willett. London: Eyre Methuen, Ltd.

Cage, John. 1960. *Theatre Piece*. New York: Henmar Press.

———. 1961. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.

———. 1967. *A Year From Monday*. Middletown: Wesleyan University Press.

———. 1970. *Song Books (Solos for Voice 3-92)*. New York: Henmar Press.

———. 1983. *X: Writings 79-82*. Middletown: Wesleyan University Press.

Schechner, Richard. 1988. *Performance Theory*. New York: Routledge.

What They Share in Their Differences: Brecht and Felsenstein

At first glance, Brecht and Felsenstein seem to be representatives of two totally different concepts of theater: one stressing alienation techniques, the other the adherence to a theater of emotional identification. But a closer look after examining the archival holdings at the Walter Felsenstein Archive in Berlin reveals that they share at least four basic concepts which are related to the general cultural policies in the early GDR: 1. the disgust for any form of a purely culinary theater; 2. the strong emphasis on "realism," albeit understood differently; 3. the critical adaptation of the "classics"; 4. the attempts to make even the higher forms of culture, be it opera or drama, accessible to an ever wider audience.

Ce qu'ils partagent dans leurs différences: Brecht et Felsenstein.

À première vue, Brecht et Felsenstein semblent représenter deux différentes conceptions du théâtre: l'une mettant l'accent sur les techniques d'aliénation et l'autre adhérent au théâtre d'identification émotionnelle. Cependant, après avoir examiné les archives aux archives Walter Felsenstein de Berlin, on s'aperçoit qu'ils partagent au moins quatre concepts de base qui sont reliés aux politiques culturelles des premières années de l'Allemagne de l'Ouest: 1) le dégoût pour la forme de théâtre purement culinaire; 2) l'accent sur le "réalisme" cependant compris différemment; 3) l'adaptation critique des "classiques"; 4) les tentatives de mettre en sorte que les hautes formes de culture telles que l'opéra ou le drame soient accessibles à un public plus vaste.

Lo que comparten en sus diferencias: Brecht y Felsenstein

A primera vista, Brecht y Felsentein parecen ser representantes de dos conceptos de teatro completamente distintos: uno insiste en las técnicas de enajenación, el otro se adhiere a un teatro de identificación emocional. Pero después de examinar el archivo de Walter Felsenstein en Berlin, es evidente que comparten por lo menos cuatro conceptos básicos que se relacionan a los intereses generales de cultura en los principos de la RDA: 1. la aversión por cualquier forma de teatro puramente culinario; 2. el énfasis vigoroso sobre el "realismo" aunque se comprendan diferentemente; 3. la refundición cultural de los "clásicos"; 4. los esfuerzos por hacer las formas superiores de cultura, sea opera o drama, acesibles a una audiencia más amplia.

Das Gemeinsame im Trennenden: Brecht und Felsenstein

Jost Hermand

Ein Vergleich zwischen Brecht und Felsenstein scheint auf Anhieb nicht viel herzugeben. Beide waren zwar Theaterbesessene mit dem gleichen, zu höchster Vollendung drängenden Qualitätsanspruch und machten in der Nachkriegszeit aus dem Berliner Ensemble und der Komischen Oper in Ostberlin zwei Bühnen mit internationalem Renommee — aber damit hören die Ähnlichkeiten, falls man nicht genauer auf sie eingeht, schon auf. Felsenstein, der aus der "klassischen" deutschen Theater- und Operntradition eines Jürgen Fehling,[1] Hans Gregor und Carl Ebert[2] herkam und als bürgerlich-humanistischer Nichtfaschist bis 1944 unter Heinrich George am Berliner Schillertheater Regie geführt hatte, vertrat politisch und künstlerisch Anschauungen, welche denen des aus dem Exil zurückkehrenden, antibürgerlich, das heißt sozialistisch gesinnten Brecht zutiefst widersprachen.[3] Der in Berlin Zurückgebliebene war anfänglich weder Sozialist[4] noch teilte er Brechts Theorie des Epischen Theaters, die auf dem Prinzip der gesellschaftskritischen Verfremdung beruht, sondern hielt eisern am älteren Grundsatz einer gefühlsmäßigen Identifizierung der Sänger und Schauspieler mit ihren jeweiligen Rollen fest und sympathisierte in aller Offenheit mit den schon in den zwanziger Jahren in Frage gestellten Theaterkonzepten Stanislawskis,[5] denen Brecht, wie wir wissen, nicht viel abgewinnen konnte.[6] Während also Brecht auf eine entschiedene Konfrontation mit allem Herkömmlichen setzte, bemühte sich Felsenstein, solange ihm das richtig erschien, weiterhin um eine künstlerische "Kommunikation" zwischen dem Alten und dem Neuen, ja selbst "zwischen Ost- und Westberlin," um nicht den Bezug zu den großen, ihm als unveräußerlich erscheinenden Traditionen des deutschen Theaterlebens abreißen zu lassen.[7] Und das wird Brecht sicher aus ideologischen und künstlerischen Gründen abgelehnt haben.

Obendrein erwies sich das Phänomen "Oper" als wichtiger Hemmschuh einer wechselseitigen Annäherung dieser zwei Theater-

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

macher. Felsenstein kam zwar auch vom Schauspiel her, hatte sich jedoch im Laufe seines Lebens immer stärker dem Musiktheater zugewandt, in dessen beseligender Klangwelt er die höchste Erfüllung der menschlichen Sehnsucht nach Gefühlsüberschwang, erotischer Triebsteigerung und ins Allgemein-Menschliche vorstoßender Wahrheitssuche sah.[8] Brecht hingegen hatte schon in den zwanziger Jahren — in aufklärerischer Absicht — die Oper als emotionale Rauschgifthandlung, wenn nicht gar als gefährliche Opiumhöhle abgelehnt[9] und der Musik auf der Bühne eine zwar wichtige, aber letztlich nur erläuternde, verfremdende, illusionsbrechende Funktion zugewiesen.[10] Und Komponisten wie Weill, Eisler, Dessau und Wagner-Regeny, die er als kongeniale Mitstreiter für diese bewußte "Elemententrennung" gewann, hatten ihn bei dieser Entzauberung der Musik ins Musikhafte tatkräftig unterstützt.[11] Selbst hier, auf dem Gebiet des Musiktheaters, wo sich noch am ehesten einige Vergleichsmomente anbieten, scheinen also zwischen den künstlerischen Konzepten Brechts und Felsensteins nur Gegensätze zu bestehen. Während Brecht von seinen Sängern und Sängerinnen einen gefühlsmäßig-distanzierenden Verfremdungsstil verlangte, forderte Felsenstein seine Sänger und Sängerinnen auf, sich voll und ganz mit ihrer Rolle zu identifizieren und alles aufzubieten, um durch ihre Gefühlsintensität das Publikum in einem emotionalen Sinne mitzureißen, ja am Schluß aufzuspringen und sich "zu umarmen und zu küssen."[12] Mit anderen Worten: Brecht wollte auch im Theater rationale Einsicht, gesellschaftliche Erkenntnis und politische Entscheidung, Felsenstein dagegen menschliche Lebendigkeit, gesteigerte Daseinsfülle und gefühlsmäßige Erschütterung. In diesem Punkt scheint es zwischen beiden also kaum Vergleichbares zu geben. Deshalb hat sich bisher weder die Theater- noch die Musikwissenschaft mit eventuellen Vergleichsmomenten in den dramaturgischen Konzeptionen Brechts und Felsensteins ausführlich auseinandergesetzt,[13] ja jeden Versuch in dieser Richtung von vornherein als absurd bezeichnet.

Und doch ist ein solcher Vergleich, sobald man sich etwas näher in die dabei auftauchenden Fragestellungen einläßt, nicht ganz unangebracht. Beginnen wir mit dem ganz Konkreten. Persönliche Kontakte zwischen Brecht und Felsenstein hat es offenbar nur wenige gegeben. Dazu waren beide viel zu sehr mit ihren eigenen Theatern beschäftigt und wohl auch wesensmäßig zu verschieden. Auf der einen Seite der karge, manchmal bayrisch poltende und dann wieder chinesisch höfliche, ausweichende Brecht, auf der anderen der leidenschaftlich entflammbare, für jeden neuen Impuls offene, mitteilsame Felsenstein. Die wenigen Briefe, die sie von 1949 bis 1956 miteinander wechselten, beschränken sich dem-

zufolge auf die zu erwartenden Ehrenbezeugungen und verharren weitgehend im Bereich von Floskeln wie "Sehr verehrter Herr" und "Mit freundlichen Weihnachtswünschen." Außerdem erfährt man in ihnen, daß sie Publikationen wie die Bände *Theaterarbeit* und *Die Komische Oper* austauschten und sich über die Anstellung künstlerisch unqualifizierter Intendanten empörten.[14] Ja, Felsenstein gratulierte Brecht sogar persönlich zur Verleihung des "Stalin-Friedenspreises."[15] Aber das ist alles. Irgendwelche Gegensätze werden nirgends angesprochen, geschweige denn näher begründet. Auch bei gelegentlichen Treffen in der Akademie der Künste, der beide als Mitglieder angehörten, scheinen zwischen beiden keine tieferen Auseinandersetzungen stattgefunden zu haben. Wie so oft unter gealterten "Größen" hat hier offenbar die eine Krähe der anderen kein Auge ausgehackt.

Dennoch war dieses Verhältnis nicht so folgenlos, wie es auf den ersten Blick erscheint. Wie so oft war Brecht dabei der stärkere Magnet. Jedenfalls sah sich Felsenstein, wie aus seinen Schriften und Briefen herausgeht, von Jahr zu Jahr immer stärker genötigt, sich — in Zustimmung oder Widerspruch — mit Brechts Theaterkonzepten auseinanderzusetzen. Vor allem zu Brechts musikalischen Mitarbeitern nahm er früh Kontakte auf. So versuchte er Hanns Eisler als Regisseur an die Komische Oper zu verpflichten[16] und ließ sich von ihm 1954/55 das Skript zu seinem in Wien gedrehten Fidelio-Film schreiben, von dem sich jedoch keine Kopie erhalten hat. Außerdem erwog Felsenstein für eine Weile, die Oper *Die Darmwäscher* von Rudolf Wagner-Regeny, für die Caspar Neher und Brecht das Libretto geschrieben hatten, unter dem Titel *Persische Episode* aufzuführen.[17] Ja, Felsenstein konzipierte sogar handschriftlich eine Szenenfolge für ein anderes Opernprojekt, dem er den Inhalt von Brechts *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher* zugrunde legte.[18] Kurzum: auf dem Gebiet der Spielplanprojektierungen muß es zwischen Brecht und Felsenstein durchaus einige Kontakte gegeben haben.

Als Brecht im Jahr 1956 starb, wurde Felsensteins Verehrung für den zu früh Dahingegangenen ständig größer. Das beweist nicht nur sein bewegter Kondolenzbrief an Helene Weigel, sondern auch sein 1957 erschienener Nachruf auf Brecht, in welchem er den Dichter, Dramatiker, Politiker und Pädagogen Brecht, diesen großen "Unermüdlichen," als einen vorbildlichen Kämpfer für eine "brauchbare Daseinsform auf dieser Welt" pries.[19] In einem Brief an Otto Nagel, den Präsidenten der Akademie der Künste, nannte er Brecht sogar "unseren großen und unersetzlichen Freund" und bat Nagel, auf jeden Fall den Eindruck zu vermeiden, daß er, Felsenstein, durch eine Berufung seiner Person in das Präsidium der Akademie

den Verstorbenen in irgendeiner Weise ersetzen könne.[20] Die gleiche glaubhafte Verehrung Brechts als des ganz Großen äußert sich 1960 in Felsensteins "Rede zum zehnjährigen Bestehen der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin" sowie 1968 in seiner "Ansprache zur Eröffnung des Brecht-Dialogs," wo er Brecht, inzwischen selber ein Linker geworden, nicht nur als den "bedeutendesten Dichter unseres Jahrhunderts," sondern zugleich als den "politischsten Dichter deutscher Zunge überhaupt" herausstrich, dessen "Hinterlassenschaft" vornehmlich darin bestehe, "mit ihm weiterzuarbeiten an der Veränderung der Welt, deren Veränderbarkeit er nachgewiesen hat."[21] Und damit setzte sich bei Felsenstein im Laufe der Jahre die Überzeugung fest, daß die Unterschiede zwischen Brecht und ihm, was die Rolle eines wahrhaft bewegenden, eingreifenden, auf Vermenschlichung der Gesellschaft drängenden Theaters betrifft, gar nicht so groß waren, wie er anfangs gedacht hatte. Obwohl er sich als Opernchef gegen eine unmittelbare Politisierung des Theaters sperrte, wie er in Gesprächen mit Manfred Wekwerth nachdrücklich betonte,[22] begann sich Felsenstein doch immer stärker mit der DDR zu identifizieren, die er nicht nur zu seinem ständigem Wohnsitz wählte, sondern wo er als ein von der hohen Kunst herkommender "Sozialist," wie er jetzt sagte, noch die "Verwirklichung des Kommunismus" zu erleben hoffte (45). Während man seine politischen Äußerungen aus den Anfangsjahren der DDR, wie das Bekenntnis zu Stalin von 1949[23] sowie den Brief an Walter Ulbricht von 1952, in dem er betonte, daß sein Theater eine eindeutig "volksverbundene Note" habe,[24] noch als taktisch bewerten könnte, werden Felsensteins Bekenntnisse zur "Volksverbundenheit" seines Theaters danach immer überzeugender.

Und davon muß bereits Brecht etwas gespürt haben, der an sich die Oper als Genre weitgehend ablehnte und doch nicht umhin konnte, Felsensteins Bemühungen auf diesem Gebiet erst widerwillig, aber dann immer zustimmender anzuerkennen. Dafür spricht folgendes Notat aus dem Jahr 1951:

> Felsenstein hat gezeigt, wie man die Oper säubern kann — von der Tradition, wo sie Denkfaulheit, und von der Routine, wo sie Faulheit des Gefühls bedeutet. Felsenstein nimmt nicht, wie das üblich ist, Unnatur "in Kauf" — "Der Musik wegen." Er weiß, daß die Musik auf der Bühne nicht ohne Wahrheit leben kann. Gerade so bewahrt er die Gattung des musikalischen Theaters als eine besondere. Felsensteins Beitrag zu einem deutschen Nationaltheater ist bedeutend.[25]

Wie sich aus diesem Notat ergibt, waren Becht und Felsenstein im Hinblick auf die Oper wenigstens in einem Punkt der gleichen Meinung. Beide lehnten Ausstattungspomp, Starkult, Kehlenakrobatik, Sentimentalität und längst erstarrte Bewegungsrituale auf der Bühne entschieden ab und ließen — im Gegensatz dazu — nur ein von falschem Prunk und schwülstiger Gefühlsüberladenheit befreites Musiktheater gelten, in dem der gesellschaftlich handelnde Mensch, und zwar in realistisch überzeugender Form, im Mittelpunkt steht.

Im Ankampf gegen die herkömmliche "Unnatur" auf der Bühne finden sich daher bei beiden fast wörtlich übereinstimmende Formulierungen. Um endlich zur "Wahrheit" zurückzukehren, schrieb Felsenstein, dürfe die Oper nicht mehr den älteren "bürgerlichen Repräsentationszwecken" dienen.[26] Statt über der Form den Inhalt zu vergessen, das heißt lediglich ein "Ohrenschmaus" zu sein,[27] müsse sie sich bemühen, die Menschen im Innersten aufzuwühlen und ihnen so eine neue Perspektive auf ihr Leben innerhalb der sie umgebenden Gesellschaft geben. Was er also, wie Brecht, am schärfsten ablehnte, war das Abgleiten ins "Kulinarische."[28] Es sei ihm nie darum gegangen, behauptete er immer wieder, sein Publikum durch gefühlsmäßige Übersteigerungen eine Flucht aus dem Alltag in irgendwelche märchenhaften und damit gesellschaftlich unverbindlichen Randzonen des Lebens zu ermöglichen. Im Gegenteil, er habe sich stets darum bemüht, den Gesang aus dem natürlichen Handlungsverlauf — also als eine gesteigerte Form des Sprechens — hervorgehen zu lassen. Nicht ästhetischer Eskapismus sei sein Ziel gewesen, sondern sehnsuchtsvolle Steigerung, Verlangen nach dem Anderen, Besseren und damit einem utopischen Vorschein auf das Noch-Nicht einer zutiefst vermenschlichten Gesellschaftsordnung.[29] Eine solche Einstellung als rein aristotelisch hinzustellen und der Brechtschen anti-aristotelischen Theaterpraxis diametral entgegenzusetzen, hat bereits Siegfried Melchinger als fahrlässige Pauschalierung bezeichnet.[30] Nach seiner Meinung habe auch Felsenstein — bei aller Tendenz zum Identifikatorischen — stets versucht, das "Exemplarische" seiner Figuren herauszustellen, das heißt die "pure Richtigkeit des Psychologischen und die Enge des Individuellen" zugunsten des "Zentral-Menschlichen," kurz: des "Typischen" zu überwinden (29). Sein Theater sei daher ein Theater der "Konzentration" auf das "Elementar-Dramatische," nicht ein Theater der luxurierenden Gefühlsduseligkeit (28). Damit stehe es dem späten Brecht, der in seinen letzten Jahren dem Emotionalen, ja sogar "Naiven"[31] einen wesentlich größeren Spielraum einräumte als zuvor, wesentlich näher, als allgemein angenommen werde. Und auch Felsenstein

selbst hat im Rückgriff auf solche Thesen immer wieder behauptet, daß es zwischen Brecht und ihm — im Hinblick auf den Aufführungsstil — durchaus Ähnlichkeiten gebe. Schließlich habe er die "Identifikation vor allem dazu benutzt, um etwas zu zeigen, um etwas zu demonstrieren," statt sich lediglich in den Tiefen oder Untiefen des Gefühls zu verlieren.[32] Seine Art der Regie stelle also gar keinen "absoluten Gegenpol" zu der von Brecht dar, wie er ausdrücklich betonte.[33]

Doch beschäftigen wir uns nicht nur mit solchen dramaturgischen Spitzfindigkeiten. Viel wichtiger scheinen mir folgende Ähnlichkeiten der Brechtschen und Felsensteinschen Theaterpraxis zu sein, welche sich aus ihrer Tätigkeit als Regisseure in den Anfangsjahren der DDR ergaben. Als Exponenten dieses Staats haben beide von Anfang an, als auch in Ostberlin noch der ältere Repräsentationsstil vorherrschte, auf eine neue, gesellschaftsverändernde Form des Theaterspielens gedrungen, um so einen deutlichen Schlußstrich unter die nationalsozialistische Vergangenheit zu ziehen. Welche Förderung sie hierbei von der neuen Regierung erfuhren, aber auch welche Schwierigkeiten sie mit den mittleren Parteistellen hatten, ist hinlänglich bekannt. Allerdings verstand es Felsenstein besser, mit der SED umzugehen als Brecht, ja versicherte sich in schwierigen Situationen mehrfach der Rückendeckung jener sowjetischen Kulturoffiziere, die ihm 1947 die Leitung der Komischen Oper übertragen hatten. Selbst nach 1961 gelang es ihm, trotz des Mauerbaus eine Reihe seiner Westberliner Mitarbeiter weiterhin an seinem Theater zu beschäftigen. Und er schaffte das, weil die Komische Oper inzwischen — neben dem Berliner Ensemble — auch international ein solches Prestige besaß, daß sie bei Auslandsauftritten wie in Prag, Moskau, Wiesbaden oder Paris, allerorten mit überschwenglichen Lobeshymnen überschüttet wurde.

All das erfüllte die Parteigewaltigen selbstverständlich mit Stolz. Aber es war nicht allein die internationale Anerkennung, welche Felsenstein in der DDR ein so hohes Ansehen einbrachte. Es waren auch seine Theaterkonzeptionen, denen er in Wort und Tat eine immer stärkere Tendenz ins Sozialbezogene gab. Und er tat das wie Brecht nicht durch eine vulgäre und damit kunstfeindliche Überpolitisierung, sondern durch eine graduelle Verstärkung jener Elemente, die ihm im Hinblick auf ein publikumswirksames Theater in Ostberlin als die wichtigsten erschienen: 1. eine gesellschaftspolitische Auslegung dessen, was er unter dem Wörtlichnehmen, das heißt der Entrümpelung und Reinigung des großen kulturellen Erbes verstand, 2. eine immer sorgfältigere Wirkungsabsicht, die auf

jeden bürgerlichen Snobismus verzichtete und eine bewußte Volkstümlichkeit aller großen Opern anstrebte.

Beginnen wir mit dem Aspekt der entrümpelnden Neufassung älterer Opern. Wie wir wissen, hat auch Brecht in seinen DDR-Jahren mehrere Stücke, wie den *Hofmeister* von Jakob Michael Reinhold Lenz, den *Don Juan* von Jean-Baptiste Molière, den *Werbeoffizier* von George Farquhar und den *Coriolan* von William Shakespeare, in seinem Sinne umgearbeitet. Was er dabei anstrebte, war — bei aller respektvollen Wahrung des Handlungsverlaufs — vor allem eine Verschärfung der im Stück bereits angelegten gesellschaftspolitischen Konflikte.[34] Nichts lag ihm ferner als eine billige Aktualisierung, also die Darstellung von Schillers *Wallenstein* als der Verschwörung der Offiziere vom 20. Juli 1944.[35] Er wollte zeigen, daß die Erkenntnis der Geschichte gerade darin besteht, daß sich in ihr nichts wiederholt, sondern stets zu neuen politischen und sozioökonomischen Konfrontationen drängt, für die nur ein kritisch-distanzierender und zugleich dialektisch-aneignender Materialismus die geeignete Verständnisbasis bildet. In einem ähnlichen Sinne wandte sich auch Felsenstein wiederholt gegen eine "vordergründige Aktualisierung" älterer Werke und betonte, daß es im Theater eher darum gehe, "die 'Aktualität' der Stücke von gestern" hervorzuheben.[36] Wie Brecht übernahm er daher keinen Text der Vergangenheit einfach unbesehen, sondern prüfte ihn auf seine gesellschaftliche Aussage und reinigte ihn von allen späteren, meist bürgerlich-sentimentalisierenden Zutaten. Immer wieder bemühte er sich, die historische Urgestalt — mit all ihren politischen Implikationen — der von ihm aufgeführten Opern wieder herzustellen, um ihnen durch ein verstärktes Geschichtsbewußtsein eine neue gesellschaftliche Relevanz zu geben. So hob er etwa in Mozarts *Zauberflöte* auf eine überraschend neue Weise die "revolutionären Anklänge" von 1791 hervor,[37] ohne dabei auf die von ihm so geliebten elementar-theatralischen Regiekonzepte, das heißt die Betonung der in den wahrhaft großen Kunstwerken aller Zeiten durchbrechenden "Menschlebendigkeit" zu verzichten.[38] Demzufolge landete auch Felsenstein, obwohl er keine allzu durchdachte Theorie dafür entwickelte, bei einer verehrenden und zugleich kritisch-sichtenden Haltung den Werken des sogenannten Kulturellen Erbes gegenüber. Wie Brecht ging er dabei sowohl dem Vulgär-Unterhaltenden als auch dem Modernistisch-Elitären aus dem Wege und hielt sich vor allem an das Bekannte und Bewährte (Mozart, Beethoven, Weber, Smetana, Verdi, Offenbach, Bizet, Strauss usw.), das er von allen unnötigen Schlacken reinigte, um es so konkret, so lebendig wie nur möglich zu machen.

Die gleichen Ähnlichkeiten, aber auch Unterschiede werden in den Realismus-Konzepten Brechts und Felsensteins deutlich. Entgegen allem elitären Modernismus bemühten sie sich — trotz der Weite und Vielfalt ihrer Darstellungsweise — um einen Realismus, der sowohl ein Abgleiten in einen vulgärmaterialistischen Abbildrealismus als auch eine nur allegorisch zu verstehende Wirklichkeitswiedergabe vermeidet. Für beide bedeutete Realismus letztlich eine in die hohe Kunst übertragene gesellschaftliche Wahrheit. Brecht setzte dabei, wie bekannt, vor allem seine Verfremdungseffekte ein, um die Zuschauer und Zuschauerinnen mit der "realen," das heißt materiell-konkreten Welt — hinter allen Fassaden des falschen Bewußtseins — zu konfrontieren. Felsenstein bevorzugte dafür eher Stilmittel wie "gesteigerter Ausdruck" oder "höchste Konzentration" auf die tatsächliche Aussage des jeweiligen Werks.[39] "Ich bin ein Fanatiker der Wahrheit," schrieb er im Hinblick auf die damals in Westdeutschland grassierende Mode des Antirealismus (28), "ich vermeide Symbolik, wo ich kann, sie gehört nicht auf der Bühne. Sie verdirbt die Szene, sie verdirbt die Darstellung, sie erschlägt das Werk (17)." Ein überzeugender "Realismus" könne nur aus dem "Inhalt" der jeweiligen Szene entwickelt werden (28). Daher bekannte sich Felsenstein noch in den sechziger Jahren zur "realistischen Theaterkunst" eines Stanislawski,[40] als sich die dogmatische Verengung innerhalb der Stanislawski-Rezeption in der DDR, die bereits 1947 mit der Veröffentlichung von *Das Deutsche Stanislawski-Buch* durch Ottofritz Gaillard und Maxim Vallentin eingesetzt hatte, allmählich zu lockern begann.

Und damit kommen wir zum Schlußpunkt: der eigentlichen Wirkungsabsicht beider. Sowohl Brecht als auch Felsenstein wollten nicht das alte Theater fortsetzen, sondern sich in Ostberlin mit neuen Theaterformen an ein neues Publikum wenden. Was sie ablehnten, war einerseits bürgerliche Exklusivität, andererseits kommerzielle Verramschung. Bei Wahrung höchster ästhetischer Qualität versuchten sie mit konkret dargestellten Situationen zugunsten einer Ausbreitung des Sozialismus in die gesellschaftliche Wirklichkeit einzugreifen. Es ging ihnen primär darum, in nationalpädagogischer Absicht aus dem "kleinen Kreis der Kenner," wie Brecht bereits in Exil geschrieben hatte, endlich einen "großen Kreis der Kenner zu machen."[41] Ihre Zielgruppe war eindeutig ein Publikum, das sich im Theater nicht nur unterhalten, sondern auch über seine Vergangenheit und Zukunft verständigen will. Brecht bemühte sich daher, sein Theater auch Arbeitern und Arbeiterinnen zugänglich zu machen, um so die Schranken des Elitären zu durchbrechen, die diese Institution meist umgeben hatten. Und auch Felsenstein

gab sich alle Mühe, seine Komische Oper in ein Theater mit einem größtmöglichen Wirkungsradius zu verwandeln. Er wollte nicht nach dem "Beifall des vorgebildeten Publikums und der Sachverständigen" haschen[42] oder für jene "Wohlstandsbürger" spielen, die sich nur in Klubsesseln wohlfühlen.[43] Im Gegenteil durch den "Realismus" seines Theaters versuchte er möglichst "breite Volksschichten" anzuziehen (86). Wie Hanns Eisler erschien ihm die Oper als die "demokratischste unter den großen Musikformen," da sie den "Hörern der verschiedensten Bildungsgrade eher zugänglich" sei als die wesentlich anspruchsvollere "Konzertmusik."[44] Was sich früher nur wenige leisten konnten, erklärte er, müsse jetzt eine Angelegenheit der "Ganzheit des werktätigen Volkes" werden.[45] Und der Erfolg gab ihm durchaus recht. Kaum ein anderes Theater in Ostberlin war damals so gut besucht wie die Komische Oper. So sahen etwa die *Zauberflöte* in neun Jahren 261,000 Besucher. Selbst eine anspruchsvolle Oper wie Leoš Janáčeks *Das schlaue Füchslein* konnte 218 mal gegeben worden.[46]

Die Wege, die Brecht und Felsenstein zur Erreichung solcher Ziele einschlugen, mögen zum Teil verschiedene gewesen sein, ihre gesellschaftspolitische Perspektive — Realismus, Massenwirksamkeit, Verschärfung des geschichtlichen Bewußtseins bei höchster ästhetischer Qualität — war jedoch in vielem durchaus ähnlich. Sie wollten — nach Zweitem Weltkrieg und Faschismus — Theater der Verständlichkeit, der Lust auf Neues, Besseres, der größeren Menschlichkeit aufbauen. Und die DDR, in der Theater und Kultur eine hohe Priorität besaßen, bot ihnen dafür die größten Realisierungschancen. In diesem Staate wurde auch das Theater noch als Teil jener Utopie auf dem Wege zu der einen großen, gebildeten Nation verstanden, wie sie vor allem Johannes R. Becher, dem ersten Kulturminister dieses Staats, vorschwebte. Ja, Hans Mayer hat 1991 in seinem Buch *Der Turm zu Babel. Erinnerung an eine Deutsche Demokratische Republik* noch einmal jenen Traum einer wahren Kulturnation beschworen, der alle besseren Politiker, Kulturverantwortlichen und Künstler in den Anfangsjahren der DDR, darunter auch ihn, beseelt habe.

So gesehen, haben sowohl Brecht als auch Felsenstein an einem nationalerzieherischem Bildungskonzept teil, durch das im Nachhinein die Unterschiede zwischen ihnen, die einmal als ebenso gravierend empfunden wurden wie die Unterschiede zwischen Bloch, Becher, Eisler und Lukács, immer geringer erscheinen. Im Lichte unserer Erfahrungen beginnen diese Figuren zusehends ähnlicher zu werden. Sie glaubten an eine bewahrende Umarbeitung des großen Kulturellen Erbes und eine neue Form der Kunst- und Theaterpraxis im Rahmen einer Deutscher Demokratischen Re-

publik, die sich zum erstenmal in der deutschen Geschichte an das Experiment einer Umwandlung des gesamten politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Systems ins Sozialistische heranwagte. Trotz aller Kritik und aller Zweifel an der eigenen Leistungsfähigkeit wollten sie eine antifaschistische, friedensliebende, sozialistische Hochkultur aufbauen, um so einer besseren Zukunft die Wege zu ebnen. Gerade auf sie trifft daher ein Satz des aller Entgleisungen ins Rosarote unverdächtigen Heiner Müller zu, den dieser 1987 in der *Zeit* abdrucken ließ: "Niemand wird ernsthaft bestreiten, daß vieles an großer Literatur in diesem Jahrhundert darauf basiert, daß es eine kommunistische Hoffnung gab."[47]

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. Walter Felsenstein, *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente*, hrsg. Ilse Kobán (Berlin, Henschelverlag, 1991) 61.

[2] Ebd. 167f., 203.

[3] Vgl. meinen Aufsatz, "Brecht als Lehrer der 'Unbürgerlichkeit,'" in *Fragen an Brecht. Festschrift für Werner Mittenzwei*, hrsg. Bärbel Schrader und Christel Berger (Leipzig: Reclam, 1987) 22-29.

[4] So lehnte etwa Felsenstein Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* vor 1933 wegen seiner politischen Tendenz noch als "kraß und unverhüllt bis zur peinlichen Naivität" ab. Vgl. Walter Felsenstein, *Theater muß immer etwas Totales sein. Briefe, Aufzeichnungen, Reden, Interviews*, hrsg. Ilse Kobán (Berlin: Henschelverlag, 1985) 30.

[5] Vgl. hierzu Felsenstein, *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente*, 35f., 87f.

[6] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967) 16:842-66.

[7] Äußerung von 1952. Zit. in Christa Hasche, Traute Schölling und Joachim Fiebach, *Theater in der DDR. Chronik und Positionen* (Berlin: Henschelverlag, 1994) 24.

[8] Vgl. Felsensteins Gespräch mit Manfred Wekwerth in *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente* 35f., 87f.

[9] Vgl. hierzu Albrecht Dümling, *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik* (München: Kindler, 1985) 136ff., und Joachim Lucchesi und Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988) 119, 125, 129, 134-37.

[10] Brecht, *Gesammelte Werke*, 15:459.

[11] Vgl. meinen Aufsatz, "Kurt Weill und andere Brecht-Komponisten," Jost Hermand, *Beredte Töne. Musik im historischen Prozeß* (Frankfurt/M.: Peter Lang, 1991) 157-72.

[12] Felsenstein, *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente*, 27.

[13] Eine Ausnahme bildet lediglich der Aufsatz von Siegfried Melchinger, "Die Entdeckung des Elementar-Dramatischen. Eine Studie über die Szeniker Brecht und Felsenstein," in *Zehn Jahre Komische Oper*, hrsg. Wolfgang Hammerschmidt (Berlin: Komische Oper, 1958) 28-36.

[14] Vgl. die Briefe Felsensteins an Brecht vom 23. Mai 1950, 17. Mai 1954, 23. Dezember 1954, 10. Januar 1955, 19. Februar 1955, 8. November 1955 und 9. Dezember 1955 sowie den Brief Brechts an Felsenstein vom 14. Mai 1954 im Walter Felsenstein Archiv der Akademie der Künste in Berlin (im folgenden als WFA zitiert).

[15] Brief Felsensteins an Brecht vom 23. Dezember 1954 (WFA).

[16] Vgl. Felsenstein, *Theater muß immer etwas Totales sein*, 69.

[17] Vgl. Lucchesi und Shull, *Musik bei Brecht*, 924f.

[18] (WFA).

[19] Zit. in Felsenstein, *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente*, 44.

[20] Brief Felsensteins an Otto Nagel vom 4. September 1956 (WFA).

[21] Felsenstein, "Ansprache zur Eröffnung des Brecht-Dialogs," *Theater muß immer etwas Totales sein*, 406f.

[22] Vgl. Gespräch mit Manfred Wekwerth vom 12. Juli 1971 in *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente*, 15-67.

[23] Felsenstein, *Theater muß immer etwas Totales sein*, 85.

[24] Vgl. den Brief an Walter Ulbricht vom 4. Juni 1951, in ebd. 98.

[25] Brecht, *Gesammelte Werke*, 16:770.

[26] Felsenstein, *Theater. Gepräche, Briefe, Dokumente*, 17.

[27] Felsenstein, *Theater muß immer etwas Totales sein*, 108, 132.

[28] Ebd. 385, sowie Walter Felsenstein und Siegfried Melchinger, *Musiktheater* (Bremen: Carl Schünemann, 1961) 48, 3. "Ja," sagte Felsenstein 1966 in einem Interview mit Charlotte Kerr, "der Begriff 'kulinarische' Oper stammt nicht von mir, sondern von Bertolt Brecht. Und der Verrat besteht darin, daß zugunsten des Vokalgenusses, der Artistik, das dramatische

Anliegen und die humane Aussage vernachlässigt werden." *Theater muß immer etwas Totales sein*, 385.

[29] Vgl. Felsenstein und Melchinger, *Musiktheater*, 73.

[30] Vgl. den in Anmerkung 13 genannten Aufsatz.

[31] Vgl. Detlev Schöttker: *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven* (Stuttgart: Metzler, 1989).

[32] Walter Felsenstein, *Schriften zum Musiktheater* (Berlin: Henschelverlag, 1976) 160.

[33] Felsenstein, *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente*, 25.

[34] Vgl. meinen Aufsatz, "Zur Aktualität von Brechts Bearbeitungstechnik," in *Aktualisierung Brechts*, hrsg. von Wolfgang Fritz Haug, Klaus Pierwoß und Karen Ruoff (Berlin: Argument, 1990) 122-42.

[35] Vgl. zu Brechts Abneigung gegen bloßes "Herumneuern" in Werner Mittenzwei, *Brechts Verhältnis zur Tradition* (Berlin: Akademie Verlag, 1972) 9ff., 218ff.

[36] Felsenstein, *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente*, 203.

[37] Felsenstein und Melchinger, *Musiktheater*, 50.

[38] Felsenstein, *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente*, 203.

[39] Walter Felsenstein, "Der Weg zum Werk," *Jahrbuch der Komischen Oper* 2 (Berlin: Henschelverlag, 1962) 18.

[40] Felsenstein, *Theater muß immer etwas Totales sein*, 322.

[41] Bertolt Brecht, "Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung," in *Bertolt Brecht: Über die bildenden Künste*, hrsg. von Jost Hermand (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983) 116.

[42] *10 Jahre Komische Oper*, hrsg. von Wolfgang Hammerschmidt (Berlin: Komische Oper, 1957) 6.

[43] Felsenstein, *Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente*, 33.

[44] Äußerung von Hanns Eisler aus dem Jahr 1951. Zit. in ebd. 20.

[45] *10 Jahre Komische Oper*, 6.

[46] Vgl. Clemens Kohl und Ernst Krause, *Felsenstein auf der Probe* (Berlin: Henschelverlag, 1971) 22f.

[47] Heiner Müller, "Dichter müssen dumm sein," *Die Zeit*, 14. August 1987, 29f.

Abb. 1 (s. S. 206) Pieter Brueghel d.Ä, *Die großen Fische fressen die kleinen* (1556)

Brecht's Fish-School — More Pulled from the Water than Snatched from the Air?

Brecht's theoretical remarks on the art of quoting ("Zitieren") serve as a point of departure for a comparative study of the Keuner story "If Sharks were People..." Brecht's pedagogical fish-school parable (as a criticism of dubious educational methods in a dangerous society), is interpreted here as a product of his characteristic adaptation technique, including, in this case, an old proverb ("Big Fish Eat Little Fish"), a famous drawing by Pieter Brueghel (engraved by Pieter van der Heyden), a passage from Shakespeare's *Pericles*, and an episode from G.A. Bürger's *Münchhausen* satirising 18th-century school systems.

L'école-poisson de Brecht: Plus sont capturés dans l'eau qu'attrapés dans l'air?

Les remarques théoriques sur l'art de citer ("Zitieren") nous sert de point de départ pour une étude comparative de l'histoire de Keuner "Si les requins étaient des personnes...", la parabole pédagogique de l'école-poisson de Brecht (en tant que critique de la méthode éducative incertaine au sein d'une société dangereuse) qui est interprétée ici comme étant un produit caractéristique de son adaptation technique, incluant dans le cas présent, un vieux proverbe ("les gros poissons mangent les petits poissons"), un dessein célèbre de Peter Brueghel (gravé par Pieter van der Heyden), un passage de Pericles, l'œuvre de Shakespeare et un épisode de Münchhausen de G.A. Bürger qui satirise le système scolaire du 18ème siècle.

La escuela de peces de Brecht: ¿se obtiene más de las aguas que del aire?

Los comentarios teóricos de Brecht sobre el arte de citar ("Zitieren") sirven como una crítica para la investigación comparativa del cuento de Keuner "Si los Tiburones Fueran Personas...". La parábola pedagógica de la escuela de peces de Brecht (como una crítica de los dubiosos métodos educacionales en una sociedad peligrosa), se interpreta aquí como un producto de su técnica caracteristica de adaptación, que incluye en este caso, un proverbio antiguo (El pez grande se come al pequeño), un dibujo famoso de Pieter Brueghel (grabado por Pieter van der Heyden), una selección de *Pericles* de Shakespeare, y un episodio de *Münchhausen* de G.A. Bürger, que satiriza el sistema escolar del siglo dieciocho.

Brechts Fischschule — mehr aus dem Wasser geholt, als aus der Luft gegriffen?

Herbert Knust

> Glaubt's nur, Ihr gravitätischen Herrn!
> Gescheite Leute narrieren gern.[1]

In einer der Keuner-Geschichten beklagt Herr K. kurzsichtige Vorstellungen über Originalität und gibt zu bedenken, daß Bücher, die nicht zitieren, selber unzitierbar würden, unfähig zur Mitwirkung an größeren Gedankengebäuden.[2] Die Geschichte hat ihre Keunerschen Kniffe — sie läßt erwägen, ob Originalität nicht wohl gerade in gewissen Arten des Zitierens liege,[3] und ob ein Gedankengebäude überhaupt anders denn als kollektives Gebilde zu verstehen sei. Aus Brechts vielseitiger Adaptionstechnik (einschließlich seiner Plagiatstechnik)[4] wissen wir aber auch, daß in seinem produktiven Umgang mit der Tradition gedankliche und formelle Zitate nicht stets auf den ersten Blick ersichtlich sind. "Ein Zitat ist unpersönlich," sagt Herr Keuner an anderer Stelle. "Was sind die besten Söhne? Jene, welche den Vater vergessen machen!"[5] Brechts Maxime: "Nötig sind viele Vorbilder; am lehrreichsten ist der Vergleich"[6] läßt immer auch mehrfache "Vaterschaft" vermuten. Wenn ich mich mit diesen Gesichtspunkten der längsten der Keuner-Geschichten zuwende, so weniger, um persönliche Anleihen zu beweisen, als vielmehr, um die Geschichte vergleichend, in zitierwürdigem Kontext zu lesen.

"Wenn die Haifische Menschen wären"[7] gilt als eine der bekanntesten Geschichten Brechts, als Modellfall seiner Pädagogik, der auch im Schulunterricht rege Verwendung fand.[8] Die Pädagogik wirkt auf doppelte Weise: das Demonstrationsobjekt ist eine Fischschule, die als Menschenschule vorgestellt wird — und Herr K. nimmt die kleine Tochter seiner Wirtin in die Schule, deren besorgte Frage "Wenn die Haifische Menschen wären, wären sie dann netter zu den kleinen Fischen?" er durch ein belehrend-provozierendes Gleichnis beantwortet. Die Frage ist eine philanthropische, die Antwort eine Erziehungskritik. Immer wieder die Konditional-

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

frage des Kindes aufgreifend weist der Erwachsene mit demonstrativer Gestik auf verschiedene Teilbilder der menschlichen Fischgesellschaft, in welcher — die Kleine muß sich auch weiterhin betroffen fühlen — die Großen die Kleinen nach allen Regeln der Kultur verschlingen. Die größten in dieser Gesellschaft sind die Haie; doch gibt es zwischen ihnen und den kleinen Fischen noch mittelgroße Fische, die die kleinen fressen, um dann von den großen gefressen zu werden. Was die kleinen Zuschauer des bildhaft erzählten Szenen-Tableaus allenfalls lernen können, ist, daß Philanthropie in gewisser Gesellschaft hochverdächtig ist, zumal ihr "nettes" Schulungssystem, das die Kleinen gar dazu bringt, sich als williges Haifischfutter freudig in den Rachen der Großen zu werfen — kurz: daß man als Kleiner stets ganz besonders auf der Hut sein muß.

Nun ist Brecht aufgrund seiner marxistischen Deutung der Raubfischgesellschaft und auch durch die von ihm so oft variierte Lehrer-Schüler-Konstellation, die Kunst seiner Zeigegestik, usw., zunächst sein eigener Kontext.[9] Der Vergleich zwischen Kapitalisten und Haifischen lag in der Luft in den zwanziger Jahren. Brecht und Weill setzten ihm im Lied vom Mackie Messer in der *Dreigroschenoper* und in der "Haifisch"-Gesellschaft der Netzestadt Mahagonny ein unvergeßliches Denkmal. Die Metaphorik vom Fressen und Gefressenwerden durchzieht das gesamte Brechtsche Werk. Über die Entstehung der Keunerschen Haifisch-Geschichte haben wir sehr wenig Information — sie wird, wie die anderen Geschichten vom Herrn Keuner, in den Umkreis der Lehrstücke gerückt und zeigt eine den Keuner-Geschichten gemeinsame pädagogische Struktur.[10] Dies alles läßt zunächst schließen, daß Brecht sich in gewissem Maß selbst zitierte.

Doch hat das Motiv von den Großen, die die Kleinen fressen, sprichworthaften Charakter, dessen literarische als auch kunstgeschichtliche Ausformungen einer langen Tradition entstammen und über das Mittelalter bis in die Antike zurückreichen.[11] Brechts Version ist eine besondere Variante dieses Sprichworts, eine gestische Paralleltafel zu einem auch früher schon gesellschaftlich ausgelegten Motiv.[12] Die berühmteste bildhafte Darstellung, die auf vielzitierter volkstümlicher Spruchwahrheit beruht und ihrerseits Anlaß zu zahlreichen Variationen bis in unsere Tage wurde, ist die häufig reproduzierte Zeichnung von den großen Fischen, die die kleinen fressen aus der Hand des sprichwortkundigen Pieter Bruegel des Älteren, des sogenannten "Bauernbruegel."[13] Zu ihm hatte Brecht, wie wir aus seinem Arbeitsjournal und seinen theoretischen Schriften wissen, ein besonderes und dauerhaftes Verhältnis.[14]

Als eins seiner frühesten Werke — das Original ist 1556 datiert und befindet sich in der Albertina in Wien (*Abb. 1*, s. S. 203) —

springt das Bild von den großen Fischen, die die kleinen fressen, in illustrierten Sammelbänden zu Bruegel oft als erstes ins Auge. Die zwei Bruegel-Bände, die Brecht 1939 zu seinem Besitz zählte,[15] stammen aus der Feder des bekannten Wiener Kunsthistorikers Gustav Glück.[16] Sein populäres Werk *Bruegels Gemälde* von 1932 erschien in schneller Reihenfolge in mehreren deutschen, später auch in englischen Ausgaben bzw. Varianten. 1938 zog Glück von Wien nach London, 1942-52 lebte er in Santa Monica in Californien[17] und redigierte dort, ein Jahr vor seinem Tod, noch die fünfte deutsche Ausgabe seines großen Bruegel-Werks.[18] Ende 1942 berichtet Brecht vom Besuch im Haus des Wiener Schauspielers Paul Henried und dessen Frau, der "tochter des kunsthistorikers glück, dessen breughelausgabe ich um die ganze welt mitschleppte."[19]

Auch in modifizierten Ausgaben seines großen Werkes, in denen Glück die bewußte Zeichnung nicht mit aufgenommen hatte,[20] machte er immerhin auf sie aufmerksam, betonte die Nähe zu Hieronymus Bosch und die Behandlung des

> weit verbreiteten Sprichworts, das auch noch Shakespeare kennt, der in seinem *Pericles, Prinzen von Tyrus*, einen Fischer dem andern auf die Frage, wie die Fische im Meere leben, antworten läßt: "Ganz wie die Menschen auf dem Lande: die Großen fressen die Kleinen. Unsere reichen Geizkragen erinnern mich immer an einen Wal; der spielt und wälzt sich, treibt die arme junge Fischbrut vor sich her und verschlingt sie schließlich ganz, wie einen Bissen. Von solchen Walfischen auf dem Land habe ich gehört, welche niemals das Maul schließen, bis sie nicht das ganze Kirchspiel samt Kirche, Turm und allem anderen verschluckt haben."[21]

Pericles ist beeindruckt von der sozialkritischen Einsicht der Fischer, die gegen die großen Raubfische der Gesellschaft rebellieren.[22]

Bei Bruegel, Shakespeare und dann auch bei Brecht erwächst das satirische Mensch-Fisch-Gleichnis aus Beobachtung, Frage und aufzeigender Belehrung unter Menschen aus dem Volke. Bruegel und Brecht haben den Frage-Zeige-Dialog zwischen Kind und Erwachsenem gemeinsam. In beiden Fällen müssen sich die Kleinen, angesichts dessen, was den kleinen Fischen durch die großen droht, verunsichert fühlen. Auf der Originalzeichnung ist der Dialog nur graphisch durch die sprechende Zeigegestik des Kindes und des Mannes rechts im Boot angedeutet. Im seitenverkehrten Druck des Bildes (1557), gestochen von Pieter van der Heyden (*Abb. 2*, s. S. 219), ist der erzählend-belehrende Gestus durch Inschriften kommentiert: "Grandibvs exigvi svnt pisces piscibvs esca. Siet sone dit hebbe ick zeer langhe gheweten / dat die groote vissen de

cleyne eten." Aber was der Mann schon lange gewußt hat und, verstärkt durch das hinweisende "Ecce"-Zitat[23] im Bild, dem Kind als Natur- bzw. Weltgesetz ausdeutet, scheint dem Kleinen recht nahe zu gehen, denn er zeigt aufgeregt auf seinen Nachbarn im Boot, der dort, wo die Zähne sind, das Messer im Gesicht trägt, ein Großer also, der eben einen mittelgroßen erbeutet hat, welcher einen kleinen verschluckte, den er nun gleichfalls in der Hand (Brecht würde sagen: in der Flosse) hält. Die Gestik des Kindes kann als persönlich betroffene Frage gedeutet werden, die das erschreckende Fisch-Mensch Gleichnis enthält, beantwortet durch die verallgemeinernde Belehrung des Vaters, der wie vor einer Schaubude auf konkrete Beweis-Szenen zu Wasser, zu Lande und in der Luft hindeutet.[24]

Brecht schätzte an Bruegel die erzählende Technik.[25] Das Bild sagt uns viel über die Gesellschaftsbezogenheit der Raubfischwelt: im Zentrum eine überquellende Fülle von Beispielen, daß die Großen die Kleinen fressen — aber auch, daß der größte Raubfisch, mit dem größten, gleichsam gezahnten Messer, der Mensch ist. Links und rechts davon Mensch-Fisch-Vergleiche, Parallelisierung und amphibienhafte Metamorphose; im Vordergrund, korrespondierend zum großen Raubfisch und dessen gewölbten Rücken kreisartig nach unten abrundend: das Menschenschiff, teils im Wasser, teils an Land, zuschauerbezogen, mit dem durch das Kind aufgeworfenen sozialen Bezug; im Hintergrund die sich im Wasser spiegelnde Stadt, wo sich, analog zum Fischgleichnis, die Sprichwortwahrheit vielfältig im sozialen Gefüge konzentriert; wenn, wie es scheint, das ganze Bild den Rückgang einer Flut andeutet, die ein Raubfischgesetz an den Tag legt, so war auch die Stadt schon zum Teil unter Wasser, und der Fisch auf zwei Beinen, mit einem kleineren Fisch im Rachen, hat auch seine städtische Verwandtschaft; das Symbol der Welt auf dem großen Messer vollends macht wohl die umfassendste Aussage über die Freßsucht der räuberischen Menschheit als Ganzes.

Aber an der Interpretation des Bruegel-Bilds, dessen didaktische Anlage so offensichtlich ist, schieden sich die Geister. Was die einen für ein politisches Pamphlet von zeitgenössischer Brisanz hielten, erschien den anderen als Spott auf die Narrheit der Welt, dargestellt im frechen Ton eines Eulenspiegel.[26] Einerseits schloß man auf Personalsatire, auf große Raubfische der hohen Politik, auf Regentenkritik, sah im Reichsapfelsymbol auf dem großen, von einem Soldaten gehandhabten Messer, ein Zeichen kaiserlicher bzw. weltlicher Gewalt, sprach von zerstörerischer politischer und ökonomischer Macht, oder erachtete "das Wolfsgesetz des Kapitalismus" in Bruegels kritischem Gesellschaftsbild als erwiesen. Doch

gegen eine politische, zeitbedingte Allegorie stellt sich die Deutung als christliche, zeitlose Allegorie auf die Habgier aller Menschen, der Großen wie der Kleinen, die als Verkehrtheit bestraft wird, da jeder Fisch schließlich gefressen werde, auch der größte einmal strande, Mensch wie Fisch die Beute wieder von sich geben müsse; und das Weltzeichen auf dem Messer als "ein verbreitetes Symbol der betrügerischen Welt oder falschen menschlichen Handelns" zu verstehen sei. In seinen eigenen Bruegel-Skizzen stimmte Brecht Glücks Deutung von der Verkehrtheit der Welt zu,[27] doch sah er Bruegel politischer als Glück. So, wie Bruegels berühmte Zeichnung durch veränderte Beschriftung bzw. variierende Behandlung für aktuelle politische Karikaturen genutzt werden konnte,[28] so spitzte Brecht nun in seiner eigenen Satire unzweideutig die politische Auslegung zu.

Während Bruegel das Fisch-Mensch-Gleichnis aus der gefährlichen Unterwasserwelt ans Land und an die Luft brachte, Shakespeare vom Verhalten der Menschen auf dem Lande auf die Unterwassergesellschaft folgerte um dann wieder von der Fischwelt auf die Menschenwelt zu schließen, projiziert Brecht das Menschsein (im vermeintlich philanthropischen Sinn) auf die Fischwelt, wobei auch sein Vergleich wieder reziprok und ernüchternd ausfällt. Für Brechts Fischschul-Pädagogik läßt sich jedoch auch eine Motiv-Verbindung zum erziehungsfreudigen achtzehnten Jahrhundert ziehen, mit dem er sich eingehend beschäftigte — zumal mit Aspekten seines Schulungswesens — am kritischsten in seiner *Hofmeister*-Bearbeitung, die das langlebige "ABC der Teutschen Misere" geißelt und zu befürchten gab, daß der deutsche Hofmeister, Erzeugnis und Erzeuger der Unnatur, nunmehr in die Dienste des Bürgertums trete.[29] Der Lenzsche Kernsatz (geäußert durch den zwielichtigen Geheimen Rat): "Freiheit ist das Element des Menschen wie das Wasser des Fisches" wird bei Brecht verstärkt ironisiert.[30]

Herder, seit seiner Kindheit von der Unterwasserwelt fasziniert, hatte sich, als "Philosoph zu Schiff," im *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, für eine "urinatorische neue Schiffahrt" begeistert: "Waßer ist eine schwerere Luft: Wellen und Ströme sind seine Winde: die Fische seine Bewohner: der Wassergrund ist eine neue Erde! Wer kennet diese? Welcher Kolumb und Galiläi kann sie entdecken?"[31] Durch solche Analogie zwischen Wasserwelt und Land- und Luftwelt konnten für Herder Fischschulen als geschichtliche Gleichnisse dienen, wenn er etwa die Wanderungen großer Fischschwärme mit Völkerwanderungen gleichsetzt und solche Erkenntnisse in Pläne für eine Schulreform einbezieht. Doch einen direkteren und kritischeren Vergleich zwischen Fischschule und

Zeitgeschehen bietet eine Unterwassergeschichte in einem weitaus populäreren Text: Bürgers aus dem Englischen adaptierter bestseller *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (1786, 1788). Nachdem der Baron im Dritten Seeabenteuer glücklich aus dem Magen eines großen Raubfisches befreit wurde, kommt er im Siebenten Seeabenteuer wieder auf die Unterwasserwelt zurück. Es ist eine Episode über seinen Vater, der auf einem gezähmten Seepferd durch den Ozean reitet, wo er einmal, inmitten von großen Fischschwärmen, ungewöhnliche Beobachtungen macht: Er trifft auf eine Gruppe von Fischen, die "in einem großen Zirkel beisammen" saßen und "unaussprechlich schöne Chöre" sangen; andere bauten "aus bloßem Wasser die prächtigsten durchsichtigen Gebäude...in den angenehmsten Farben" auf.

> Verschiedene Zimmer dieser Gebäude waren auf eine sehr sinnreiche und bequeme Art zur Begattung der Fische eingerichtet; in andern wurde der zarte Laich gepflegt, und gewartet; und eine Reihe weitläufiger Säle war zur Erziehung der jungen Fische bestimmt. Das Äußere der Methode die hier beobachtet wurde — denn das Innere derselben verstand ich natürlicherweise ebensowenig als den Gesang der Vögel oder die Dialogen der Heuschrecken — hatte so auffallende Ähnlichkeit mit dem, was ich in meinem Alter in den sogenannten Philanthropinen und dergleichen Anstalten eingeführt fand, daß ich ganz gewiß bin, einer ihrer angeblichen Erfinder hat eine der meinen ähnliche Reise gemacht, und seine Ideen mehr aus dem Wasser geholt, als aus der Luft gegriffen.[32] (*Abb. 3 und 4 von Gustave Doré*, s. S. 243, 259)

Diese Episode, vermutlich von Georg Christoph Lichtenberg angeregt,[33] ist ein satirischer Hieb gegen neuartige pädagogische Schuleinrichtungen, die sich eine liberale bürgerliche Erziehung im Geist der Aufklärung und Natürlichkeit zum Programm gesetzt hatten. Unter fürstlicher Protektion war das erste "Philanthropinum" 1774 (im nämlichen Jahr, als Lenzs *Hofmeister* erschien) vom Theologen, Pädagogen (und einstigen Hofmeister) Johannes Bernhard Basedow als eine "Werkstätte der Menschenfreundschaft" (daher "Philantropin") errichtet worden. Dieses wurde zum Mittelpunkt der aufklärerischen Erziehungsbewegung in Deutschland. Basedows neue Pädagogik stieß nicht nur auf verbreitete Anerkennung unter seinen Zeitgenossen (namentlich bei Kant), sondern auch auf Kritik und Spott von seiten jener, die seine Person zu umstritten und die Ziele und Methoden seiner bürgerlichen Musteranstalt als zu begrenzt, reglementiert und feudalgebunden betrachteten. "Herder nannte Basedow den 'Pontifex Maximus' aus Dessau, dem er keine

Kälber, geschweige denn Menschen zur Erziehung überlassen mochte,"[34] und schon 1779 erschienen zwei getrennte Drucke eines satirischen Romans über Basedow, betitelt: *Spitzbart. Eine komi-tragische Geschichte für unser pädagogisches Jahrhundert.*[35] Münchhausens ironische Bemerkung, daß die Ideen jener Pädagogen "mehr aus dem Wasser geholt, als aus der Luft gegriffen" seien, drückt eine Kritik an schlecht fundierten, instabilen, verwässerten Konzepten und Methoden aus. Alternativen bleiben denkbar: auf die Möglichkeit eines besseren Erziehungswesens mag der Nachsatz deuten: "Übrigens sehen Sie aus dem wenigen, was ich Ihnen gesagt habe, daß noch manches ungenützt, noch manche Spekulation übrig ist." Man braucht bei derlei Unterwasserentdeckungen keine Atlantis-Utopien zu bemühen, um zu erkennen, daß es sich hier um Spekulationen über andere Gesellschaftsmöglichkeiten handelt.

Manches spricht dafür, daß Brecht dieses provokante Gleichnis zwischen Fischschule und philanthropischer Menschenschule, die im Bereich bedrohlicher großer Fische mit offenem Rachen liegt, welche dem Münchhausen die "menschenfreundlichen Absichten dieser hungrigen Herren"[36] bekunden, für seine eigenen Zwecke ausbaute, indem er Münchhausens (bzw. Bürgers) Kritik konkret (d.h. zeitgemäß) zuspitzte. Keuner (Brecht) setzt die urinatorische Pädagogik der (Hai)Fischschule einem gesellschaftlichen Erziehungssystem gleich, das als verderbliche Täuschung enthüllt wird. Seine menschlichen Haifische erscheinen als durchaus philanthropisch: sie bauen für die kleinen Fische wohlversorgte Kästen, in denen sie gehegt und gepflegt werden. "Es gäbe natürlich auch Schulen in den großen Kästen." In diesen Schulen würden die Fischlein vielerlei lernen: Geographie, Moral, Opfersinn, Gehorsam, Patriotismus, Heldentum. In den Kästen gäbe es auch Kunst (schillernde Malerei, belehrendes Theater, und bezaubernde Musik) und Religion — alles gutbürgerliche Tugenden gezüchtet durch gefällig-betäubende Kulturmedien, alles mit dem *einen* Ziel: die Fischlein zu lehren, den Haifischen willig in den Rachen zu schwimmen.

Dieses Gesellschaftsbild geht entschieden über das bruegelsche hinaus, welches in mannigfaltiger Wiederholung die Fisch-Mensch-Analogie: "die Großen fressen die Kleinen" als ein (wenn auch verwerfliches) Weltgesetz betrachtet. Für Brecht, ebenfalls in eindringlicher Wiederholung, ist dieses Freßgesetz vor allem ein Resultat gesteuerter bürgerlicher Erziehung — diese Erkenntnis vermittelt Herr K. dem Kind (und dem Leser) als warnendes Beispiel. Aber diese anerzogenen bürgerlichen Tugenden, die eine Haifischwelt auf Erden ermöglichen, stammen aus einer langen

Tradition; und auch reformerische bürgerliche Erziehungskonzepte, die sich "philanthropischer" als andere dünkten (wie die "Philantropine" des achtzehnten Jahrhunderts) stehen in dieser Tradition. Zwar lassen Bürger/ Münchhausen freien Raum für Spekulationen über die kritische Anwendung der urinatorischen Szene auf die zeitgenössischen Erziehungsanstalten. Doch wer in Basedows *Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker* (1770), und in seinem *Elementarwerk* (1774)[37] über strengen Gehorsam, moralische Erziehung, Religion, Funktion der Künste, Feste zur Stärkung des Patriotismus, heldische Selbstaufopferung, Staatskontrolle usw. nachliest, wird sich (besonders aus der Perspektive der historischen Entwicklung) über die Anfälligkeit solch gut erzogener Bürgerfische in herrschaftlichen Gewässern Gedanken machen müssen. Und für den "gemeinen Haufen" und die Emanzipation der Mädchen hatte Basedow ohnehin weniger übrig als für die "gesitteten Stände" und männliche Dominanz. Brecht läßt die Unterschicht zu Wort kommen — die kleine Tochter einer Hauswirtin gibt den Anlaß. Bei ihm haben sich die satirischen Spekulationen zeitgemäß verdichtet: Er zeigt genau, was in dieser parabolischen Fischschule gelehrt wird, und wozu. Man erzieht Fische, damit sie von den größeren gefressen werden. Man hegt und pflegt sie, damit sie sich zu größeren Happen auswachsen. Man lehrt sie Geographie, damit sie die Haie finden, die sie verschlingen. Man hält sie zu Gehorsam an, damit sie den Haien richtig dienen — auch als Kriegsfutter. Die Künste fördern ihre Kunstfertigkeit, damit sie geschickter die Haifischmägen füllen — ein erhabenes und lohnendes Bemühen, da das wirkliche Leben der kleinen Fische erst in den Mägen der großen beginnt. Bürgers/Münchhausens Ironie, daß zweifelhafte pädagogischen Ideen "mehr aus dem Wasser geholt, als aus der Luft gegriffen" seien, würde Brecht kaum beanstanden — er lieferte seine "eigene" Version in gleichfalls prägnanter historischer Situation: Während Bürgers satirische Fischschul-Parabel markante Schulreformen im feudal-bürgerlichen Spannungsbereich glossiert, zielt Brechts warnendes Fischschul-Gleichnis (von ca 1948/49, der nämlichen Zeit, als er auch mit der *Hofmeister*-Bearbeitung herauskam) auf Deutschlands um — bzw. Neuerziehung im ideologischen Spannungsfeld zwischen den zwei deutschen Staaten.

Sind die kritisierten pädagogischen Fischschul-Analogien mehr als nur zufällige Parallelen, so erscheint mir Brechts Haifisch-Parabel als ein weiteres Produkt seiner charakteristischen, aktualisierenden Adaptionstechnik, die in diesem Fall ein Sprichwort, ein Bruegel-Bild, Shakespeare und eine Münchhausen-Episode mit einschließt. Die volkstümlichen, satirischen Paradoxien der Münchhausiaden frappieren durch die Selbstverständlichkeit des Unglaubwürdigen,

eine witzige, unterhaltsame und zugleich provozierende Enthüllungstechnik, die den Praktiker des Verfremdungseffekts recht wohl interessieren konnte. Bereits die erste Münchhausiade eröffnet erstaunliche Widersprüche: Auf seiner Reise nach Rußland trifft der Freiherr, mitten im Winter, nur leicht bekleidet, bei strengem Wetter unter dem rauhesten Himmelsstriche, auf einen armen alten Mann, der hilflos, fast nackt, und schaudernd dalag.

> Der arme Teufel dauerte mir von ganzer Seele. Ob mir gleich selbst das Herz im Leibe fror, so warf ich dennoch meinen Reisemantel über ihn her. Plötzlich erscholl eine Stimme vom Himmel, die dieses Liebeswerk ganz ausnehmend herausstrich, und mir zurief: "Hol mich der Teufel, mein Sohn, das soll dir nicht unvergolten bleiben!" Ich ließ das gut sein und ritt weiter.[38]

Offensichtlich eine Anspielung auf das (scheinbar) belohnte christliche Liebeswerk des heiligen Martin, der seinen Mantel mit dem armen Frierenden teilte.[39] Nur steht in Frage, und das ist der Witz, warum Gott hier schon sprichwörtlich den Teufel heranzitieren muß, damit ein leichtbekleideter und nun auch mantelloser Münchhausen im eisigen russischen Winter überhaupt noch weiter kommt. Wie die Fischschule befindet sich auch diese Münchhausiade auf halbem Wege zu Brecht. Auch diese Episode führt Brecht aus verfremdender Perspektive verschärft und konsequent zu Ende:

> Der heilige Martin, wie ihr wißt
> Ertrug nicht fremde Not.
> Er sah im Schnee ein armen Mann
> Und er bot seinen halben Mantel ihm an
> Da frorn sie allebeid zu Tod.[40]

ANMERKUNGEN

[1] Gottfried August Bürger, *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*, nach der Ausgabe von 1788, hrsg. Irene Ruttmann (Stuttgart: Reclam, 1987), 4. Bürger borgte das Zitat aus Wielands "Die Titanomachie oder Das Neue Heldenbuch": "Denn, glaubt mir, ihr gravitätischen Herrn, / Gescheide Leute narrieren gern." S. Christoph Martin Wieland, *Werke* [in 5 Bänden], hrsg. Fritz Martini und Hans Werner Seiffert (München: Hanser, 1964-1968), 4 (1965): 612.

[2] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Frankfurt: Suhrkamp, 1967), 12:379-80. (Band 18 der großen neuen Brechtausgabe war bei Abfassung dieses Aufsatzes noch nicht erschienen.)

[3] Vgl. "Es [das Zitat] ist also das wichtigste Stilmerkmal. Die Zitierbarkeit. 'Plagiate' ausfindig zu machen, bedeutet hier Kunst." 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, 1989-), weiter zitiert als GBA, hier 21 (1992): 318.

[4] GBA 21 (1992): 174-75, 315-16, 318, 322, 399, 404-405; 22 (1993): 445.

[5] Brecht, *Gesammelte Werke* 12:408. Vgl. in "Plagiat als Kunst": "Der 'Urheber' ist belanglos, er setzt sich durch, indem er verschwindet." GBA 21 (1992): 318.

[6] GBA 22 (1993): 630.

[7] Brecht, *Gesammelte Werke* 12:394-96.

[8] Vgl. etwa Gotthard Lerchner, *Sprachform von Dichtung. Linguistische Untersuchungen zu Funktion und Wirkung literarischer Texte* (Berlin/DDR, Weimar: 1984), 171-88; Wilfried Bütow, "Wenn die Haifische Menschen wären." In: *Deutschunterricht* (DDR) 38, Heft 1 (1985): 36-42.

[9] Dazu ausführlich: Gerd Koch, *Lernen mit Brecht. Bertolt Brechts politisch-kulturelle Pädagogik* (Frankfurt: Brandes & Apsel, 1988). (Die Abbildung auf dem Buchdeckel gebraucht, stellvertretend für Brechts Gesamtwerk, die Fischschul- und Haifischmetapher.)

[10] Dieter Wöhrle, *Geschichten vom Herrn Keuner. Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur* (Frankfurt/M.: Diesterweg, 1989); siehe besonders die Ausführungen über "Denkbilder."

[11] Gerd Unverfehrt, "Große Fische fressen kleine Fische. Zu Entstehung und Gebrauch eines satirischen Motivs." In: *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe*, hrsg. Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl (München: Prestel, 1984), 402-414.

[12] Mehrere Beispiele (im Sinne von: "Unterdrückung der Schwachen durch die Mächtigen," "Unterdrückung der Armen durch die Reichen," aber auch "kleinere Fische können den Wal in gefährliche Zonen locken") bei Arthur Henkel und Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Stuttgart: Metzler, 1967), ergänzte Neuausgabe 1976, Sp. 678-81.

[13] Ich komme hier ausführlicher auf eine Motivverbindung zurück, die ich bereits vor etlichen Jahren andeutete, vgl. Herbert Knust, *Texte und Übungen* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1977), 272-75.

[14] Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, hrsg. Werner Hecht (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973), 73, 159, 545, 662, 671, 878, 932, 1012. Siehe insbesondere "Über den V-Effekt beim älteren Breughel," "V-Effekte in einigen Bildern des älteren Breughel," "Eine Verfremdungstechnik in der Malerei des älteren Breughel," GBA 22 (1993): 271-73; vgl. auch 720, 802. Einen konzisen Überblick über Brechts Beschäftigung mit Bruegel — allerdings ohne Hinweis auf das Bild "Die Großen fressen die Kleinen" — bietet Jost Hermand in *Bertolt Brecht. Über die Bildenden Künste* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983 [=edition suhrkamp 691]), 238-39. Der Band enthält ausgewählte Literaturangaben, darunter Wolfgang Hütt, "Brecht sieht Brueghel," *Bildende Kunst* (1957), H. 4, 227-33; Wolfgang Hütt, "Bertolt Brechts episches Theater und Probleme der bildenden Kunst," *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle* (1958), 821-42; Käthe Rülicke-Weiler, *Die Dramaturgie Brechts* (Berlin: Henschel, 1968) 199, 210, 270; Walter E. Schäfer, "Pieter Brueghel und Bertolt Brecht. Notizen zum *Dreigroschenroman*," *Arcadia*, 7 (1972): 260-71. Siehe auch Luigi Squarzina, "Brecht and Breughel: Mannerism and the Avant-garde," *Brecht-Yearbook* 11 (1982): 122-39; John Willett, *Brecht in Context*: Comparative Approaches (London, New York: Methuen, 1984), im Kapitel 8: "Brecht and the Visual Arts," 129-50; John E. Coombes, "Constructing the Icarus Myth: Brueghel, Brecht and Auden," *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 2 (1986): 24-26.

[15] Brecht, *Arbeitsjournal*, 73 (8. 12. 39).

[16] Hermand identifizierte die Titel in Brechts Nachlaßbibliothek als *Breugels (sic) Gemälde* (Wien: Anton Schroll, 3. Aufl. 1932), und *Bilder aus Breugels (sic) Gemälden* (Wien: Anton Schroll, 1936): s. *Bertolt Brecht. Über die Bildenden Künste*, 238, 258. Vgl. auch die Hinweise in GBA 22 (1993): 985-87.

[17] Vgl. "Obituary: Gustav Glück." In: *The Burlington Magazine*, 95.599 (Februar 1953): 55.

[18] *Bruegels Gemälde*. Fünfte, von neuem durchgesehene und stark vermehrte Auflage. Wien: Schroll, 1951 (s. 36). Auch diese fünfte Ausgabe befindet sich in Brechts Nachlaßbibliothek (s. Hermand, 258).

[19] Brecht, *Arbeitsjournal*, 545 (19.11.42).

[20] So etwa im großen Band *Bruegels Gemälde* von der ersten (1932) bis zur fünften (1951) Auflage; vgl. dagegen *Das Brueghel Buch* (Wien: Schroll, 1936), mit dem Hinweis: "Der Text dieses Buches ist dem im selben Verlag erschienenen großen Werk über Bruegels Gemälde von Gustav Glück entnommen, der auch diesen Auszug durchgesehen und ergänzt hat." Das

erste Bild (auf Seite 7): "Große Fische fressen die kleinen." — Glücks *Bilder aus Bruegels Gemälden* (s. Anm. 16) beschränkt sich auf Motivauszüge aus den Gemälden, ohne jeglichen Hinweis auf das Fisch-Motiv.

[21] Aus Glücks Vorwort (1932), 11; (1951), 10-11. Vgl. Shakespeare, *Pericles*, 2. Akt, 1. Szene.

[22] Die Stelle lautet im Original:

> THIRD FISHERMAN:...I marvel how the fishes live in the sea.
>
> FIRST FISHERMAN: Why, as men do a-land; the great ones eat up the little ones: I can compare our rich misers to nothing so fitly as to a whale; 'a plays and tumbles, driving the poor fry before him, and at last devours them all at a mouthful: such whales have I heard on o' the land, who never leave gaping till they've swallowed the whole parish, church, steeple, bells, and all.
>
> PERICLES (*Aside*): A pretty moral.
>
> THIRD FISHERMAN: But, master, if I had been the sexton, I would have been that day in the belfry.
>
> SECOND FISHERMAN: Why, man?
>
> THIRD FISHERMAN: Because he should have swallowed me too: and when I had been in his belly, I would have kept such a jangling of bells, that he should never have left, till he cast bells, steeple, church, and parish, up again. But if the good King Simonides were of my mind —
>
> PERICLES (*Aside*): Simonides!
>
> THIRD FISHERMAN: We would purge the land of these drones that rob the bee of her honey.
>
> PERICLES (*Aside*): How from the finny subject of the sea
>
> These fishers tell the infirmities of men;
> And from their watery empire recollect
> All that may men approve or men detect!

[23] Vgl. Unverfehrt, 405: "Betont wird die Allgemeingültigkeit der Darstellung durch die in den linken Vordergrund gesetzte Inschrift "Ecce." Es liegt nahe, hierin eine Anspielung auf die Worte des Pilatus (Johannes 19, 5) zu vermuten und "Ecce homines," Siehe den Menschen, zu ergänzen. Trifft diese Auffassung zu, so wäre das in eine einprägsame Allegorie gefaßte Streben nach weltlichem Besitz als Gegenbild zur Passion Christi und damit als Gegenbild zur bewußten Hingabe menschlichen Lebens zu verstehen."

[24] Besonders eindringlich die soziale Ausdeutung und Lehrhaftigkeit des Bildes bei Max J. Friedländer, *Pieter Bruegel* (Berlin: Propyläen, 1921) 59, 62, 64: "Aus leidvoller Erfahrung war das Volk von der Erkenntnis durchdrungen, daß die Geringen allenthalben und stets den Mächtigen zur Beute fallen. Man sprach nicht abstrakt wissenschaftlich vom 'Kampf ums Dasein,' sondern drückte die Gesetzlichkeit dichterisch durch ein anschauliches Gleichnis aus. Die mit der See vertrauten Niederländer führten den

Satz im Munde von den großen und kleinen Fischen. Der Zeichner steigert die Lehrhaftigkeit des der Volksphantasie entnommenen Bildes, indem vorn im Kahn ein Mann seinen Jungen auf den Vorgang hinweist, und er wendet die Alltagsweisheit ins Schaubudenhafte. Mit der Fülle seiner Erfindung das Geschehen vervielfältigend, hämmert er dem Beschauer die Allgemeingültigkeit mit vielen Schlägen ein....Wie mit dem Refrain des Volksliedes wiederholt das Bild unermüdlich: so ist der Kreislauf des Weltgeschehens — Fressen und Gefressenwerden; dahinter die satirische und resignierende Einsicht: während Du meinst, Herr und Meister zu sein, bist Du schon Opfer und Beute."

[25] "Unter den bedeutenden Malern ist der ältere Breughel einer der größten Erzähler." GBA 22 (1993): 271; dazu der editorische Hinweis: "...in den fünfziger Jahren erklärte er [Brecht] seinen Regieschülern anhand der Gemälde Breughels das Wesen der erzählenden Arrangements" (985).

[26] Zur folgenden Skizzierung unterschiedlicher Interpretationen vgl. Unverfehrt, 403-9; Roger H. Marijnissen et al., *Bruegel. Tout l'oeuvre peint et dessiné*, übersetzt aus dem Niederländischen von C. Krings, J. Rossbach, M. Vincent (Paris: Albin Michel, 1988), 81-82.

[27] "Kaum ein anderer Maler hat die Welt als so schön gemalt wie der Breughel, welcher das Treiben der Welt als so verkehrt darstellte." GBA 22 (1993): 271.

[28] Unverfehrt, 407ff.

[29] GBA 8 (1992): 321, 371.

[30] GBA 8 (1992): 339. Dagegen der Rat des Dorfschullehrers Wenzeslaus: "dreimal wehe, wenn er gegen den Stachel lökt!" (352). Vgl. auch: der Major, der seine ins Wasser gegangene Tochter aus dem Teich fischt (357) und dessen Ausspruch "aber wir wollen nicht eher schwimmen, als bis wir's Schwimmen gelernt haben, mein ich" (356) wohl von ähnlicher Zweideutigkeit ist wie bei Lenz.

[31] Johann Gottfried Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, hrsg. Katharina Mommsen (Stuttgart: Reclam, 1983), 14.

[32] Bürger, 80-81.

[33] *Bürger. Werke und Briefe*, hrsg. Wolfgang Friedrich (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1958), 69, 820. ("Die Anspielung kann auf eine Anregung Lichtenbergs zurückgehen, der sich des öfteren, z. B. im Göttingischen Taschenkalender und im Göttinger Magazin, abfällig über die Philanthropine äußerte."); vgl. auch Erwin Wackermann, *Münchhausiana* (Stuttgart: Eggert, 1969,) 47-48.

[34] *Literaturlexikon. Autoren und Werke in deutscher Sprache*, hrsg. Walther Killy, 15 Bde. (Gütersloh/München: Bertelsmann, 1988-1993), 1:334.

[35] Von Johann Gottlieb Schummel (Tübingen: Frank und Schramm, 1779); (Leipzig: Weygand, 1779).

[36] Bürger, 82-83. Diese gefährliche Umgebung bringt zum Ausdruck, was Friedrich (*Bürger. Werke und Briefe*, 820) als Kritik an den Philanthropinen betrachtet, die "nicht geeignet schienen, in der feudalabsolutistischen Umwelt bürgerliche Menschen zu erziehen."

[37] *Joh. Bernhard Basedows Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker...*(1770), hrsg. Theodor Fritzsch (Leipzig: Koehler, 1913). *J. B. Basedows Elementarwerk mit den Kupfertafeln Chodowieckis u. a.* (1774). Kritische Bearbeitung in drei Bänden, hrsg. Theodor Fritzsch (Leipzig: Wiegandt, 1909).

[38] Bürger, 9.

[39] Es gibt verschiedene Versionen — einmal wird der ganze, ein andermal der halbe Mantel verschenkt; s. "Von Sankt Martin" in: *Der Heiligen Leben und Leiden, anders genannt das Passional*. Erster Band: Winterteil, hrsg. Severin Rüttgers (Leipzig: Insel, 1913), 86-87, 90-91.

[40] Zum Thema "Selbstlosigkeit ist eine seltene Tugend, weil sie sich nicht rentiert" in *Mutter Courage und ihre Kinder* (GBA 6 [1989]: 76). Eine weitere Motivverwandtschaft besteht zwischen einer Rettungsepisode in Münchhausens zweitem Seeabenteuer, in der er ein Schiffsleck mit seinem fülligen "Liebwertesten" abdichtet (Bürger, 51), und Brechts Geschichte "Der dicke Ham," der auf gleiche Weise eine Lücke in der Arche Noahs ausfüllt (Brecht, *Gesammelte Werke*, 11:102-3).

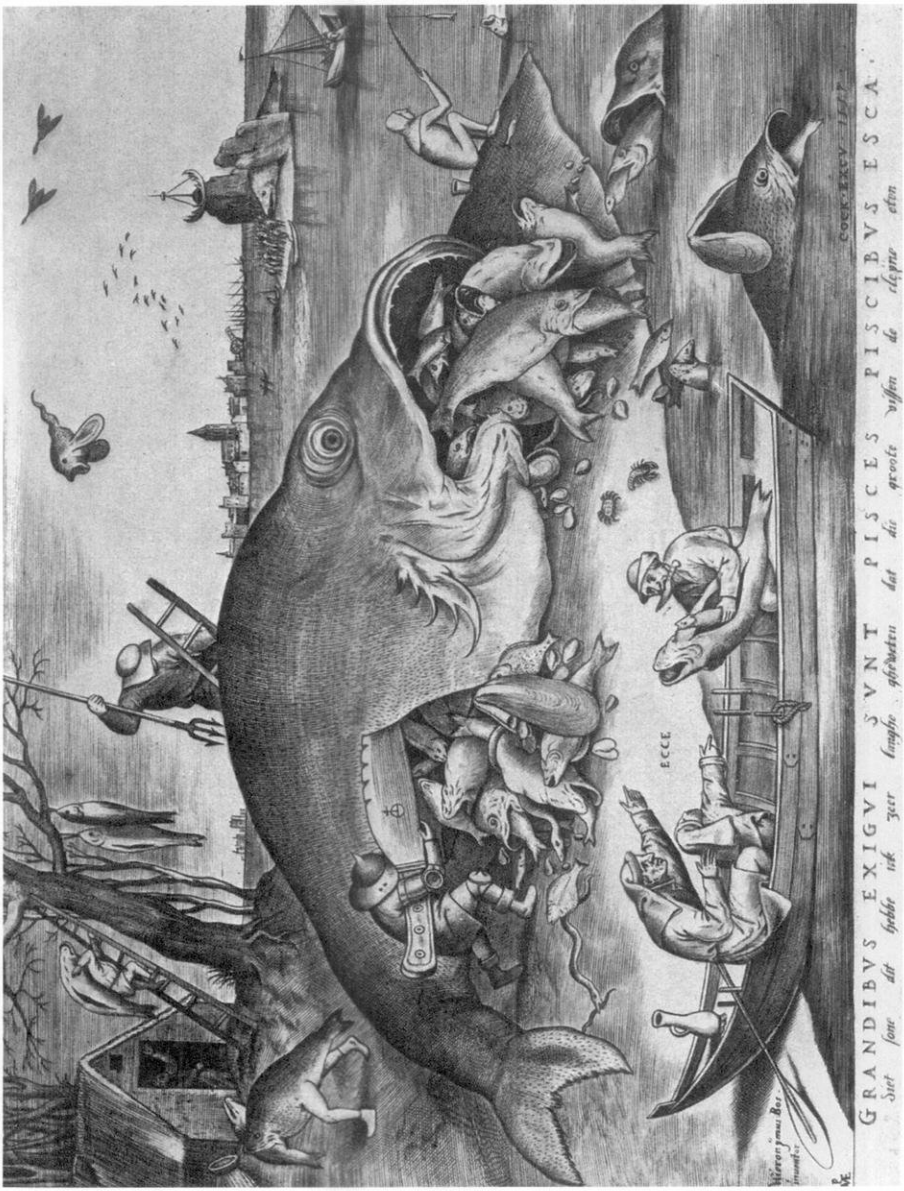


Abb. 2 (s. S. 207) Pieter van der Heyden *Die großen Fische fressen die kleinen*, Kupferstich (1557)

Von Shen Te zu Shui Ta: Geschlechtsspezifisches Lesen, utopischer Kommunismus und Stalinismus

Dieser Aufsatz hat drei Hauptzwecke. Erstens ist er eine Analyse und Kritik, inwieweit ein bestimmter postmarxistisch dekonstruktionistischer Ansatz auf Brechts Konzept von Wirklichkeit und seiner Schilderung von geschlechtsspezifischen Beziehungen in der kapitalistischen Gesellschaft zutrifft. Zweitens ist er eine Kritik an Brecht, nicht an seinem Einsatz von marxistischer Orthodoxie bei Fragen zu Geschlecht und Klasse, sondern an seinem Verlangen nach stalinistischer Orthodoxie in seinen politischen und literarischen Handlungen. Drittens versucht er zu zeigen, wie es möglich ist, kritisch zu sein bei dem, was aus dem orthodoxen Marxismus in den Händen der Stalinisten wurde, einschließlich bis zu einem gewissen Grade Brecht, ohne die antimarxistische, postmoderne Verweigerung der objektiven Realität zu akzeptieren oder das Konzept von rein "dezentrierten" Gegebenheiten.

De Shen Te à Shui Ta: lecture de genre, communisme utopien et stalinisme?

Cet essai a trois raisons principales. Premièrement, c'est une analyse et une critique de la manière qu'une approche particulière post-Marxiste déconstructive a été appliqué au concept *Wirklichkeit* de Brecht et sa représentation de relations de genres dans une société capitaliste. Deuxièmement, c'est critique de Brecht, non pas dans son application de Marxisme orthodoxe aux questions de genres et de classes mais dans sa supplication à l'orthodoxe stalinisme dans ses activités politiques et littéraires. Troisièmement, il tente de démontrer comment il est possible de critiquer ce qu'est devenu le Marxisme orthodoxe entre les mains des staliniens, incluant Brecht, et cela sans accepter la dénégation soit l'anti-Marxiste et post-moderniste ou le concept purement "décentralisé."

Desde Shen Te a Shui Ta: ¿la lectura codificada por el sexo, el comunismo utópico y el Stalinismo?

Este ensayo tiene tres propósitos principales. Primero, es un análisis y crítica de la manera en la cual una orientación particular pos-Marxista de desconstrucción se ha aplicado al concepto de Brecht de *Wirklichkeit* y su representación de las relaciones intersexuales en la sociedad capitalista. Segundo, el estudio critica a Brecht, pero no en su aplicación del Marxismo ortodoxo a preguntas de género y clase social, sino en su súplica al ortodoxo de Stalin en sus actividades políticas y literarias. Tercero, la investigación trata de demostrar como es posible criticar lo que el Marxismo ortodoxo llegó a ser en las manos de los Stalinistas, incluyendo hasta cierto punto a Brecht, sin aceptar la denegación anti-Marxista y pos-modernista de la realidad objetiva ni el concepto de una realidad puramente "descentrada".

From Shen Te to Shui Ta: Gendered Reading, Utopian Communism and Stalinism?[1]

Peter Thompson

Many analyses of Brecht's play *Der gute Mensch von Sezuan* rightly emphasize his attempts to show how material conditions in society determine the individual's consciousness and behavior. However, this text has also offered, and continues to offer, many different angles of approach. This essay, therefore, has three main purposes. Firstly, it is my intention to analyze and criticize the way in which a particular post-Marxist deconstructionist approach has been applied to Brecht's concept of *Wirklichkeit* and his portrayal of gender relationships in capitalist society.[2] Brecht is attacked in works such as these for adopting an ultra-orthodox approach to human and social problems. For example his "tart with a heart of gold" approach to the female character of Shen Te is seen as clichéd, two-dimensional and a straightforward reinforcement and consolidation of sexist literary practice as well as reflecting his exploitative attitude towards his female collaborators.[3] In my view however, these approaches misunderstand the highly complex nature of Brecht's attitude to the relationship between gender and class, as well as the specific political messages about these issues contained in this text. I shall explain how Brecht's approach to gender is indeed an orthodox Marxist one but will also argue that in this area at least, this is its main strength rather than most damning weakness and that it is not orthodox Marxism itself but a distorted understanding of it which is at fault.

Secondly, where I am critical of Brecht is not in his application of Marxist orthodoxy to questions of gender and class, but in his supplication to Stalinist orthodoxy in his political and literary activity. I intend here to posit two different interpretations of Shen Te's adoption of the male mask of Shui Ta and to show how they parallel quite closely the changes taking place in KPD strategy during the period in which Brecht started and completed this play. Brecht's apparently confusing representation of both gender and class as represented by the Shen Te-Shui Ta dichotomy, can only be

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

understood, if one understands the sort of confusion he himself suffered about Communist strategy during these years[4].

Thirdly, the overall intention of this essay is to show how it is possible to be critical of what orthodox Marxism became in the hands of the Stalinists, including to some extent Brecht, without abandoning orthodox Marxism itself and crossing the lines to the camp of the anti-Marxist post-modernists with their denial of objective reality and implicit adherence to solipsistic neo-idealism and "decentered truth."

1. Class, Gender and Orthodoxy

Much of the post-modernist criticism of both Brecht and Marxism as a whole can be identified and, I hope, refuted in an analysis of *Der gute Mensch von Sezuan*. The flight of post-Marxist radicalism into language and discourse theory as the central method for challenging social oppression rather than a critical approach to social reality as a means to changing the nature of discourse and human interaction, can be seen, paradoxically, as a superstructural accommodation to altered economic conditions. Even the consciousness of the post-modernist cannot escape its being. The "decentering of truth" and the adoption of discourse theory has come about because the nature of late capitalism has also become decentered. Since there is apparently no longer a monolithic European proletariat united in both its oppression and its resistance to that oppression, it is assumed that class no longer takes a central role in political and intellectual conflict. Brecht seems old hat because he presented mass-proletarian class struggle as the agency which was to end human rather than just workers' oppression. It is now fashionable to dislike "the masses" because they have apparently let us down and to replace the class struggle with sectoral discourse and the transformation of language rather than reality. This attitude also explains the paradox of the rediscovery of Nietzsche — who distrusted and hated the masses because of their potential strength — by the post-modernists, who distrust and hate the masses because they supposedly never used their potential strength to bring about social change. Only the location of capitalist production and capital valorization have really become decentered. Where once the European male industrial worker bore the brunt of the system, he is now joined and indeed superseded by the part-time female worker, or the foreign "guest"-worker, or the Brazilian or the South African worker. In fact the proletariat of the world has never been larger and the rate of exploitation of those workers never greater. To go to a back-street London sweatshop employing Asian laborers on starvation wages or to Brazil, or indeed China (all

places where one would find a high degree of sexism amongst the economically oppressed), and to tell the workers there that the issues Brecht raises are no longer relevant to their existence would be to attract cynical laughter.

On the question of patriarchy too, all attempts to change the nature of male dominance through challenging sexist discourse, rather than linking male discursive dominance to male domination of the productive sphere, are wide of the mark. Radical feminism in no way attacks the roots of sexism but only its discursive symptoms and can lead those who follow its course into some highly questionable areas. This is particularly the case in the USA where class and class-struggle supposedly no longer even exist and where radical discourse as a result has become as atomized and ghettoized as the ethnic and gender communities there.

In *Der gute Mensch*, as in many of his other works, Brecht deals constantly with the dualism of everyday life and the decisions one is forced to make in order to survive. He approaches such questions in a way which integrates totalizing social analysis as well as specific gender issues. The contradictions and dichotomies of existence in an exploitative system are predominantly represented within and by female characters. For example Shen Te is given the following lines:

> ...zu dir
> Will ich gut sein und Tiger und wildes Tier
> Zu allen andern, wenn es sein muß. Und
> Es muß sein.[5]

This is her response to the news that she is pregnant and, as an expectant mother — supposedly a soft, caring and nurturing individual — she resolves to become more like the hard, competitive, male Shui Ta persona she has adopted for other purposes. The male/female split in *Der gute Mensch* is one which often exposes Brecht to the accusation of essentialism or of stereotypical attitudes towards women. He is often attacked for his personal life and relationships with women by the very same people who invoke Gramsci's concept of counter-hegemony[6] while ignoring Gramsci's own exploitation of the women in his life.[7]

It is said that Brecht believes that a-historical male and female traits exist about which nothing can be done, or that his attitude to women is simply appallingly unreconstructed, and that he writes stereotypical roles for women because he does not, nor cannot know the full extent of women's position in society. Elizabeth Wright, for example, accuses Brecht of perpetuating sexist attitudes

towards women by portraying the female Shen Te as someone who is constantly put down and subverted, but her male alter ego Shui Ta as a dominant personality.[8] Surely this is the whole point of the male/female device in *Der gute Mensch*? Brecht fully intended to give Shen Te a male mask to hide behind, and made her assume that her child would be a male. If you are portraying a society which is completely male-dominated then it is necessary to show that women too are subject to that domination in terms of their own consciousness. Of course Shen Te would want her child to be a male because she has experienced that in a male society only male children have the opportunities to become leaders and conquerors. Indeed in China at the time this text was written, female children were lucky to survive at all and if they did it was with broken and bound feet which prevented them leading anyone anywhere.[9] Brecht's view of the future is not "blatantly masculine"[10] In fact, Shen Te's realistic appraisal of the present is that blatant masculinity is necessary simply in order to survive, let alone succeed. As is so often the case, the stereotypical characterizations which Brecht gives the women in his plays in order to make a point about stereotypes are mistaken for Brecht's actual attitude to women.

Brecht's handling of the male-female dichotomy shows that he was indeed aware that sexist behavior occurs in everyday discursive contexts. The Shen Te/Shui Ta dichotomy proves precisely the opposite of Wright's contention. Brecht would not, and I certainly do not, agree with Wright in her further contention that Brecht's sexism is explained by his refusal to accept that sexist behavior is "discursively determined" (Wright 122). Why Lacanian linguistic determinism should be any less monistic and reductionist than socio-economic determinism remains an unanswered question. The view that language is the place where reality is constructed, is pure neo-Kantian Idealism. Language or discourse is not the *place* where meaning is constituted but the *means* by which it is *re*constituted and communicated. Language itself is shaped by the way in which humanity is forced to act by objective conditions. This is the linguistic-philosophical equivalent of Brecht's contention that only "belehrt von der Wirklichkeit, können wir die Wirklichkeit ändern."[11] The relationship between language and reality is indeed a dialectical one but every dialectical stage must have its beginning and its end. What is important, however, is to remember what came first. When language is used to challenge what exists, i.e. goes beyond reality, it does so because it is the linguistic expression of the recognition of the historical *necessity* of change based on the recognition of the historical *possibility* of change. Challenging racist and sexist language is right, but simply changing the discourse of

oppression does not remove the reality of oppression. We do not live in the represented world but the real one and the process of undermining the represented world is only of value if it contributes to changing the real one.

The purpose of challenging and changing sexist and racist language is to expose its actual nature as a tool in the hands of those who wish, for material reasons, to perpetuate a system of material exploitation. In adopting the Shen Te/Shui Ta contrast Brecht precisely exposes the socially-constructed nature of gender oppression, and shows that it is a function of socio-economic oppression rather than being merely discursively determined.

As is well known, *Der gute Mensch* was originally to be called *Die Wa(h)re Liebe*. The point was to emphasize that "true" love cannot exist in a society based on human exploitation any more than can "true" Communism. As Marx pointed out on the question of prostitution:

> [It] is only a particular expression of the general prostitution of the worker, and because prostitution is a relationship which includes both the person prostituted and the person prostituting — whose baseness is even greater — thus the capitalist, too etc. is included within this category.[12]

Here prostitution is seen a social evil which predominantly affects women although it also affects men because it objectifies women and reduces men's ability to recognize them as fully human. Marx takes this a step further and says that this relationship between man and woman on the basis of prostitution is but a symptom of a wider form of social exploitation and that no one can escape the totality of this exploitation. Brecht returns to the concept of the prostitute but uses it quite clearly as a metaphor for the wider exploitation. In that sense, and based on Marx's words on prostitution, his presentation of both women *and men* in this context is bound to be stereotypical because prostitution itself reduces both men and women to stereotypes. After all, Shui Ta can hardly be seen as a fully rounded male character any more than Shen Te is a fully rounded female one. He is represented purely by a mask. The point is that the stereotypes represent an attempt to describe what really exists in order to encourage people to think about what lies behind the mask and then to go out and do something about the society which reduces people to stereotypes. Wright maintains that "what is missing from this analysis is an examination of the material conditions of gender behavior outside of its relation to class."[13] Firstly if you see gender oppression as purely discursively deter-

mined then it is odd to talk of "material conditions," because language is not matter but only a linguistic interpretation of matter. Secondly the proper answer to this statement should be: "Yes, so what?" What material conditions can there be in a society based on class exploitation, which is clearly a central theme of this text, other than those based on class? Brecht was a materialist and therefore looked for material explanations for discursive phenomena. It is not that he does not see abstract and symbolic gender oppression at work, he clearly does.[14] But Brecht sees it primarily as *a function of* class oppression.

Neither is it true that Marxism ignores or is inherently monistic and reductionist in questions of gender. Indeed one of the first to raise the question of a lost women's history was Friedrich Engels himself. The first part of *The Origins of the Family, Private Property and the State*, is dedicated to an analysis of the historic shift from matriarchy to patriarchy. In order to elucidate this shift he uses what has become, in post-modern times, an icon of the oppression and silencing of women, namely Cassandra and the legend of the Oresteie. "The votes for Orestes' condemnation and for his acquittal are equal; Athena, as chief judge gives her vote for Orestes and acquits him. Father right has triumphed over mother right." Later in the same text he states: "The first class antagonism that appears in history coincides with the antagonism between man and woman in monogamous marriage, and the first class oppression coincides with that of the female sex by the male."[15]

It is in this sense which Christa Wolf, too, uses the myth of Cassandra. Those who subject Wolf's text to a purely "gendered reading" ignore its socially critical element. It is a book about the social reality of the GDR at a specific point in history as well as a critique of an abstract approach to the question of gender oppression. Wolf chooses the myth of Cassandra for several reasons. Firstly it is more difficult for the censors to object to something based on a mythical legend (particularly one used by Engels), for to ban it would be to admit the parallel. Secondly it raises the issue of women's oppression from *within* concrete, historical social reality. Paradoxically Brecht is accused of ignoring gender oppression in favor of class because of some innate monistic element of Marxist analysis, whereas Wolf is extolled as a purveyor of decentered truth even though her analysis is as firmly materialistic as his.

This inconsistency can be traced to the reading of texts written in the heat of the *truly* radical political upheaval in the first part of this century in the light of that pessimistic 1990s fin-de-siècle radicalism in which sectoral and discursive reform rather than social and substantial transformation seems to have become all that can be

hoped for. It is the retrospective *Scheinradikalisierung des schon Radikalen*. The real question which needs to be asked is why, given the nature of the desperate political struggle against fascism going on in Europe at the time as well as his supposed sexism and ignorance of gender issues, Brecht gives such central prominence to the issue of gender in his plays?

The call in the epilogue of *Der gute Mensch* to the audience to go out and "Such dir selbst den Schluß!" (p.144) is not simply pure agitprop but addresses precisely the question of how both workers and women can extricate themselves from class and gender oppression. The implication of Brecht's treatment of the issue is that in order to overcome gender oppression it is necessary to abolish class oppression. The truly radical and dialectical element of this question in Marx, Engels and Brecht is to realize that the abolition of class oppression inherently includes the struggle for the abolition of gender oppression. They are not two separate or even opposed issues, as much radical feminist (and indeed, conversely, vulgar-Marxist) analysis would posit, but symbiotically linked elements in the liberation of humanity. The prostitution of the woman, her oppression, is equally the prostitution of the worker, and the worker carries his or her prostitution to capital into his or her relationships with other individuals. One's labor is, as Gregor Samsa puts it, "zu Bargeld verwandelt." The result of course, is that a "besondere Wärme...sich nicht mehr erg[ibt]."[16] "Such dir selbst den Schluß" is, therefore, more than just another way of saying "storm the barricades." It is also saying "tear away your own masks" and inasmuch seeks to create true humanity in a new social context on the basis of full consciousness about the need for individual as well as social change.

This brings me to the second part of my argument, namely that Brecht should be far more vulnerable to criticism of his political position in relation to the KPD than to questions of gender stereotyping.

2. From Shen Te to Shui Ta: Utopian Communism and Reformist Philanthropy

The characterization of Shen Te can be seen as Brecht's modern representation of utopian communism and abstract philanthropy as criticized by Marx in his early polemics in the economic and political manuscripts of 1844. Shui Ta is the conscious representative of private property and entrepreneurial drive as described in those manuscripts. Indeed we can quote directly from Marx to show how he saw the entrepreneurial capitalist as infinitely more progressive than such as Fourier, Owen, Proudhon and Saint-Simon who

described themselves as "true" communists and were in effect the Shen Tes of 19th-century Europe. The language used in the following quote is extraordinarily resonant in these times of neo-liberal orthodoxy. Shen Te's attempts to do good are seen as inadequate because of their poor material base. Simple redistribution does not increase the overall level of wealth:

> Universal envy setting itself up as a power is the concealed form of greed which merely asserts itself and satisfies itself in another way. The thoughts of every private property owner as such are at least turned against those richer than they as an envious desire to level down. This envious desire is precisely the essence of competition. Crude communism is only the completion of the envy and levelling down to a preconceived minimum. It has a particular and limited standard. How little this abolition of private property constitutes a real appropriation is proved by the abstract negation of the whole world of culture and civilization, a regression to the unnatural simplicity of the poor man without any needs who has not even arrived at the stage of private property, let alone got beyond it.[17]

This is a pre-echo of Mrs Thatcher's famous exegesis of the parable of the good Samaritan. According to her, in order to help others it is first necessary to create the conditions to finance and maintain an efficient and successful economic system. For Marx and Brecht, communism cannot be conjured out of thin air (nor yet tobacco smoke) but must be built on pre-existing foundations, both economic and political. It must not only represent the overthrowing of that system but the transcendence of it through both economic and conscious realization. As Brecht himself put it in his *Kriegsfibel* "Der Sozialismus ist keine Frage der Verteilung, sondern der Produktion von Gütern" and as Klaus Völker said in his biography of Brecht, "Sozialismus in der Form eines sozialdemokratischen Wohlfahrtsstaates lehnte der Marxist Brecht ab."[18] Bentley is therefore wrong, in my view, when he states:

> The world being bad, the good person requires a bad "half" if he is to survive. In this proposition there is no contradiction between Brecht's natural constitution and Marxism, provided the negative side be identified with capitalism.[19]

In fact the opposite is the case in both Brecht and Marx. They both maintain that communism grows out of the womb of capitalism, is not in denial of it, and that there is no such thing as absolute goodness or absolute badness, only what is good or bad for human progress, i.e. revolution. In that sense it could be argued that Brecht

sees Shen Te as the "bad" person because she holds back the development of a class consciousness and Shui Ta as "good" because he accelerates it. Shen Te herself begins to become self-conscious of this when she says:

> Noch im Juni ein wenig Geduld und der Baum
> Beugt sich im August unter den Pfirsichen. Wie
> Sollen wir zusammenleben ohne Geduld?
> Mit einem kleinen Aufschub
> Werden die weitesten Ziele erreicht (p.23)

She states here that the philanthropic redistribution of existing wealth is not an adequate base for the attainment of communism and that the objective economic conditions have to be allowed to gestate whilst at the same time subjective revolutionary consciousness has to be actively created. And in this play the womb out of which real communism is to grow is, of course, Shen Te's. As she realizes she is pregnant she speaks to her child and imagines "him" as the new *Eroberer* who will carry real, revolutionary, goodness out into the world:

> Die Welt erwartet ihn im Geheimen. In den Städten heißt es schon: Jetzt kommt einer, mit dem man rechnen muß...
> Begrüßt einen neuen Eroberer
> Der Unbekannten Gebirge und unerreichbaren
> Gegenden! Einen
> Der die Post von Mensch zu Mensch
> Über die unwegsamen Wüsten bringt! (p.98)

The whole of the following speech in which she takes her unborn son and shows him the world is in fact a discussion of communist strategy and how to obtain the fruit that is ripening on the tree without being noticed by the police. In other words the central point of her concern is now one of devising the correct tactics for the successful combination of objective and subjective conditions. The son, however, doesn't want to be careful. He wants to race straight up to the tree, does so, takes a cherry and puts it into Shen Te's mouth at which point they see the policeman and have to carry on as if nothing had happened. The stage which must be gone through, of hiding and tactical cleverness which may amount to a seeming retreat at times, is an historical necessity which needs to be enforced against the impetuous zeal of the "true" communist. Or as Brecht puts it in the "Gesang Der Reiskahnschlepper" from *Die Maßnahme*:

> Unsere Väter zogen den Kahn von der Flußmündung
> Ein Stück weiter höher. Unsere Kinder
> Werden die Quelle erreichen, wir
> Sind dazwischen.[20]

This difficult relationship between tactical considerations and revolutionary zeal plagues Brecht and is reflected in many of his more famous works. In this work, not often seen as one of his *Lehrstücke,* the shift from Shen Te to Shui Ta shows how Brecht, on the basis of his early quasi-anarchistic background, rejected all forms of reformism and was fatally attracted to the apparent radicalism of the Stalinist "third period" from 1928-1933, when the KPD saw their main enemy as not the Nazis but the SPD. In this sense he saw the SPD as a party which had prostituted itself to the ruling class and which was, through its apparently philanthropical good deeds, masking the reality of social exploitation. Shen Te's need to adopt a different persona parallels this in that she recognizes the limitations of philanthropy which is turning the people into dependent and depoliticized wretches who are not prepared to do anything for themselves to improve their fate. Brecht's zeal for the radicalism of the Third Period blinded him to the reality of the game that Moscow was playing and he felt betrayed and lost when Popular Frontism was later adopted in its place, a strategy which apparently accepted bureaucracy and reformism as the highest forms of organization. I will point out later how he was attacked within the party for his adherence to the old line after the switch to the Popular Front strategy after 1933

As Völker points out in his discussion of *Kuhle Wampe,* Brecht presented the difference between reformist social democracy and revolutionary communism as a generational phenomenon between the older and younger workers.[21] The restraining influence of the older workers that Brecht had criticized in *Kuhle Wampe* became KPD policy by the second half of the 1930s and Brecht shifted his ground accordingly if reluctantly. In *Der gute Mensch* it is at the point of showing her son the real world that Shen Te actually begins to become more conscious of the reality of the task ahead and of the necessity to become hard towards others in order to protect her son, i.e. real — if not yet existing — communism.

The key to many of these points is to be found, I believe, in another text which Brecht was writing around the time that he was starting to work on the final version of *Der gute Mensch,* namely *Me-ti/Buch der Wendungen.*[22] This book of Brechtian parables and aphorisms is based on the words of an ancient Chinese philosopher, Mo-di. It represents one long attempt at a justification of the

harshness and discipline being introduced in the Soviet Union in the name of the protection of the original revolution. In a section called *Können die Künstler kämpfen?*, for example, Brecht comments on the political significance of the image and symbol as well as the reality of the pregnant woman for the future of the revolution:

> Zu der Zeit der äußersten Unterdrückung durch den Hi-jeh (Hitler) fragte ein Bildhauer den Me-ti, welche Motive er wählen könne, um bei der Wahrheit zu bleiben und doch nicht der Polizei in die Hände zu fallen. Mache eine schwangere Arbeiterfrau, riet ihm Me-ti, laß sie mit kummervollem Blick ihren Leib betrachten. Dann hast du vieles gesagt. (p.164)

Equally Brecht makes the point in *Me-ti* that in revolutionary terms the bad person can be seen as necessary and therefore good and the good person as bad because unfitted to the harshness of the times. This can quite clearly be seen in "Kin-Jehs (i.e. Brecht's) Medizinische Theorie" in which Brecht states, in a view of medicine based on Chinese concepts of homeopathy, that

> Kin-jeh hat einmal Medizin studiert. Er sagt, auf Grund der *großen Methode* könne er sich folgendes vorstellen: man habe es ausprobiert, daß man bei gewissen krankhaften Erschienungen der Körper Heilung erzielen kann durch Mittel, welche ähnliche Erscheinungen bei Gesunden hervorrufen. So könne man etwa fiebrige Erkrankungen durch Mittel heilen, welche ebenfalls Fieber hervorrufen. Man könne den kranken Körper als einen sich heilenden ansehen. Im Körper sei ein Widerspruch aufgetreten, er versuche nunmehr in der Krankheit, welche die schlechte Seite des Widerspruchs ausmache, einen Zustand zu erlangen, in dem den neuen Anforderungen, welche an ihn gestellt wurden, entsprochen würde. Mittel, welche diese schlechte Seite unterstützen, machten dann gesund, indem sie die schlechte Seite vollständig entwickelten und ihr zur Herrschaft verhalfen. Me-ti erzählte diese Theorie Kin-jehs mitunter, weil sie ihm ein gutes Bild der Revolutionen zu geben schien. (p.21)

And in the same way communists too have to harden themselves to the harsh realities of attaining power and keeping hold of it. The first of the two periods mentioned above can be seen in this first metaphorical reading of Shen Te's character. In her attempt to ameliorate the reality of oppression and exploitation she attempts, through philanthropy, to do her best in the short term for the immediate needs of the people. In *Me-ti* Brecht introduces certain names which appear in *Der gute Mensch* such as Schen-te/Schen-

teh as well as the Provinz Kwan and Lai-tu, whom we know to be Ruth Berlau. On the basis of the following quote from *Me-ti* I believe it is possible to conclude that Berlau/Lai-tu is also the model for the Shen-te of *Der gute Mensch*: "In der blockierten und hungernden Stadt Hel-sing bekam Lai-tu ihres freundlichen Ansehens wegen zwei Pfund Fleisch zugesteckt. Sie brachten es sogleich Leuten, die Kinder hatten" (p.189). A good person who thinks of others before herself and in doing so is not good to herself. It takes the arrival of Brecht/Me-ti (Shui-ta?) a few days later to make her admit that she is starving and that "ich kann mich doch nicht von der Unvernunft anstecken lassen" (p.189). In other words she has to become hard to others in order to survive. Brecht clearly saw this form of philanthropy as equal to the short-term reformism of the SPD which upheld the status quo by never seeking to challenge its basic tenets but only its most grievous symptoms. As long as the SPD was concerned only with a sticking-plaster approach to political tasks it was obfuscating the social reality of capitalism and its exploitative basis. This was described by the KPD at the time as the "'fascist United Front' of the SPD and the bourgeoisie."[23] The KPD therefore decided that it was important to attack not the Nazis — whom they thought would collapse under their own contradictions — but the SPD, and in doing so to expose the reality of Weimar capitalism and the complicity of big business with the Nazis. In just the same way, it is the open honest and caring "good" Shen Te who, with her attempts at egalitarian "levelling down,"[24] is masking the reality of the social relations of production of Weimar. The masked and supposedly "bad" Shui Ta in fact unmasks and demystifies those relations.

It requires the arrival of the "superhuman" gods and their wealth to bring about the conditions for the revelation of the essential contradictions underlying human relationships in an inhuman society. The message is again taken straight from Marxist theories of how ideas spring from material conditions rather than vice versa. Shen Te only needs to adopt an alter ego and to create a "discourse" of exploitation because the material means for change have suddenly been provided. In bringing hard cash rather than abstract concepts of human kindness and sermons on the need to love thy neighbor, the gods represent both the externalization of human desire for community and equality in moral terms, as well as the knowledge that "Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral." In other words, they represent the conjunction of objective and subjective conditions, as Marx states:

> We have, of course, obtained the concept of externalized labor (externalized life) from political economy as the result of the movement of private property. But it is evident from the analysis of this concept that although private property appears to be the ground and reason for externalized labor, it is rather the consequence of it, just as the gods are not the cause but the effect of the aberration of the human mind, although later this relationship reverses itself. It is only in the final culmination of the development of private property that these hidden characteristics come once more to the fore in that firstly it is the product of externalized labor and secondly it is the means through which labor externalizes itself, the realization of the externalization. (Marx 127)

The gods in *Der gute Mensch* therefore play the role ascribed to them in this early Marxist classic. They are the realization of the social exploitation and externalization of human labor. Elizabeth Wright states in this context that "the usual attempt to establish an ethical system is thus reversed: instead of a subject in search of an ego-ideal (a father, a god, the rational, the good), the gods are looking for an ideal-ego — a self conforming mirror-image — in order to justify their existence."[25] The trick which Brecht really plays on us is that only the gods are aware of this reversal. The gods, these reified aberrations of the irrational, confused and alienated human mind, are in fact the most materialist proponents of rational analysis. In that sense I would contend that the gods, these bearers of the "Ballen der Vorschriften" which Shen Te later has to carry in Wang's dream, can be seen to represent Marx, Engels and Lenin.[26] As evidence I would point again to the *Me-ti* book where we find in the "Gespräche über Su (Soviet Union)" a discussion where Ko (Karl Korsch) states: "Es wäre schön wenn es so wäre. Wir hätten denn einen Staat vor uns, wie ihn die Meister (Götter?) gefordert haben. Ich weiß aber, daß sehr viel nicht nach den Forderungen der Meister gemacht werden kann in Su" (p.13). In the prologue of *Der gute Mensch*, the following exchange between Wang and the gods exemplifies the practical powerlessness but rational analytical strength of the gods:

> DER DRITTE GOTT: Sind wir denn so fürchterlich?
> WANG: Nur gegen die bösen Menschen, nicht wahr? Man weiß doch, daß die Provinz Kwan seit Jahrzehnten von Überschwemmungen heimgesucht wird.
> DER ZWEITE GOTT: So? Und warum das?
> WANG: Nun, weil dort keine Gottesfurcht herrscht.
> DER ZWEITE GOTT: Unsinn! Weil sie den Staudamm verfallen ließ. (p.9)

Again to quote from Marx we read the following philosophical expression of the same sentiments:

> If my own activity does not belong to me and is an alien, forced activity to whom does it belong then? To another being than myself. Who is this being?
> The gods? Of course in the beginning of history the chief production, as for example the building of temples etc. in Egypt, India and Mexico was both in the service of the gods and also belonged to them. But the gods were never alone masters of their work. And nature just as little. And what a paradox it would be if, the more man mastered nature through his work and the more the miracles of the gods were rendered superfluous by the miracles of industry, the more man had to give up his pleasure in producing and the enjoyment in his product for the sake of these powers. (Marx 141)

In other words people were actually happier when working exclusively for the gods because this gave them a purpose not related to material considerations and made the pain of existence more bearable. The death of the gods does not mean, however, that their metaphysical "Verschleierung" is automatically replaced with full consciousness. Indeed full human consciousness can only be preceded by even more pain, such as the people of the province of Kwan suffer. If you withdraw the opium without dealing with the causes of the pain then even though the pain is not cured, the consciousness of the pain can provide the impetus to seek out a cure. This is in both Marx's and Brecht's view, therefore, a stage which must be gone through. You cannot spring straight from unconscious misery to conscious happiness without first going through conscious misery and then developing the means for the realization of conscious happiness. As Marx states in the introduction to *A Critique of Hegel's Philosophy of Right*: "criticism has plucked the imaginary flowers from the chains not so that man may bear chains without any imagination of comfort, but so that he may throw away the chains and pick living flowers."

In Brecht's song from *Die Maßnahme* quoted above, the unconscious acceptance and the externalization of misery and exploitation under capitalism or feudalism in the form of metaphysical religion is replaced in communism as it existed in the Soviet Union of the 1930s with the conscious acceptance of misery by the Reiskahnschlepper in the name of a higher reality; the physical religion of the goal of communism.

This is particularly brought out in "Das Lied von der Wehrlosigkeit der Götter und Guten" where Shen Te makes the Jekyll-like transformation into Shui Ta and in doing so moves from the pious

hope that the gods will provide wealth and happiness for all, to the recognition that "to make an omelette you have to break some eggs." In the first verse Shen Te points out that "Die Guten können sich nicht helfen, und die Götter sind machtlos" but still sings in the second verse: "Warum erscheinen die Götter nicht auf unseren Märkten und verteilen lächelnd die Fülle der Waren?"[27] Shui Ta's response to this is pitiless: "Um zu einem Mittagessen zu kommen, braucht es der Härte, mit der sonst Reiche gegründet werden. Ohne zwölf zu zertreten hilft keiner einem Elenden" (p.66).

3. From Shen Te to Shui Ta: International Revolution or Barbarism in One Country?

The above quote from *Der gute Mensch* brings me on to a further way of approaching the text through the political purpose behind it. I believe that it can also be read as one of Brecht's despairing attempts at justifying the crimes of Stalinism in the name of communism. This element to *Der gute Mensch* is often overlooked. Eric Bentley dedicates no more than five lines to this interpretation in his commentaries[28] and Betty Nance Weber only mentions an alternative interpretation in the context of her excellent analysis of *The Life of Galileo* as Brecht's dramatization of the Moscow purges and the persecution of Trotsky.[29] By the time Brecht was completing the text in its final form, the KPD, under Stalin's orders, had shifted from the hopelessly ultra-leftist and self-destructive policy during the Third Period to the equally hopeless rightist Popular Front strategy after 1933 (i.e. when it was already too late) in which all revolutionary or even reformist aims were subordinated to the rule of the Moscow bureaucracy and their view of how fascism and reaction should be defeated.

At the same time Stalin unleashed a wave of show trials and mass executions in the Soviet Union which had a profound effect on the whole world communist movement. Many of Brecht's plays were dedicated to explaining and justifying these "measures" but *Der gute Mensch* is not usually numbered amongst them. Under the auspices of this policy all revolutionary activity on the part of social forces committed to socialism was subordinated to the task of building coalitions with *any* forces, including bourgeois parties, who were prepared to combat reaction.

The political shift in the communist movement from radicalism to Popular Frontism and the unconditional defence of the Soviet Union is mirrored in Shen Te's attitudes to those around her. The device used to shift the perspective from Shen Te's naive desire to do good to one of becoming a "tiger and a wild animal" (indicating the adoption of the law of the jungle as her basic *modus operandi*)

is her pregnancy. All of her efforts after this point are dedicated to the reining back of her over-zealous embryonic child in "his" desire to rush straight to communism. Shen Te has to become more like the Shui Ta persona she has adopted in order to protect both what she has already achieved and what her son can bring in the future. Her change in attitude mirrors precisely the change in the line emanating from Moscow in the late 1930s. Everything was subordinated to the unconditional defence of the Soviet Union and in the name of that change socialism was removed from the agenda in the Chinese revolution and the Spanish Civil War. It is my view that at this point the issues of gender and class and the political reasons behind Shen Te's actions become closely interlinked.

Brecht thought of a future communist society as a "good" one in which "feminine," communal and co-operative values would prevail over masculine competitive ones. This feminine future (Engels' and Kollontai's matriarchal primitive communist society re-established on a higher productive level) had to be built in the long term, however, which meant that in the short term it would be necessary to adopt harsh, masculine, measures in order to develop the productive forces. As Brecht puts it in his "An die Nachgeborenen": "Ach, wir / Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit / Konnten selber nicht freundlich sein."[30] Brecht's main failure was to invest all of his hopes for that future in the agency of the Stalinized communist movement. As a result he was unable to recognize the truly counter-revolutionary nature of the Stalinist bureaucracy in both its ultra-leftist and rightist phases.

He never really learnt to understand the true nature of Stalinism: when his later disillusionment with the GDR grew, the alternative he looked to was an even worse Stalinist butcher, namely Mao Tse Tung. According to Völker he even considered going into exile in China.[31]

Indeed one of the first countries in which the policy of alliances with the bourgeoisie had been practised was in China, when Stalin's orders to the Communists there who had organized and led a general strike and armed uprising against the war-lords was to lay down their arms and to go into an alliance with the nationalist forces of Chiang Kai-Chek. The reward they reaped for this was to be slaughtered in their thousands by those same forces who promptly made a bloc with the war-lords against the Communists.[32]

That is always the major flaw in the Stalinist argument for gradual stagist approaches to socialism: they attempt to rein in and hold back revolution because a given society, in this case China, is not ripe for it and a "kleiner Aufschub" is necessary. It is assumed

that if the workers make an alliance with the nationalist or bourgeois forces the objective conditions on which communism can be based (such as increased efficiency of the productive forces — or Shen Te's tobacco factory under Shui Ta) will be allowed to develop and so catch up with the already existing subjective conditions (such as the readiness of the workers to fight for change). The reality, however, tends to be that the existence of a revolutionary proletarian consciousness forces the nationalist bourgeoisie into an alliance with the reactionary forces of the old order. They correctly ask themselves why they should just sit around waiting for the proletariat to get big enough and strong enough to overthrow them. This was the case in post-1848 Germany following the failure of the bourgeois revolution when political control was handed over to Prussian autocracy. In Russia after the February revolution of 1917 the weak forces of liberalism capitulated to or were overthrown by Tsarist reaction.

The real reason for Stalinist stagism, and what distinguishes it from the positive remarks made by Marx in the 1840s about the progressive role of the bourgeoisie, is that it was intended not to further the cause of international revolution but to stabilize the absolute rule of the Soviet bureaucracy over the international worker's movement. It is this single element which subordinated international revolution to the interests of the Soviet Union. This policy deepened its isolation and led to the adoption of the policy of "socialism in one country," which did more to kill off the original hope of the 1917 revolution than anything else.

Although he was at first highly critical of this change in policy in his 1934/35 "Plattform für die linken Intellektuellen,"[33] Brecht again tries to justify it by acknowledging the dangers of the transformation of the "goodness" of Shen Te into the "evil" of Shui Ta. But this danger is dismissed by the First God when, as Shen Te reveals that she is actually also Shui Ta, he states in response to the Second God's question of how she can carry on living:

> Sie kann es! Sie ist eine kräftige Person und wohlgestaltet und kann viel aushalten. (p.140)

Bentley describes Yang Sun's role as that of the Stakhanovite model, and this is certainly correct. The parallels are quite clear because Stalin's economic policies of the 1930s were based on the rejection of "egalitarianism" and of the slogan "from each according to their abilities, to each according to their needs" which had always been seen as the end goal of a communist society, in favor of a policy of "from each according to the plan, to each according to their labor."

Or as Shui Ta puts it "Die Speisungen ohne Gegendienst werden aufhören" (p.106).

Yang Sun's character however, fulfills a further role. In choosing to make him a pilot, representing the high-flying idealism and eventual possibility of communism, Brecht makes him give up this long-term goal for the good of helping to build up the tobacco factory (Soviet Union). Shen Te, as we know, is carrying within her a new pilot, a new *Eroberer* who will carry this dream of flying forward at some point in the future. In a sense this is the same sentiment as is put forward in the song of the Reiskahnschlepper as outlined above, but which is transferred from the river to the air and postponed until the conditions are right. For now hard work on the ground will count. Yang Sun represents precisely those people who still had the dream of flying, the dream of attaining communism, but were prepared to postpone it in the name of defending "real existing socialism."

Brecht's use of the metaphor of history as a river towards whose *source* humanity must strive can be criticized. He implies that history is a definable stream which has a teleologically pre-given source that merely needs to be found and conquered. This view is common to vulgar-Marxist, Stalinist, even anti-Marxist interpretations of Marxism[34], and was a form of pseudo-analysis beyond which Brecht never really progressed. For all the problems involved, he remained convinced that he was struggling up the right river and that at the source would be found true communism. This conviction negates the fact that communism has to be built, and that the process determines the outcome rather than the outcome justifying the process.

Brecht does, however, occasionally acknowledge the dangers inherent in his project, for example when Sun states that "Die Firma ist mir sozusagen ans Herz gewachsen. Es ist immerhin die Firma meiner einstigen Zukünftigen, wenn sie auch verreist ist. Sie ist doch verreist?" (p.123). Even though he doesn't like his position in the factory, he comes to accept it because it is still the firm founded by Shen Te. Shui Ta responds thus:

> Warum fragen sie das?
>
> SUN: Vielleicht, weil mich ihre Angelegenheiten immer noch nicht ganz kalt lassen.
>
> SHUI TA: Das könnte meine Kusine interessieren.
>
> SUN: Ihre Angelegenheiten beschäftigen mich jedenfalls genug, daß ich nicht meine Augen zudrückte, wenn sie zum Beispiel ihrer Bewegungsfreiheit beraubt würde.
>
> SHUI TA: Durch wen?

SUN: Durch Sie! (p.124)

He threatens to call the police to check on Shen Te's whereabouts and is clearly concerned that she hasn't simply "gone away" temporarily for the good of the factory but may have actually been killed or is being held prisoner against her will. The question posed here is whether in employing drastic "measures" in order to protect what Shen Te has created, Shui Ta has actually destroyed that creation. Equally Brecht may be pointing out that in defending Stalin it is possible that one might be killing communism. That Shui Ta will only be needed occasionally in future, rather than all the time, suggests that Brecht has decided that indeed it might be possible for communism to survive Stalinism and that therefore Stalinism must be right. In the face of direct Fascist aggression we may be able to understand how he came to this position but it was an illusion on which the GDR, the German state which Brecht later chose as the better of the two, also based itself. The historical record of that illusion is hardly encouraging.

Brecht sets up a counter-argument in the form of Wang's dream in which he informs the gods of his fears for Shen Te (or the original revolution). He tells how he has seen Shen Te in his dream born down under the soft but heavy weight of the bundle of commandments which she has to carry to the opposite bank of the river. These commandments have been given to her by the Gods and she has to carry them so that the words are not washed away by the water. If we do indeed take the gods to be Marx, Engels and Lenin, then the message quite clearly is that in order for Shen Te, i.e. communism, to survive at all, the Gods will have to be prepared to allow her to jettison some of those regulations. The Third God asks Wang what he recommends:

WANG: Eine kleine Herabmilderung der Vorschriften, Erleuchtete. Eine kleine Erleichterung des Ballens der Vorschriften, Gütige, in Anbetracht der schlechten Zeiten.
DER DRITTE GOTT: Als da wäre, Wang, als da wäre?
WANG: Als da zum Beispiel wäre, daß nur Wohlwollen verlangt würde, anstatt Liebe oder...
DER DRITTE GOTT: Aber das ist doch noch schwerer, du Unglücklicher!
WANG: Oder Billigkeit anstatt Gerechtigkeit.
DER DRITTE GOTT: Aber das bedeutet mehr Arbeit!
WANG: Dann bloß Schicklichkeit anstatt Ehre!
DER DRITTE GOTT: Aber das ist doch mehr, du Zweifelnder.
(pp.109-10)

The gods may object to a reduction in the commandments: the conditions of labor in the tobacco factory are worse than they were before but this is deemed to be necessary and justified in the name of increased efficiency.

In today's China, exactly the same arguments are used to justify appalling conditions under a system of "socialism with Chinese characteristics." Deng Xiao Peng's response to criticism of this extensive marketization and the breaking of the "iron rice bowl" of social security which the original Chinese revolution guaranteed is that "it doesn't matter what color the cat is as long as it catches mice." Political democracy cannot be allowed because it would lead to chaos and destruction. This is a direct echo of Stalin's justification for the introduction of the death penalty for repeated absence or lateness for work in the 1930s and it is to be predicted that as a result Chinese "socialism" will go the same way as that in the Soviet Union. I maintain that *Der gute Mensch von Sezuan* was one of Brecht's many attempts to justify his pro-Stalinist apologism to a world which was increasingly skeptical of the long-term survival of Soviet communism as it had originally been conceived.

NOTES

[1] I am deeply indebted to Moray McGowan and Jim Hawes for their comments on earlier drafts of this essay.

[2] Elizabeth Wright, *"The Good Person of Szechwan," The Cambridge Companion to Brecht*, ed. Peter Thomson and Glendyr Sacks (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 117-27. Roger Eugster, *Sprache und Herrschaft: Semiotische Kritik des* Guten Menschen von Sezuan *der Theorie Brechts und der literarischen Wertung* (Bern, Berlin, Frankfurt/M.: Lang, 1993).

[3] See the discussion in *Brecht Then and Now: The Brecht Yearbook* 20, ed John Willett et al. (Madison: International Brecht Society, 1995): 239-367, of John Fuegi's latest "biography" of Brecht, by Erika Munk, Gudrun Tabbert-Jones, and John Willett et al. See also Sabine Kebir, *Ein Akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brecht's Partnerbeziehungen* (Berlin: Buchverlag Der Morgen, 1987).

[4] For reasons of space I shall not discuss here the changes made by Brecht in the Santa Monica version of the play which presents the characters of Shen Te and Shui Ta in a very different light. In that version Shui Ta is made into a much more explicitly malign character, but he is still seen as

an essential corrective to Shen Te's idealism, the main point of my argument.

[5] Bertolt Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan* (Berlin: Suhrkamp, 1964), 104. Further page references for this edition will be given in the text.

[6] See Ernesto Laclau as quoted in Elizabeth Wright, 123.

[7] See Tom Shakespeare, "The Legacy of a Dead Man on Holiday," *The Times Higher Education Supplement*, 20 May 1994, 19. The defence which Renate Holub gives for Gramsci is surely equally valid for Brecht here, ie. that for his time he was nothing exceptional. This may seem a lame excuse but at least it has the virtue of locating ideas and attitudes in their real historical context rather than some mythical a-historical ideal situation. In fact, as Kebir, Munk and Tabbert-Jones point out, Brecht can be seen as being essentially progressive, enlightened and "liberating" in his attitude towards women.

[8] Elizabeth Wright 123

[9] See Jung Chang, *Wild Swans* (London: Harper Collins, 1993), 31-32.

[10] Elizabeth Wright 122.

[11] Cf. Ulrich Klingmann "Brecht, Wirklichkeit und Postmoderne: 'Nur belehrt von der Wirklichkeit, können wir die Wirklichkeit ändern,'" *Focus: Margaret Steffin. The Brecht Yearbook* 19 (Madison: The International Brecht Society, 1994), 225.

[12] Karl Marx, "Economic and Philosophical Manuscripts," *Karl Marx: Early Texts*, ed. David McLellan (Oxford University Press, 1971), 149.

[13] Elizabeth Wright 121.

[14] As Wright herself points out, "Brecht is not immune to being spoken to by the symbolic, at a level of ambiguity beyond that of the duplicity of capitalism" (126). Even if this is only a subconscious recognition at least it is a recognition which finds expression in his writing if not his personal life.

[15] Frederick Engels, *The Origin of the Family, Private Property and the State* (Peking: Foreign Languages Press, 1978), 10, 75.

[16] Franz Kafka, "Die Verwandlung," *Sämtliche Erzälungen* (Frankfurt: Fischer, 1991), 75. I am grateful to my colleague Jim Hawes for this reading of Samsa's situation.

[17] Karl Marx 147.

[18] Klaus Völker, *Bertolt Brecht. Eine Biographie* (Munich: dtv, 1978), 166.

[19] Eric Bentley, *The Brecht Commentaries* (New York: Grove Press, and London: Eyre Methuen, 1981), 88.

[20] *Gesammelte Gedichte*, 1144.

[21] Klaus Völker 178.

[22] Bertolt Brecht, *Me-ti. Buch der Wendungen* 5 (Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1965). All page references will be given in main text.

[23] Herbert Claas, *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977), 108.

[24] Karl Marx 147.

[25] Elizabeth Wright 120f.

[26] As Fuegi points out, Brecht first used the idea of three gods coming to a city and failing to be recognized as such to describe his, Bronnen's and Döblin's reception at theater festival in Dresden in 1926 (John Fuegi, *The Essential Brecht* [Los Angeles: Hennessy and Ingalls, 1972] 130f.).

[27] One is reminded strongly here of Biermann's *Stoßgebet der alten Oma Meume* in which she prays to heaven: "O Gott, laß Du den Kommunismus siegen."

[28] Eric Bentley 96.

[29] Betty Nance Weber, "*The Life of Galileo* and the Theory of Revolution in Permanence," in Betty Nance Weber and Hubert Heinen, eds., *Bertolt Brecht. Political Theory and Literary Practice* (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1980), 60-77.

[30] Bertolt Brecht, "An die Nachgeborenen," *Gesammelte Gedichte 2* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976), 174.

[31] Klaus Völker 414.

[32] Cf. Löwy, *The Politics of Combined and Uneven Development. The Theory of Permanent Revolution* (London: Verso, 1981), 75-79.

[33] Brecht himself had problems with this overnight change of line. Cf. Herbert Claas, *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts*.

[34] In fact it was this kind of mechanistic thinking which led Marx to deny that he was a Marxist.

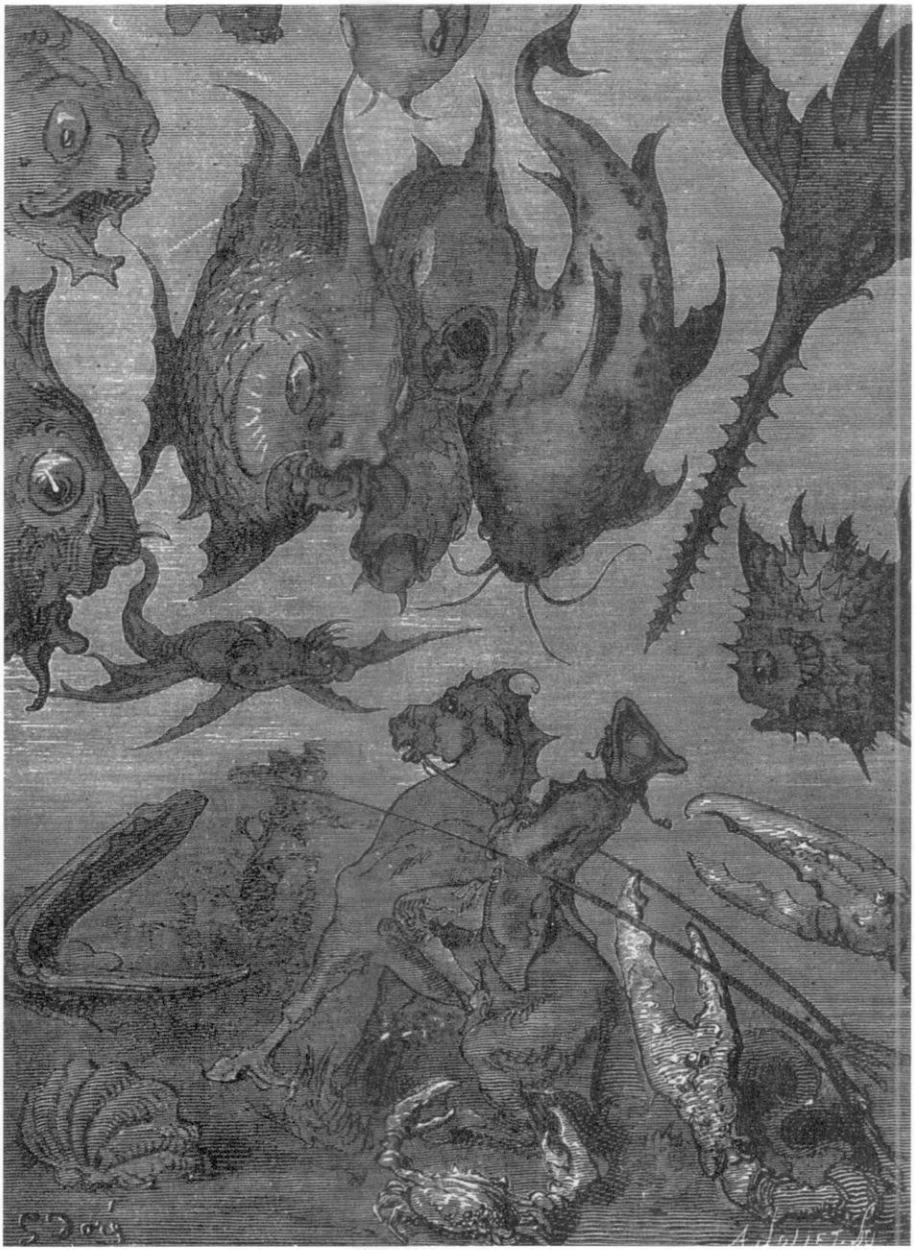


Abb. 3 (s. S. 210) Gustave Doré, Illustration zu Münchhausens Siebentem Seeabenteuer

Wolf Biermann and Brecht's Dialectic

The influence of Brecht on the songwriter, poet, essayist, and playwright Wolf Biermann is examined. Biermann calls himself a "Liedermacher," a term decidedly reminiscent of Brecht's "Stückeschreiber." One should be able to sing modern poetry, Brecht had postulated, and over time Biermann has helped establish the political song as a literary sub-genre in its own right. Brecht's shadow is omnipresent in Biermann's work, especially in the "Liedermacher's" tendency to rely on polarizing antithetical structures to create dialectical tension. How Biermann uses the tools supplied by Brecht is analyzed. In the quasi-algebraic stylistic means he loves to employ, Biermann expresses his loss of belief in dialectical progress through a virtual obsession with self-annihilating mirror opposites and frozen chiastic reversals, revealing a fascination with static antagonisms unable to release their dialectical tension and thus their formative potential.

Wolf Biermann et la dialectique de Brecht

L'influence de Brecht sur le compositeur, poète et essayiste Wolf Biermann est examiné. Biermann se dit "Liedermacher," un terme qui nous rappelle décidément le "Stückeschreiber" de Brecht. On devrait être capable de chanter la poésie moderne, avait postulé Brecht et avec le temps, Biermann avait aidé à établir la chanson politique comme sous genre littéraire de son propre droit. L'ombre de Brecht est omniprésente dans l'œuvre de Biermann, surtout dans la tendance du "Liedermacher" de dépendre sur les structures antithétiques polarisantes qui créent des tensions dialectiques. La façon dont Biermann utilise les outils fournis par Brecht est analysée. Avec son style quasi-algébrique qu'il aime utiliser, Biermann exprime sa perte de croyance dans le progrès dialectique, et ce pour l'intermédiaire d'une quasi-obsession annihilante avec les oppositions miroirés et les revirements chiastiques gelés révélant ainsi une fascination avec les antagonismes statiques qui ne sont pas capables de libérer leurs tensions dialectiques et ainsi leur potentiel formatif.

El dialectico de Wolf Biermann y Brecht

Se examina la influencia de Brecht sobre el compositor, poeta, ensayista y dramaturgo Wolf Biermann. Biermann se llama a si mismo "Liedermacher," un término que indudablemente recuerda al "Stuckenshreiber" de Brecht. Este postuló que se debería cantar la poesía moderna, y a través del tiempo, Biermann ha ayudado establecer la canción política como un subgénero literario. La sombra de Brecht está omnipresente en las obras de Biermann, especialmente en la tendencia del "Liedermacher" de fiarse en las estructuras polares y antitéticas. En el estilo cuasi-algebraico que le encanta emplear, Biermann expresa su pérdida de fe en el desarollo dialectico a través de una obsesión con las contraimágenes de auto-aniquilación y las inversiones paralizadas tipo *chiasmus*. Esto demuestra una fascinación con los antagonismos estáticos que son incapaces de librar su tensión dialectica y por consiguiente su potencial formativo.

Wolf Biermann und Brechts Dialektik

Peter Werres

"Es ist derzeit in, Brecht für einen toten Hund zu halten,"[1] konstatierte der etwas verspätet ins Pantheon der deutschen Gegenwartsliteratur aufgenommene Liedermacher Wolf Biermann 1992 in der respekt- und herzlos aufrichtigen Art, wie sie sich über die Jahre zu seinem Signum entwickelt hat. Wäre dies nicht gleich dialektisch zu hinterfragen? Hatte Biermann nicht selber dazu beigetragen, daß manche Brecht heute für passé halten? Hatte nicht der frischgebackne Büchnerpreisträger zuvor schon die Brechtgemeinde verschreckt, so z.B. als er in seiner vieldiskutierten Preisrede 1991 offene Bettgeheimnisse einst verschworener linker Wohn- und Denkgemeinschaften ausplauderte?

> Brecht wußte peinlich genau, daß er ein unersetzbares Einzelexemplar ist. Er verbot es sich, seine Existenz im weltgeschichtlichen Handgemenge zu gefährden. Nicht mal seine Mitarbeiterin Ruth Berlau, die Dänin, die ihm im Hellen wie im Dunkeln unabkömmlich war, hatte er an den Bürgerkrieg gegen Franco ausleihen wollen. Die Gewehre der Frau Carrar für den Kampf gegen General Francos Faschisten? Ja. Aber nicht Brechts Ruth Berlau nach Barcelona zu den Interbrigaden! Wütend rief er sie aus Spanien an seine schnell wechselnden Schreibtische nach Skandinavien zurück. Er befahl sie wie ein General wieder an die Front der Worteschlachten. Brecht brauchte sauber geschriebene Manuskripte für die nächste Stückfassung. Der Dichter fand, daß er in Svendborg und Hollywood größere Kriege zu gewinnen hatte als alle damaligen Freiheitskrieger der Welt.[2]

Auch zu Brechts Stationen im Exil hatte Biermann so manches Abfällige parat. Originalton Biermann:

> Nach Jahren des Exils in Dänemark, Schweden und Finnland durchquerte er fluchtartig die heißgeliebte Sowjetunion. Keins seiner Jubelgedichte über Stalins Vaterland aller Werktätigen hielt ihn im Land des "Großen Oktober der Arbeiterklasse" fest....Brecht ließ seine allerliebste und allerwichtigste Mitarbeiterin, die schwindsüchtige Margarete Steffin, sterbend in Moskau zurück und rettete sich vor

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

> seinen geliebten Genossen mit der Transsibirischen Eisenbahn nach Wladiwostok zum allerletzten Schiff, das ihn über den Pazifik zum Klassenfeind nach Amerika brachte. Kurz bevor er die kalifornische Küste erreichte, trennte Brecht sich von einem wichtigen Teil seines Reisegepäcks. Weil er Scherereien mit den Einwanderungsbehörden vermeiden wollte, fütterte der Surabaya-Johnny an der Reling die Haifische mit Lenins Gesammelten Werken in einer stürmischen Nacht unter dem Moon von Alabama. Ja, das Meer ist blau, so blau... Und der Brecht war schlau, so schlau. (53)

Kontrastiert man diese dezidiert medien*gerechten* und damit medien*wirksamen* Äußerungen mit einer Selbsteinschätzung Biermanns aus dem Jahre 1974, so läßt sich aus den Zitaten insgesamt einiges ableiten in bezug auf Biermanns Verhältnis zu Brecht. Damals, zwei Jahre vor seiner Ausbürgerung aus der DDR, hatte Biermann die Rolle, die Brecht für ihn spielte so umrissen: "Meine Aufgabe besteht darin, die Widersprüche meiner Zeit mit dem Arsenal abzuhandeln, das Brecht mir hinterlassen hat."[3]

Insgesamt zeichnet sich ein Bild ab von Brecht als übermächtiger literarischer und auch weltanschaulicher Vaterfigur (vielleicht auch Ersatzvaterfigur — Biermanns eigener Vater war in Auschwitz umgebracht worden)[4] und dem in der Folgezeit zwiespältigen Verhältnis des Liedermachers zu derselben. Markiert die neuerlich bewußte Kritik am Vorbild (mit Verunglimpfungen fast bis zum politischen Rufmord hin) einen radikalen Gesinnungswandel Biermanns? Handelt es sich hier um simple Versuche, Brecht im nun veränderten politischen Klima nach der Wende als publikumswirksame Bezugsfigur auszuschlachten, indem man den Stückschreiber zum Prügelknaben degradiert? Lassen sich dabei nicht vielleicht auch (als Teil von Biermanns eigenem Emanzipationsprozeß) Spurenelemente einer wohl unvermeidlichen Rebellion gegen das Vorbild dingfest machen? Werden hier gar öffentlich — und nicht nur symbolhaft — latente Vater-mord-(bzw.-kastrations)-gelüste abreagiert?

Bei allem Medienrummel um den Troubadour der — nun historischen — deutschen Teilung, um den gelenkigen und unverwechselbaren Vermittler des jeweiligen Zeitgeistes ist bislang gern übersehen und auch verschwiegen worden, wie sehr Biermann letztlich seinem "Meister" Brecht verpflichtet blieb.

Erste Einblicke in Brechts Gedanken- und Theaterwelt erhielt Biermann ein Jahr nach Brechts Tod: von 1957-59 arbeitete er als Regieassistent am Berliner Ensemble. Selbst Biermanns Eigendefinition als "Liedermacher," die in der Folgezeit einer ganzen Zunft von Politbarden ihren mittlerweile in der journalistisch-literarischen Sprachregelung anerkannten Namen gab, geht eindeutig auf Brechts

Terminus "Stückeschreiber" zurück. Und da letzterer dem englischen "playwright" entlehnt ist, sich etymologisch also eher als "Stückemacher" erklärt, stellt sich der Begriff "Liedermacher" in eine besonders von Brecht propagierte literarische Tradition, die den Verweis auf das Schöpferische zugunsten des Handwerklichen hintanstellt und als Schaffensprodukte Gebrauchsgegenstände assoziieren läßt. Der Begriff "engagierte Gebrauchsdichtung," besonders in bezug auf das politische Lied, "die kleine Form," ist denn auch laut Brecht als Gegenbegriff zur "reinen Lyrik" zu verstehen. Letzterer hatte Brecht für seine Zeit die Daseinsberechtigung schlichtweg abgesprochen und stattdessen — im Anschluß an die marxistischen Klassiker, die den Nutzwert des Intellektuellen forderten — den Gebrauchswert des Dichters und seiner Dichtung postuliert: "Und gerade Lyrik muß zweifellos etwas sein, was man ohne weiteres auf den Gebrauchswert untersuchen können muß."[5] Von rhythmisch akzentuierter, "nachsagbarer" Lyrik ist es dann nur ein Schritt zu "nachsingbarer" Lyrik, zum politischen Lied, das im gemeinschaftlichen Nachvollzug sogar die oft beklagte Trennung von Produzent und Konsument zu überwinden vermag. Brecht selber hatte als wesentliche Komponente des Gebrauchswerts heutiger Lyrik deren Singbarkeit herausgestellt.[6] Im Gegensatz etwa zum politischen Roman manifestiert sich der Gebrauchswert des politischen Liedes laut Brecht direkt: "Die kleine Form gestattet ein direktes sich Engagieren im Kampf."[7] In der einem breiteren Publikum zugänglichen Agitpropkunst seiner Zeit sah Brecht denn auch "längst vergessene, großartige Elemente echt volkstümlicher Kunstepochen"[8] wiederbelebt.

In ihrem Amalgam lyrischer und aphoristischer Elemente (wie auch verwandter Verkürzungs- und Auslassungsmuster implizierter Argumentation), von Ausdrucksformen aus dem deiktischen, didaktischen Bereich, ist die kleine, offene Form geradezu prädestiniert für zügige Kommunikation und Rezeption, wirkt durch die von Brecht so geschätzte "abgründige Kunst des Einfachen."[9] Zwar ist nach Brecht das Naive die konkreteste Kategorie, doch handelt es sich dabei, wie Hans Mayer schon früh bemerkte, für Brecht um eine "neue Naivität, die sich am Abschluß des dialektischen Erkenntnisprozesses auf höherer Stufe zu entfalten vermag. Naivität als Synthese, als Negation der Negation."[10]

Wie aus obigem ersichtlich, kreierte Biermann nicht nur seine Eigenbezeichnung als "Liedermacher" in Anlehnung an den "Stückeschreiber," seine poetische raison d'être selber und damit seine literaturästhetische Legitimierung stammen ebenfalls von Brecht. Darüber hinaus aber sind auch unüberhörbar Biermanns Sprachton, Sprachgestus und seine Sprachmuster, wie auch so

manches Stilelement, schon in seinen ersten Liedern und Gedichten durch Brechts dialektischen Erkenntnisfilter gelaufen. In diesem Zusammenhang schätzen einige Biermanns an Brecht gemahnende, zuweilen derbe lutherstarke Sprache und die feste antithetische Linienführung, andere beurteilen das Holzschnittartige daran eher abschätzig und finden, Biermann ziseliere mit der Axt. Schon früh machte sich Biermann die saloppe, unverfrorene Ausdrucksweise Brechts zu eigen, und er hat diese, wie gerade die jüngsten Kontroversen wieder gezeigt haben, über die Jahre nicht verlernt.

Brechts rhythmusstarker gestischer Sprachduktus liefert in Biermanns Liedern von der Diktion her durchgehend den musikalischen Grundton, und selbst die vieldiskutierten Essays des Liedermachers verfügen in ihrer Brecht verpflichteten Wortrhythmik und Klangwahl über musikalische Elemente. Laut Brecht ist eine lyrische Aussage am überzeugendsten, wenn suggestives Gefühl und überredender Verstand harmonisch zusammenwirken, was z.T. auch die oft musikalische Qualität der gestischen Sprachrhythmik des Stückeschreibers erklären mag. Brecht selber wurde eine riesige Musikalität nachgesagt, zugleich berechtigterweise aber auch attestiert, daß es bei ihm bezüglich musikalischer Technik auf vielen Gebieten haperte. Letzteres verwundert nicht, gab Brecht doch z.B., um sich schwerpunktmäßig dem Stückeschreiben zu widmen, das Gitarrespiel gegen Ende seines zweiten Lebensjahrzehnts allmählich auf. In der Folgezeit vertraute er eher kollektiver Produktivität, überließ dabei das Komponieren in der Regel Komponisten und die musikalische Darstellung Sängern, Begleitinstrumenten oder ganzen Orchestern. Sein überliefertes Griffrepertoire auf der Begleitgitarre beschränkt sich so meist auf ein schlichtes, geradezu rudimentäres Akkordminimum: die typischen drei Dur-Griffe G/A/D sowie die Moll-Griffkombinationen A-Moll/D-Moll/E. Im Gegensatz dazu wartete Biermann schon bei seinen ersten Auftritten Anfang der 60er Jahre mit ungleich komplexeren Griff- und Akkordkombinationen und -sequenzen auf; später fügte er seinem Griff- und Rhythmusrepertoire noch künstlerisch Ausgefalleneres, wie schwierige Blues- und Flamencoelemente, hinzu. Oft verschmelzen diese in ein und demselben Lied zu einer einzigen musikalischen Einheit. Auch stimmlich lief Biermann seinem "Meister," wie er ihn früher gern nannte, schon früh den Rang ab: Brecht trug seine Lieder meist in monoton schnarrendem, zuweilen sogar krächzendem Bänkelsängerton vor, Biermann dagegen beherrscht alle Stimmlagen vom dunklen Kunstliedbariton bis zum parodistisch fistelnden Falsetto. So klingt er denn auch zuweilen in ein und demselben Lied zuerst als sensibler *New Age Male* zärtlich, dann aber unverhofft laut als

rabaukenhaft grobianischer Machotyp und Politbarde, wobei er am Ende das Spannungsverhältnis zwischen beiden aufrecht erhält.

Wie bei Brecht[11] verfremdet in Biermanns Oeuvre die musikalische Aussage oft die sprachliche, und selbst im Rahmen der musikalischen Aussage arbeiten Stimme und Gitarre oft kontrapunktisch gegen einander an.[12] Geschult an Weills und vor allem an Hanns Eislers Kontrapunktik vermag Biermann so z.B. scheinbar harm- oder teilnahmslosen sprachlichen Aussagen durch gesungenen Vortrag oder Gitarrenbegleitung Spannung zu unterlegen oder umgekehrt die emotionale Wucht von Texten mit geradezu bestürzender Unmittelbarkeit musikalisch verfremdend zu neutralisieren und damit bewußte Erkenntnisschocks zu bewirken. So mag etwa, wie in "Gräber," die Musik einen Monotonieeffekt produzieren, wobei die Gitarre bar jeden Einfühlungsvermögens geradezu seelenlos (als ginge sie der Text nichts an) über lyrisch zarte Gefühlsregungen hinwegmarschiert, oder kurz darauf träumerisch verspielt verweilt, während der Text derweil geradezu unsagbar Fürchterliches zum Ausdruck bringt. Bei alledem schafft es Biermann, die musikalische Komponente in einem Augenblick gänzlich vergessen zu machen, um sie dann im nächsten Moment nur um so bewußter werden zu lassen. In diesem Sinne verdient er wirklich den ihm von Reich-Ranicki zugesprochenen Titel "Gesamtkünstler" (auch wenn es sich hierbei um ein in unserer Zeit nicht durchwegs positiv belegtes Attribut handelt).

Mit dem ihm eigenen Mut zum Einfachen schuf Biermann über die letzten drei Jahrzehnte wohl bleibende Beispiele der "kleinen Form" und damit ein Liedgut, das in seiner Popularität und Breitenwirkung alles übersteigt, wovon selbst Brecht als Autor politischer Gedichte und Lieder hätte träumen können. In historisch kritischen Momenten (wie etwa 1976 und besonders 1989) füllen Biermanns Konzerte Sportarenen und Messehallen, in stilleren Zeiten zumindest problemlos ganze Theater; einige seiner Lieder waren jahrzehntelang von Prag bis Amsterdam unter den Hymnen der Friedensbewegung zu hören. Dabei ist natürlich nicht zu vergessen, daß sich Lieder nicht nur durch mündlichen Vortrag, sondern auch (und heutzutage sogar vorrangig) durch Tonträger aller Art verbreiten — Brecht und andere hatten schon früh die Wirkungspotentiale erkannt, die sich aus der technischen Reproduzierbarkeit moderner Kunst ergeben. Heute ist dank der elektronischen Revolution und der daraus resultierenden Verbreitungsmöglichkeiten der Vergesellschaftungsgrad musikalischen Materials geradezu exponent angestiegen. (So übertrugen z.B. DDR- wie BRD-Fernsehen Biermanns Leipziger Konzert im Dezember 1989 über fünf Stunden "live" bzw. leicht zeitversetzt zur Hauptprogramm-

zeit.) Rückblickend zog Biermann schon vor Jahren selbstironische Bilanz bezüglich seiner so oft unter Beweis gestellten Publikumswirksamkeit im Rahmen nun gegebener Verbreitungsmöglichkeiten: "Hab gut gebrüllt im Medienzoo."[13]

Zusätzlich zu seinen medienrelevanten Erfolgen erfuhr Biermann, vor allem in den letzten Jahren, auch literarische und akademische Ehrungen, wie sie Brecht, besonders eben in bezug auf sein Liedschaffen, zu Lebzeiten selten zuteil wurden. Nach Hölderlin- und Büchnerpreis erhielt Biermann 1993 den Heinepreis und dann in Düsseldorf auch eine Heinrich-Heine Gastprofessur, die 1994 um ein weiteres Jahr verlängert wurde. Schon 1977 wurde über und mit Liedermacher Biermann ein Film gedreht, der sich sogar eine zeitlang in deutschen Kinos behaupten konnte. Selbst die poètes chanteur anderer Länder werden mittlerweile oft an dem deutschen Liedermacher gemessen: so wird z.B. der in seiner Heimat selber längst zur Legende gewordene Dichtersänger Karel Karyl häufig mit "der tschechische Biermann" apostrophiert.

Bei alledem hat Biermann auch wesentlich dazu beigetragen, das politische Lied als Element des öffentlichen Diskurses innerhalb der für die Bundesrepublik so oft postulierten Streitkultur permanent zu etablieren. Seine oft bewußt grell geblitzten Bilder aus der politischen Alltagsrealität, schaffen in ihren besten Momenten ein Amalgam aus Familienfoto und der jeweiligen politischen Großwetterlage und erhalten so deutsche Geschichte erstaunlich lebendig. Mit dieser Technik also, die das Makroskopische gern im Mikroskopischen spiegelt (und umgekehrt), ist es Biermann über die Jahre wie keinem anderen Liedermacher und wie kaum einem anderen Gegenwartsschriftsteller gelungen, die jeweilige Grundstimmung der Saison auf den jeweils gemeinsamen Nenner zu bringen.

Bis in die 70er Jahre hinein bedient sich der Liedermacher dabei — besonders in der Darstellung von Naturdialektik als einem Spiegel gesellschaftlicher Vorgänge — nicht nur der vielen Spielformen Brecht verpflichteter dialektischer Metaphern, sondern überhaupt des ganzen Spektrums der von Brecht eingesetzten dialektischen Stilmittel. Rhetorisch war Brechts dialektischer Grundansatz in einer Vielzahl sprachlicher Stilmittel, besonders in Form polarisierender antithetischer Strukturen zum Ausdruck gekommen, die Biermann fast ausnahmslos übernommen hat. Wie Brecht benutzt der Liedermacher z.B. gern das Enjambement, sozusagen subkutan gelegte Reime, wie auch eine Reihe etymologischer Figuren, generell zeigt sein Aussagemodus eine Tendenz zu chiastischen syntaktischen Strukturen. All dies dient der Schaffung dialektischer Spannung. Oxymora, besonders die *contradictio in adjecto* finden sich ebenfalls durchgehend als oft paradox klingende

Stilmittel mit potentiell explosiver Wirkung, eingesetzt mit der Zielsetzung, eine schon einmal veränderte Welt — wie Brecht es gefordert hatte — weiter zu verändern.[14] Für den frühen Biermann bedeutete dies konkret Veränderung in der DDR. Diesbezügliche Ambivalenz schleicht sich aber schon in einigen Liedern und Gedichten der frühen 70er Jahre ein, so in "Brecht deine Nachgeborenen."[15] Vom Tenor her noch ganz Brecht verpflichtet, aktualisiert hier Biermann mit leicht wiedererkennbaren Versatzstücken seinen "Meister," zugleich äfft er den Stückeschreiber aber auch.

Schritt für Schritt entfremdet sich Biermann in der Folgezeit seinem "Meister," und zwar weltanschaulich wie stilistisch. Dabei manifestiert sich spätestens seit Mitte der 80er Jahre zusehends Biermanns nicht gerade undeutsche Tendenz, alle Konfliktkonstellationen bis ins absolute Extrem weiterzuverfolgen und somit geradezu alle vorstellbaren Gedankengänge im Rahmen einer gegebenen Problemstellung *ad absurdum* zu führen — was anfangs noch der Verdeutlichung der Janusköpfigkeit politischer Gegenwartsrealität galt. Zwar ist der Liedermacher selbst da, wo er den dialektischen Bogen bewußt überspannt, noch zu einem gewissen Grad seinem Meister Brecht verpflichtet, doch drängen bei diesem alle Widersprüche, so paradox sie zuweilen auch ausgedrückt sein mögen (und oft gerade weil sie so paradox klingen), zu sofortiger dialektischer Entladung. Dagegen erscheinen bei Biermann polare Gegensätze in den letzten Jahren irgendwie festgefahren und damit auch festgeschrieben. Biermann scheint derzeit Doppeloptik geradezu zu genießen, zeigt eine Faszination mit paradoxen Zirkelschlüssen, in denen dialektische Spannung nicht mehr zur Entladung kommt: Antithetik wird so oft manieristischer Selbstzweck. Stilmittel wie Oxymora dienen jetzt fast ausschließlich dazu, auswegslose Widersprüchlichkeit vor Augen zu führen.

Früher, zu DDR-Zeiten, wurden derlei Stilmittel von Biermann noch eingesetzt zur Beschreibung eines — wie Adorno es konfliktfrei auszudrücken suchte — "Marxismus in seiner stillgelegten Form," von Widersprüchen also, die vergebens nach dialektischer Auf- und damit Er-lösung schreien. (Brecht selber hatte zwei Jahre vor seinem Tode als "eine der schlimmsten Folgen des Stalinismus... die Verkümmerung der Dialektik" angesehen.[16]) Nach der Wende gemahnt dann Biermanns resignative Diktion bisweilen geradezu an die manieristische Antithetik der Barocklyrik; das Paradoxon wird sich selbst bespiegelnder Mittelpunkt der dichterischen Aussage. Dies mag mit persönlichen wie politischen Enttäuschungen und daraus resultierenden Gefühlen der Isolation und Entfremdung zu tun haben. Mit dem neuerlichen Blickwinkel des disillusionierten

Außenseiters lieferte der Liedermacher Anfang 1991 sein eigenes Psychogramm. Seine (wie so oft) larmoyante Niedergestimmtheit fand dabei einen solipsistischen Ton, wie ihn sich z.B. der eher stoische Brecht selbst in den oft enttäuschenden letzten Lebensjahren nie gestattet hätte. Biermanns tiefe innere Konflikte kulminierten in folgendem aufschlußreichen Fazit, das eigentlich keine dialektische Lösung, keinen Neuanfang mehr zuläßt: "Für mich schließt sich der Kreis zu meinen frühen Kinderjahren in diesem geschichtsdummen Land. Ich komme wieder an in den Kälten einer altvertrauten feindseligen Fremdheit."[17]

Eine von der deutschen politischen Realität distanzierte Gefühlslage, wie sie Brecht möglicherweise durch die konkrete Erfahrung eines langen Exils vorgegeben war, erklärt sich bei Biermann wohl eher aus dem Zusammenspiel verschiedener biographischer Faktoren: In der DDR verkörperte er über ein Jahrzehnt lang die Bruchlinie zwischen den beiden deutschen Staaten, lebte zwar offiziell geächtet (und bespitzelt), sozial aber nicht isoliert und zugleich im Westen als Paradedissident des "anderen Deutschlands" gefeiert; selbst seine darauf folgende tatsächliche Exilierung aus Ost-Berlin war zugleich auch (geradezu paradoxerweise) eine Rückkehr in seine Heimatstadt Hamburg, wo Mutter und Muttersprache ihn erwarteten. Das von ihm so oft besungenen "Bitterwort Exil" steht so zunehmend für eine quasi verinnerlichte Isolationserfahrung, selbstauferlegt da selbstempfunden wie sein später zeitweilig selbstgewähltes "Exil" im "Exil" in Paris, das ihn dann, doppelt gebrochen, auf den Spuren des Exildichters Heine findet. Kein Zufall, denn seit Anfang der 80er Jahre verdrängt der an Deutschland leidende Jude Heine mit seiner an Hegel geschulten antithetischen Diktion zusehends den Marxisten Brecht als literarische wie weltanschauliche Identifikationsfigur — Heinepreis und Heine-Gastprofessur sind ein Jahrzehnt später dann die Anerkennung für Biermanns literarisch verarbeitete Heinerezeption.[18]

In diesem Zusammenhang gewann auch eine vordem weitgehend unbekannte oder als unwesentlich erachtete Komponente des Politbarden mit dem einwandfreien proletarischen Stammbaum unversehens an Gewicht: Biermann besann sich mehr und mehr auf seine jüdische Herkunft. Jüdische Identitäts- und Zugehörigkeitsfragen finden erstmals gegen Ende der 80er Jahre ihren Niederschlag in Biermanns Werk und bestimmen in der Folgezeit zunehmend dessen Tenor. So begann der Liedermacher (quasi zur Einstimmung) sein oben erwähntes historisches Leipziger Konzert bezeichnenderweise mit dem jiddischen "Lied des Bundes," mit dem die Mehrzahl der fast 10 000 Zuhörer in diesem geschichtsträchtigen Moment —

für den Augenblick zumindest — wohl wenig anzufangen wußten. Und so veröffentlichte Biermann unlängst auch, nach zwei Jahren intensiver Arbeit, die durchaus den Namen Trauerarbeit[19] verdient, eine Übersetzung von Jizchak Katzenelsons "Großem Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk." Bewußt stellt sich der Liedermacher nun, was Aussage und Aussagemittel betrifft, in eine jüdische Tradition. Ohne diese Tradition sind zwar Utopien wie der Marxismus undenkbar, es ist aber zugleich auch eine Tradition die zur Jahrhundertmitte ihres Kinderglaubens an ein unentwegtes dialektisches Fortschreiten und damit an historischen Fortschritt weitgehend verlustig gegangen war[20] und sich seitdem zu ihrem Welt- und Selbstverständis eher auf das Aufzeigen oft scheinbar absurder Antithesen oder schlichtweg unauflöslicher Paradoxa versteht.[21]

Für Biermanns verstärkten Fokus auf Jüdisches mag es zum einen bekannte persönliche Gründe geben: Sein Vater, ein jüdischer Kommunist, wurde in Auschwitz nicht als Kommunist, sondern als Jude umgebracht und teilte so, paradoxerweise verspätet, das Schicksal seiner gesamten Familie. Zugleich war aber Biermanns Hinwendung zu Jüdischem begleitet von einer Abwendung von denen, die ihn jahrzehntelang auf ihren Schild gehoben hatten: seit Ende der 80er Jahre überwarf sich der Liedermacher zusehends mit der Neuen Linken bzw. der Friedensbewegung, als deren Ziehvater er in den 60er Jahren gegolten hatte.[22] Dabei ist unschwer zu erkennen, daß Biermanns neuerliche jüdische Militanz und seine sich zunehmend abzeichnende Absage an die Linke durchaus nicht in einem gesellschaftspolitischen Vakuum zustande kamen. Zahlreichen jüdischen Kritikern zufolge[23] hatte der militante Antiamerikanismus der deutschen Linken Anfang der 80er Jahre zuerst eindeutig anti-philosemitische und später geradezu antisemitische Obertöne erhalten. In diesem Zusammenhang wird der Neuen Linken etwa vorgeworfen, sie habe schon in ihren Vietnam-Demonstrationen die jüngst begangenen deutschen Verbrechen — zunächst weitgehend unbewußt — auf die USA projeziert und so letztlich der neueren deutschen Geschichte eine Teilabsolution erteilt, was dann mit zur Schaffung eines antisemitischen Klimas im heutigen Deutschland beigetragen habe.[24] Angesichts dieses Umfeldes verwundert es nicht, daß Biermann, sehr zur Konsternierung seiner ehemaligen Bundesgenossen, Anfang 1991 öffentlich die USA (und in diesem Zusammenhang auch Israel) gegen den Irak verteidigte und daß seither oft Juden (auch linke Juden) und nichtjüdische deutsche Linke aneinandergeraten, wenn es um Biermann geht.[25]

Während Brecht das politische Handgemenge meist mied, sucht Biermann, wie aus obigem wohl hervorgehen dürfte, den öffentlichen Schlagabtausch oft und gern, vor allem da, wo dem letztlich doch dünnhäutigen Dichter zuvor eine narzistische Kränkung widerfuhr. Aber auch sonst reißt er seine Mitbürger mal mit forschen Frontalattacken, mal mit von Heine her zur Genüge bekannten Rundumschlägen[26] aus ihrer Selbstgerechtigkeit — und gerät so selber oft zwischen alle Stühle. Dabei richten sich heute seine Angriffe selten gegen Alt- und Neukonservative, kaum noch gegen Alt-Nazis und nur bisweilen gegen Neo-Nazis: fast ausschließlich gelten sie dieser Tage ehemaligen Verbündeten im alt- und neulinken Lager. Ist der Liedermacher (und neuerdings der Essayist) Biermann somit im Arsenal des bürgerlichen Feuilletons zur überraschenden Wunderwaffe gegen sozialistische Positionen[27] avanciert und somit mutiert? "Nur wer sich ändert, bleibt sich treu" lautet ein Titel von ihm aus dem Jahre 1991. Böswillig ließe sich sagen, Biermann liefere eben, was der Markt, also der Kulturbetrieb, fordert — Schlagzeilen. Ob dies aus humanitärem Ethos geschieht und zur Demaskierung von vermeintlichen Lügnern und Heuchlern, also der Wiederherstellung eines öffentlichen Moralitätsdiskurses dient oder letztlich nur seiner eigenen Profilierung auf Kosten seiner ehemaligen Verbündeten, bliebe dabei sekundär. Tut Biermann alles, um längst überfällige Diskussionen in Gang zu setzen oder nur, um sich im Medienzirkus als todtrauriger, vormals linker Clown der Bourgeoisie in Szene zu setzen und somit im Gespräch zu bleiben? Erleben wir also die Wandlung von Biermann, dem scharfsinnigen Dialektiker, zu einem, der primär die laute, da publikumswirksame Kontroverse sucht?

Bei alledem diskutiert Biermann neuerdings deutsche Gegenwartspolitik jenseits aller gängigen ideologischen Demarkationslinien, enttäuscht also gängige Freund-/Feindmuster. Indem er politische Fragen nun gern auf Charakterfragen[28] verengt, schafft es der exkommunizierte Hohepriester der Neuen Linken geradezu mühelos, Fronten zu schaffen, wo zuvor gar keine zu verlaufen schienen, bestehenden Konsens zu zerstören und so real existierende politische Landkarten in Makulatur zu verwandeln: *Über Ruhestörer. Juden in der Deutschen Literatur* hatte der Jude Reich-Ranicki einen Band betitelt, in dem er auch auf Biermann Bezug nimmt.

Steht aber hinter Biermanns zur Genüge bekannten, oft publikumswirksam inszenierten Frontalzusammenstößen im Diskurs deutscher Gegenwartsfragen schlichtweg ein hartnäckiges "Nein" zu allem erstrebten Konsens, oder wird hier letztlich doch erzwungener, also nur scheinbar bestehender Konsens nochmals dialektisch

hinterfragt? Bedeutet dabei Brechts Maxime, man habe in jeder neuen Situation neu nachzudenken, auch, daß sich das Vertrauen auf dialektisches Fortschreiten selber und damit die Idee gesellschaftlichen Fortschritts in Frage stellen lassen?

Werden aber nicht selbst da noch, wo Biermann sich Widersacher schafft, die weithin sichtbar das Prinzip Dialektik im Panier führen, weiterhin Widersprüche dialektisch sichtbar gemacht? Ließe sich hier in Abwandlung einer bekannten Maxime nicht sagen, daß selbst der, der angeblich gegen den dialektischen Fluß schwimmt, innerhalb des allumfassenden dialektischen Paradigmas doch weiterhin im dialektischen Fluß schwimmt? Dies würde auch erklären, wieso Biermann selbst nach weitgehender Aufgabe wirklich utopischer Hoffnungen dem dialektischen Fluß weiterhin Antithetisches zuführt. Selbst da, wo die Hoffnung auf unentwegtes dialektisches Fortschreiten à la Brecht und damit auch ein Gutteil der für den "Meister" typischen poetischen Mittel aus Biermanns Liedern und Essays verschwunden sind, schafft er es selbst noch mittels seines gleichermaßen paradox wie gruselig anmutenden Wachsfigurenkabinetts politischer deutscher Gegenwartsrealität lebendige Widersprüche aufzuzeigen und so Widerspruch zu provozieren. Besonders eben da, wo er Widersacher findet, deren Erwiderungen dann oft unverantwortlich anachronistisch anmutende Denkmuster und zuweilen ein recht seltsames Demokratieverständnis offenbaren — was meist unvermeidlich weitere öffentliche Kontroversen nach sich zieht. Selbst da also, wo Biermanns Lieder selber ihres dialektischen Charakters verlustig gegangen sind, besitzen sie in der konkreten politischen Realität weiterhin antithetische Wirkungspotentiale.

Gerade jetzt aber, wo in den Augen vieler statt der Begleichung zumeist alter Rechnungen allenthalben vorwärtsgerichtete Umorientierung und politische Neubesinnung angezeigt wäre, hebt Biermann, bei aller Liebe für politische Händel, derzeit doch lieber ab in eher klassische Dimensionen. Sah sich der Liedermacher 1989 noch — ironisch resignativ — "verbannt" aus der Zeit- in die Literaturgeschichte, so fühlt er sich mittlerweile in letzterer mehr als zu Hause, was Reich-Ranicki denn auch in seiner Laudatio auf ihn nicht unerwähnt ließ: "Da steht er nun, Wolf Biermann, der gescheiterte Revolutionär, der siegreiche Poet...."[29] Biermann selber lieferte dann in seinem bewußt pietätlosen Nachruf auf Erich Honecker derzeit für ihn typische Beispiele einer von der Schlußpassage von Heines *Wintermärchen* her bekannten generellen Umdefinierung historischer Dimensionen bezüglich Kunst und Politik, darunter:

> Zu DDR-Zeiten hätte man im Jargon der Herrschenden die Standardfloskel gebraucht: Er ist eingeschreint im großen Herzen der Arbeiterklasse. Ich sage heute, was jeder weiß: Honecker ist eine historische Mücke, unsterblich eingeschlossen im Bernstein meiner Ballade.[30]

Handelt es sich hierbei um Machtphantasien eines ohnmächtigen Dichters? Schon bei jenem ersten offiziellen DDR-Auftritt 1989 hatte Biermann seine zahlreichen Zuhörer mit der wohl witzig gemeinten Bemerkung konsterniert, ihre revolutionären Umtriebe (die letztlich nichts geringeres als das Ende der DDR bedeuteten) hätten ihn beim Shakespeare-Übersetzen gestört. Und Shakespeare, nicht Brecht, scheint für den Liedermacher heute nun mal der Maßstab:

> So wie es ist, bleibt es nicht — schrieb Brecht in revolutionären Zeiten. So wie es bleibt, ist es nicht — äffte Heiner Müller in den Zeiten der Stagnation den Brecht. Nichts ist, wie es ist — schrieb Shakespeare, und darauf ist Verlaß.[31]

Statt der Klassiker des dialektischen Materialismus nun also das Genie der Weltliteratur? Zugleich aber zumindest ein Trostpflaster für den Stückeschreiber: Er ist für Biermann, freilich nicht als marxistischer, sondern als literarischer Klassiker, immerhin auch heute noch das "Jahrhundertgenie."[32]

ANMERKUNGEN

[1] Biermann im Gespräch mit mir am 9.11.1992 in Washington D.C.

[2] Wolf Biermann, "Der Lichtblick im gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Büchner-Preis-Rede," *Der Sturz des Dädalus* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1992) 52.

[3] In einem Interview mit mir am 10.7.1974 im damaligen Ost-Berlin.

[4] Zusätzlich zur Tatsache, daß er Jude war, wurde ihm zum Verhängnis, daß er sich gerade da eingemischt hatte, wo Brecht direktes Engagement verweigert hatte: beim Kampf gegen Francos Faschisten.

[5] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, hrsg. Elisabeth Hauptmann und Werner Hecht (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967) 17:55.

[6] Brecht, *Gesammelte Werke*, 18:55, 19:395.

[7] Bertolt Brecht, "Rede auf dem IV. Deutschen Schriftstellerkongreß," *Beiträge zur Gegenwartsliteratur* 1 (1956): 160.

[8] Brecht, *Gesammelte Werke*, 19:329.

[9] Marianne Kesting, *Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek: Rowohlt, 1968) 76.

[10] Hans Mayer, *Brecht und die Tradition* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965) 116. Etwas verschreckt läßt Goethe grüßen, der übrigens selber, über die Jahre zwar etwas harthörig geworden betreffs politischer Fragen, dem großen französischen poète chanteur seiner Zeit, Pierre Jean de Béranger, seine Anerkennung nicht versagen konnte, hörte er doch in dessen raffiniert naiven Liedern "die große Volksstimme" (Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* [Wiesbaden: Brockhaus, 1959] 552).

[11] Vgl. hierzu Sammy K. McLean, *The Bänkelsang and the Work of Bertolt Brecht* (Den Haag: Mouton, 1972) 272.

[12] Biermann hat dies wiederholt reflektiert, z.B. in: "...die Gitarre, meine kleine Weißgerber, die...so schön leicht von selber spielt, wenn sie gegen meinen Gesang ihren eigenwilligen kontrapunktischen Weg geht" (Wolf Biermann, *Klartexte im Getümmel* [Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1990] 326).

[13] In einem Interview mit mir am 13.6.1990 in Hamburg.

[14] Biermanns sich wandelnder Gebrauch von Stilmitteln in der Nachfolge Brechts wird in meinem Kapitel "Antithetisches Aufzeigen von Widersprüchen" (*Die Liedermacher Biermann und Degenhardt* [New York: Goldstein & Schatz, 1990] 260-91) einer detaillierten Analyse unterzogen.

[15] Wolf Biermann, *Für meine Genossen* (Berlin: Wagenbach, 1972) 33.

[16] Brecht, *Gesammelte Werke*, 20:326.

[17] *Die Zeit* 6 (1991): 18.

[18] Eine Veröffentlichung der Düsseldorfer Vorlesungen Biermanns ist für 1996 bei Kiepenheuer & Witsch geplant.

[19] Vielleicht ist diese Arbeit auch stellvertretend zu werten für anderweitig nicht geleistete Trauerarbeit am verlorenen sozialistischen Traum.

[20] Siehe z.B. Fritz J. Raddatz, *Revolte und Melancholie* (Frankfurt/M.: Fischer, 1982).

[21] Eine oft von bizarren Zirkelschlüssen geprägte Erfahrungswelt, wie man sie nun auch bei Biermann vorfindet, kommt in folgendem bekannten *circulus vitiosus* zum Ausdruck: "Die Juden wurden verfolgt, weil sie anders

waren; und sie waren anders, weil sie verfolgt wurden." Marcel Reich-Ranicki, *Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993) 44.

[22] Die dezidierten Pazifisten unter den Linken verprellte Biermann im September 1995 weiter, als er sie im *Berliner Manifest zur Bosnienpolitik* — in einer für ihn derzeit typischen *contradictio in adjecto* — eines "gnadenlosen Pazifismus" zeihte.

[23] Siehe z.B. Henryk Broder, "Ihr bleibt die Kinder Eurer Eltern," *Die Zeit* 10 (1981): 9; Mischa Brumlik, "Antisemitismus wieder salonfähig," *Jüdischer Pressedienst* 1/2 (1984): 35; oder Jessica Benjamin und Anson Rabinbach, "Germans, Leftists, Jews," *New German Critique* 31 (1984): 183-93.

[24] Für Details siehe Dan Diner, *Verkehrte Welt: Deutscher Antiamerikanismus, die Geschichte eines Resentiments* (Frankfurt/M.: Eichborn, 1993).

[25] Ende 1994 wurde dies wieder einmal durchexerziert, als der altlinke Bildhauer und Hochschullehrer Alfred Hrdlicka dem Liedermacher wegen einer bissig bösen Bemerkung wörtlich — so aber nicht gemeint — "die Nürnberger Rassengesetze an den Hals" wünschte und sich dafür von jüdischen Journalisten und vom Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland "rotlackierter Nazi" und "faschistoider linker Herr" nennen lassen mußte.

[26] Dabei bekommt so mancher etwas ab, BRD-Kanzler Kohl ist ihm eine "finstere Frohnatur" ("Ich ertrag es, aber es ist unerträglich," *Die Zeit* 30.1.1987) eine unübersehbar Heine verpflichtete *contradictio in adjecto* (vgl. Heines bösartige Beschreibung des Grafen von Platen als "triste[m] Freudenjungen").

[27] Schon früh hatte Biermann selber diese Janusköpfigkeit aller Kritik mitreflektiert: "Und läßt du dich nicht drängen / in eine falsche Position / wo dich die Feinde loben?" (Wolf Biermann, *Deutschland. Ein Wintermärchen* [Berlin: Wagenbach, 1972] 36).

[28] Bezeichnenderweise beendete Biermann seine Gastprofessur an der Düsseldorfer Heinrich-Heine-Universität mit einer Vorlesung über Talent und Charakter.

[29] Reich-Ranicki in seiner Laudatio anläßlich der Verleihung des Büchnerpreises an Biermann im Oktober 1991.

[30] "Honecker lebt," *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 31.5.1994.

[31] Wolf Biermann, "Auch ich war bei der Stasi," *Die Zeit* 11.5.1990.

[32] Biermann, "Der Lichtblick im gräßlichen Fatalismus der Geschichte," 52.

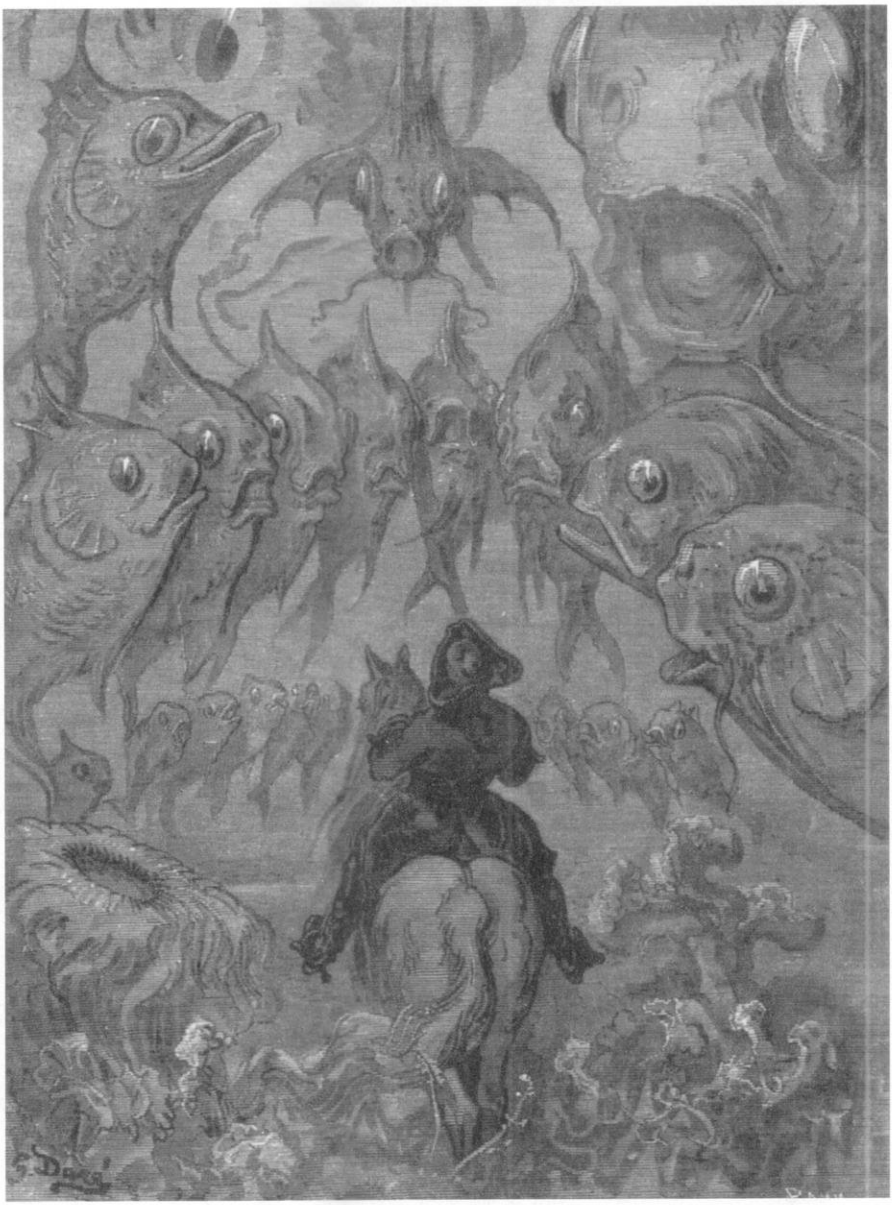


Abb. 4 (s. S. 210) Gustave Doré, Illustration zu Münchhausens Siebentem Seeabenteuer

The Brief Duration of the Brechtian Cultural Revolution

At the end of the twenties and the beginning of the thirties, in an extreme situation Brecht developed, apparently more than ever before and ever after in his life, manifold cultural and political activities. In order to understand this singularly "pregnant moment" of his biography better, it seems helpful to point out some striking structural analogies between Brecht's activities and ideas about 1930 and those of the young German intellectuals (the "Frühromantiker") who about 1800 intended to create their kind of cultural revolution. Such a typological comparison reveals some marked — in traditional Brecht philology often neglected — national features in Brecht's intellectual physignomy. Moreover, to accentuate the shortlived character of what here is called the Brechtian "Kulturrevolution" means to open the eyes to certain elements of reduction, even of illusionary thinking in Brecht's later years, especially as to the fatal continuity of the catastrophical in modern society.

La brève durée de la révolution culturelle de Brecht

À la fin des années vingt et au début des années trente, dans une situation extrême Brecht a développé apparemment plus que jamais auparavant et plus que jamais au cours du reste de sa vie, plusieurs activités culturelles et politiques. Afin de mieux comprendre ce moment remarquable de sa biographie, il semble utile de souligner des analogies saisissantes entre les activités de Brecht et ses idées sur les années trente et les années des jeunes intellectuels allemands (les "Frühromantiker") qui en 1800 environ ont eu l'intention de créer leur propre révolution culturelle. Une telle comparaison typologique révèle — dans la tradition philologique souvent négligée de Brecht — des traits nationaux dans la physionomie intellectuelle de Brecht. De plus, accentuer caractéristique de courte durée qui ici est appelée la "Kulturrevolution" de Brecht, veut dire d'ouvrir les yeux et de voir certains éléments de réduction et même de pensée imaginative dans les dernières années de Brecht, spécialement de voir la continuité fatale de la catastrophe de la société moderne.

La breve duración de la revolución cultural de Brecht

Al cabo de los años veinte y al principio de los treinta, Brecht avanzó sus múltiples actividades culturales y políticas en una situación excepcional. Por lo visto, se desarrolló más en esta época de su vida que en cualquier otra. Para comprender mejor este "momento preñado" de su biografía, parece ser útil señalar algunas analogias estructurales impresionantes entre las actividades e ideas de Brecht alrededor de 1930 y las de los intelectuales jóvenes de Alemania (los "Frühromantiker") quienes en 1800 propusieron crear su propia revolución cultural. Esta comparación tipológica demuestra unas marcadas caracteristicas nacionales de la fisonomía de Brecht que se suelen omitir en su filología tradicional. Además, el acentuar el carácter efímero de lo que aquí se llama la "Kulturrevolution" Brechtiana, propone abrir los ojos a ciertos elementos de la reducción, hasta el pensamiento ilusionario en los últimos años de Brecht, especialmente la continuidad fatal de lo catastrófíco en la sociedad moderna.

Die kurze Zeit der Brechtschen Kulturrevolution: Fragment einer deutschen Epochentypologie

Franz Norbert Mennemeier

Versucht man, das vielgestaltige Schaffen Brechts, dieses "Spezialist(en) des Von-vorn-Anfangens,"[1] im ganzen zu erfassen, dann kann man rasch ins Spekulative geraten. Allerdings, es läßt sich wohl kaum daran zweifeln, daß bei einer weiterausgreifenden Interpretation Brechts zwei Momente von größter Bedeutung berücksichtigt werden müssen. Das ist zum einen das Bewußtsein der katastrophalen Beschaffenheit des modernen Weltzustandes, welches sich bei diesem Autor noch vor aller theoretischen Reflexion, in der frühesten Lebensphase bereits entwickelte. Zum andern handelt es sich um den philosophisch und ästhetisch gewichtigen Begriff der Produktion, des (Sich-)Produzierens, der seit ca. Mitte der zwanziger Jahre in der ideellen Sphäre sozusagen des Brechtschen Über-Ichs fest verankert war. Offenkundig war es für Brecht aber gar kein bloßer Begriff, vielmehr eine den Horizont aufreißende und zeitweilig geradezu lebensrettende Idee.

Die Reflexion auf das Katastrophale, Schreckliche ist eine Brecht-Konstante von allem Anfang an. "Das Thema der Kunst ist, daß die Welt aus den Fugen ist. Wir können nicht sagen, daß es keine Kunst gäbe, wenn die Welt nicht aus den Fugen wäre, noch daß es dann eine Kunst gäbe. Wir kennen keine Welt, die nicht aus den Fugen war."[2] Oder ein anderes Statement, mit Wendung speziell zur Moderne und zur Technik; es hört sich an, als spräche ein Adept der pessimistischen Adorno-Horkheimerschen *Dialektik der Aufklärung*:

> Müßte nicht die Menschheit angesichts all dieser Maschinen und technischen Künste, welche ihr gestatten, sich am Morgen eines langen reichen Tages zu befinden, die rosige Morgenröte und den frischen Wind verspüren, die den Anbruch gesegneter Jahrhunderte anzeigen? Warum ist es ringsherum so grau, und warum geht erst jener unheimliche Dämmerungswind, bei dessen Aufkommen, wie es heißt, die Sterbenden sterben?[3]

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

Noch im *Kleinen Organon für das Theater* von 1948, einer der optimistischsten Schriften Brechts, taucht die Vorstellung des Schrecklichen auf, im letzten Paragraphen (§ 77), an herausgehobener Stelle also, zusätzlich betont durch Verdoppelung des entsprechenden Worts: "In seinem Theater mag er [der künftige Zuschauer] seine schrecklichen und nie endenden Arbeiten, die ihm den Unterhalt geben sollen, genießen als Unterhaltung, samt den Schrecken seiner unaufhörlichen Verwandlung."[4]

Allerdings war zu diesem Zeitpunkt das Schreckliche, Katastrophale im Bewußtsein Brechts im Grunde längst verdrängt worden durch die sein Denken bestimmenden triumphalen Vorstellungen einer nicht-entfremdeten, im wohlorganisierten Kollektiv sich produzierenden sozialistischen Gesellschaft. Brechts "Vision"[5] eines episch-dialektischen Theaters der Zukunft basiert ganz auf diesem positiven Gesellschaftsbild.

Heute, da eben dieses Bild durch das fortdauernd Schreckliche der Geschichte selbst unabweisbar gründlich zerschmettert worden ist, liest sich das "Kleine Organon" partiell schon wie ein sozialromantisch verklärter dramaturgischer Katechismus mit Zügen narzißtischer Egozentrik, wie sie auch sonst nicht selten bei genialischen Theaterleuten anzutreffen sind.

Der einstige Kulturrevolutionär Brecht hatte damals, 1948, in einem äußerlichen Sinn die Höhe seines Schaffens erreicht. Zugleich aber war er, obwohl er sich an einem unerhörten Neuanfang glaubte, spürbar am Ende seiner Entwicklung schon angelangt. Was Brecht jetzt noch mitzuteilen hatte, das wies zum Teil bereits jenen fragwürdigen Charakter des allzu Fertigen auf, das er selbst, grundsätzlich weniger interessiert an "Produkten" als am "Produzieren," an anderen so oft getadelt hatte.

Derartige Prozesse einer mehr als nur persönlichen Erschöpfung, versehen mit dem trübsinnigen Beigeschmack des Scheiterns, kann man ohne weiteres, wenn man will, dem Kapitel wiederkehrender weltgeschichtlicher Trivialitäten zuschlagen. Im Fall Brechts jedoch handelt es sich, über die neueren und neuesten Fatalitäten des makrohistorischen Vorgangs hinaus, in dessen Sog er geriet, zugleich um den Ausgang einer spezifisch deutschen Affäre, einer charakteristischen deutschen Kulturrevolution. Daran sollte in der Brecht-Forschung auch einmal erinnert werden.

Zum besseren Verständnis des zur Debatte stehenden Phänomens scheint es nötig, den für Brecht maßgeblich gewordenen Begriff der Produktion[6], des (Sich-)Produzierens, der ihm durch die Marxsche Philosophie vermittelt worden war, bis in die Epoche um 1800 hinunter, in die Sphäre der damaligen deutschen Trans-

zendentalphilosophie und der deutschen Frühromantik zurückzuverfolgen.

Meine These lautet: Im Schaffen Brechts speziell am Ende der 20er, zu Beginn der 30er Jahre, in einem Katastrophenmoment sondergleichen der europäischen Geschichte, erneuert sich, unter marxistischem Vorzeichen, ein kulturrevolutionärer Impuls, wie er in der deutschen Geschichte erstmals in den Jahren von ca. 1795 bis ca. 1800 manifest geworden war.

Fichte, der junge Schelling, der junge Fr. Schlegel u. a. sind durchdrungen von der Idee der sich selbst produzierenden Menschheit. Im Innersten des Subjekts ist eine universelle Energie tätig — Fichte spricht von "Tathandlung" als einer transzendentalen geistigen Kraft — durch welche der Mensch (als Gattung) sich selbst, die Natur und die Geschichte hervorbringt. Schon die frühromantische Generation sucht mit Vehemenz den Übergang zur gesellschaftlich-kulturellen Praxis zu bewerkstelligen. Für die Idee der Produktion, des (Sich-) Produzierens im weiteren Sinn setzen die frühromantischen Schriftsteller das Wort und den Begriff "Poesie" in der ursprünglichen Bedeutung von Tun, Hervorbringen. "Poesie," das ist die in allen Künsten und selbst im Leben ausschlaggebende, seinsschaffende Kraft. Sie ist im Inneren vorhanden und sie muß ins Äußere, konkret Gesellschaftliche herübergeholt werden.[7]

Die Frühromantiker leiten eine rasante Entwicklung ein. Sie gehen enzyklopädisch vor. Alle Künste sind zu verändern. Die Einzelwissenschaften müssen zu einem organischen Ganzen zusammengeführt werden. Der individualistische Geniebegriff wird verabschiedet. "Die Menschheit reicht weiter, als das Genie," deklariert Schlegel in seiner Georg-Forster-Charakteristik, in der er zugleich das neue Konzept eines gesellschaftlichen Schriftstellers vorstellt.[8] Das "Sympoiein," die "Sympoesie," die gruppendynamische Beschleunigung nicht nur der Gedankenprozesse, wird von der Frühromantik favorisiert (vgl. F. Schlegels Lyceum-Fragment 112 und Athenäum-Fragment 125). Man stellt sich eine durchgängig geniale, "schöne" republikanische Gesellschaft als Ziel aller Bestrebungen vor.[9] Das Selbst- und Hochgefühl dieser Generation von jungen Männern und Frauen ist außerordentlich. Diese idealistischen Revolutionäre, handelnd aus dem Geist deutscher Transzendentalphilosophie, glauben sich an der Spitze des welthistorischen Prozesses. Am Ende von F. Schlegels berühmter "Rede über die Mythologie" von 1800 heißt es euphorisch: "Mich däucht, wer das Zeitalter, das heißt jenen großen Prozeß allgemeiner Verjüngung, jene Prinzipien der ewigen Revolution verstünde, dem müßte es gelingen können, die Pole der Menschheit zu ergreifen und das Tun der ersten Menschen, wie den Charakter der goldnen Zeit die noch

kommen wird, zu erkennen und zu wissen. Dann würde das Geschwätz aufhören, und der Mensch inne werden, was er ist, und würde die Erde verstehn und die Sonne."[10] Die goldne Zeit kam bekanntlich nicht, das Geschwätz hörte nicht auf, und die Erde, scheint es, versteht man heute weniger denn je.

Zwischen dem eben skizzierten Geisteszustand der Frühromantik und dem Denken und Empfinden Bertolt Brechts um 1930 gibt es offenbar eine typologische Analogie und es gibt, wie man annehmen kann, auch einen latenten Einfluß des Früheren auf das Spätere.[11] Auch Brecht geriet damals, hinter der Maske neusachlicher Kälte — "Wenn ich mit dir rede / Kalt und allgemein...So rede ich doch nur / Wie die Wirklichkeit selber"[12] — in einen Zustand leidenschaftlich-enthusiastischer kulturrevolutionärer Erregung. Trotz seiner — bezeichnenderweise immer fragwürdig gebliebenen — Beziehungen zur Kommunistischen Partei[13] (Brecht war der politökonomistisch denkenden Linken im Grunde ziemlich unheimlich) unternahm er fast als Einzelkämpfer, von nur wenigen Gleichgesinnten unterstützt,[14] eine neuerliche deutsche Kulturrevolution. Es klingt anstößig — aber man kann im damaligen Brecht die urdeutsche Chiffre eines frühromantischen Transzendentalpoeten und -philosophen, versetzt nunmehr in die Sphäre dialektisch-materialistischer Reflexion, entdecken. Wie die Frühromantiker zeigt sich Brecht, in beinah obsessiver Weise, fasziniert von der Idee der Produktion, des (Sich-)Produzierens. Es beherrschte ihn die Überzeugung, eine bessere gesellschaftliche Form und Ordnung, hergestellt in souveräner Verfügung des kollektiven Subjekts über den geschichtlichen Prozeß, sei nicht nur prinzipiell möglich, sondern sie müsse und werde binnen kurzem, ja hier und jetzt, sogleich geschaffen werden.[15]

Eines der wichtigsten Zeugnisse für den kulturrevolutionär prägnanten Moment in Brechts damaliger geistiger Entwicklung (die gleichzeitig verfaßten poetischen Arbeiten sollen hier außerhalb der Betrachtung bleiben) stellt die Schrift *Der Dreigroschenprozeß* von 1931 dar.[16] Dies ist kein abgehobener theoretischer Traktat, vielmehr, der Tendenz und Absicht nach, eine schriftstellerische Aktion, eine die Öffentlichkeit herausfordernde Performance im Anschluß an eine bereits in Gang befindliche breite journalistische Debatte.[17] Brechts Bericht über Voraussetzungen und Ausgang des aufsehenerregenden Gerichtsprozesses, den er gegen die Nero-Filmgesellschaft angestrengt und den er verloren hatte (was ihn durchaus nicht schmerzte, im Gegenteil), ferner überaus scharfsinnige und originelle Reflexionen über Film, Kunst, Geschmack, Ideologie, über Masse und Individuum, über das Apparathafte als anthropologisch-historische und ästhetische Kategorie u. a. (prak-

tisch entstand unter der Hand eine ganze dialektisch-materialistische Ästhetik und Gesellschaftstheorie in nuce), diese Materialien wurden von Brecht in dem genannten Aufsatz umgewandelt, zugespitzt zu einem "soziologischen Experiment" (wie es im Untertitel heißt). Zweck der Unternehmung war es, eine allgemeine Diskussion herbeizuführen über den Zustand der bürgerlichen Gesellschaft, speziell über die vom Autor diagnostizierte, den kollektiven Produktionsprozeß hemmende Diskrepanz zwischen materiellem Sein und ideologischem Überbau.[18]

Vom Standpunkt einer Theorie des Produzierens (im weiteren Sinn) her betrachtet, besteht die methodisch entscheidende Pointe der Schrift in dem sozusagen heroischen Versuch, den rüden "Abbau" überkommener Werte, den die kapitalistische Produktionsweise Brecht zufolge auf breiter Front durchgesetzt hatte, als notwendigen Faktor der Entwicklung zu akzeptieren und zugleich aus dem Negativen dieses "Abbaus," dieser umfassenden Demontage die Maximen für den "Aufbau" einer neuen, positiven, nicht mehr nur profitorientierten Produktionsweise herzuleiten.[19] Brecht ging es bei der Umwälzung, die er als notwendig und unmittelbar bevorstehend ansah, keineswegs nur um den Film (obwohl dieser für seine damalige Kritik der Kunst das entscheidende Paradigma lieferte). Er dachte auch nicht vordringlich ans Theater, an das Drama und die sonstigen Künste als solche. Seine Aufmerksamkeit galt dem ganzen gesellschaftlich-kulturellen Prozeß.

Der Begriff des "Werks," den Brecht damals entwickelte, hatte für ihn eine ähnlich universelle Bedeutung, wie ihn der Poesiebegriff für die deutschen Frühromantiker besaß[20]: Als "Werk" bzw. Poesie gilt hier wie dort jede schöpferische menschliche Hervorbringung. Betont wird dabei das Prozeßhafte, das Produzieren vor allem andern.[21] Entsprechend steht, wiederum ähnlich wie bei den Frühromantikern[22], auch für Brecht der Gedanke des "Fragments" und des "Projekts" im Vordergrund: Nichts in der Geschichte ist je fertig. Das Produzieren geht in Form einer permanenten Revolution, in Gestalt einer — mit einem frühromantischen Programmwort zu reden — "progressiven Universalpoesie"[23] vonstatten.[24] Im Bereich des dialektischen Denkens, das bei den Frühromantikern wie bei Brecht vorherrscht, wird das altehrwürdige Moment des Dauernden nicht im angeblich ein für allemal Fertigen, Vollkommenen (aere perennius) gesucht, sondern in dem das eigene Überholtwerden planvoll ermöglichenden Nicht-Fertigen des Werks.[25]

Die Vielseitigkeit der damaligen Projekte Brechts kann nur als enzyklopädisch bezeichnet werden. Seine Tätigkeiten greifen weit aus. Bei dem Versuch, des für die moderne intellektuelle Gesamt-

lage charakteristischen Disparaten Herr zu werden, trachtet Brecht danach — und gerade in dieser Bemühung scheint er den Frühromantikern nah verwandt — die verschiedenen Bestrebungen auf einen organisierenden Mittelpunkt hinzulenken.[26] Er denkt mit Blick auf die herbeigewünschte fundamentale Neuorientierung an eine umfassende, neue ("soziologische") Wissenschaft;[27] die Frühromantiker redeten, *in strukturell gleicher Absicht*, von einer "Neuen Mythologie" als einer durchaus künstlichen, Philosophie und Wissenschaft einschließenden modernen Schöpfung.[28] In diesem Zusammenhang betrachtet, gewinnt die von Brecht mit soviel Insistenz beschworene Technik des "epischen" Verfremdens (V-Effekt) eine ganz ähnliche universelle, die herkömmlichen künstlerischen Disziplinen und Gattungen verändernde und intellektuell überhöhende Bedeutung und Funktion, wie sie für die Frühromantiker jene künstlerisch-philosophische Operation erlangte, die sie — mit einem in späteren Rezeptionsphasen meist sentimental mißverstandenen Begriff — als "Romantisieren" bezeichneten.

Auch bei Brecht ging es wie bei den deutschen Frühromantikern also darum, alles Einzelne und mit dem Einzelnen zugleich das Ganze grundlegend zu verändern. Hier, zur Erinnerung, noch einmal einige Hinweise auf die damaligen Brecht-"Projekte" und "Fragmente": Mit seiner "Theorie der Pädagogien"[29] unternimmt es Brecht, das traditionelle Theater zu revolutionieren. Insbesondere die Dichotomie von Schauspielern und Publikum soll aufgehoben, die bislang Getrennten sollen durch ein gemeinsames, das Theater übergreifendes Interesse wieder zueinander geführt werden.[30] Die Musik, statt bloßer Gefühlsausdruck und Narkotikum für das Publikum der Konzertsäle zu sein, soll "gestisch" werden; sie kann gegebenenfalls "einen heroischen und doch natürlich heiteren Gestus" hervorbringen, und es ist vorteilhaft, wenn sie "in einem gewissen Sinne philosophisch" wird.[31] Den neuen Medien, insbesondere dem Rundfunk, wird die Funktion zugewiesen, eine substantielle demokratische Interaktion zwischen Sendern und Empfängern zu ermöglichen — ein utopisches Projekt bis auf den heutigen Tag.[32]

Damit nicht genug. Brecht will sich zugleich in die philosophische Grundlagendiskussion der Epoche einschalten. Mit W. Benjamin plant er die Zertrümmerung der Heideggerschen Philosophie.[33] Dem Typus des kontemplativen Kathederphilosophen stellt er die konträre Figur des "eingreifend Denkenden" gegenüber.[34] Das sollte bei ihm keine Rhetorik bleiben. Brecht geht konkret in die (Kultur-)Politik. Er scheut sich nicht, sich die Hände schmutzig zu machen. Er gründet eine "Plattform für die linken Intellektuellen."[35] Er faßt — horribile dictu — eine "Organisation der Dialekti-

ker" ins Auge.[36] Mit penibler Numerierung, in strenger Diktion entwirft er "Satzungen (Der G. M. F. H. D.)" (der "Gesellschaft materialistischer Freunde der Hegelschen Dialektik").[37] Usw., usw.

All das, diese wahre Heldenepoche — jenseits aller Schöngeistigkeit — des kulturrevolutionären Brecht, fällt in den knappen Zeitraum weniger Jahre. Gerade dieser Umstand ergibt eine interessante Parallele zu der kulturrevolutionären deutschen Frühromantik, der eigentlichen Geniezeit unserer nationalen Geistesgeschichte. Auch sie umfaßte kaum mehr als fünf Jahre.

Die Vertreibung ins Exil führte jäh das Ende der von Brecht und wenigen Seinesgleichen in Angriff genommenen Kulturrevolution herbei. Schon der durch die historischen Umstände erzwungene antifaschistische Kampf hatte eine Reduktion der ursprünglich kulturrevolutionären Aktivitäten Brechts zur Folge. — Die Geschichte arbeitet rasch, sie ist groß im Abräumen. Hatte da um 1930 überhaupt eine Kulturrevolution in Deutschland stattgefunden? Im *Messingkauf* der "Philosoph," Brechts alter ego, sagt:

> Es kann nicht länger verheimlicht werden, unmöglich, es euch noch zu verschweigen: ich habe keine Mittel, kein Haus, kein Theater, nicht ein Kostüm, nicht ein Schminktöpfchen. Hinter mir stehen der *Garniemand* und der *Gehherda*."[38]

Obwohl dies, im großen und ganzen, die Situation im Exil, der "inzwischenzeit,"[39] war, ließ sich Brecht, wie bekannt, seinen — pardon! — Glauben an die Produktion, die kleinere, individuelle, und die erhoffte andere, größere von vermeintlich welthistorischem Zuschnitt, nicht rauben. Im Gegenteil: Dieser Glaube verstärkte sich im gleichen Maß, wie die materiellen Mittel schwanden. Zugleich, so scheint es, begann Brecht, die ursprüngliche authentische Erfahrung des Katastrophalen, Schrecklichen zu verdrängen, aus welcher seine kulturrevolutionären Aktivitäten entsprungen waren und die diesen ihre Energie und ihr Ethos verliehen hatten. Seine revolutionären Überzeugungen und Hoffnungen wurden ihm mehr und mehr zum Therapeutikum fürs Überleben, und unmerklich wandelte sich dem Meister der historisierenden Verfremdung "die Jetztzeit...zur Historie,"[40] in einer anderen Bedeutung freilich, als sie mit dieser Formel intendiert war. Brecht zeigte zunehmend die Neigung, die Geschehnisse, auch wenn er in sie verstrickt war, aus einer Art gläserner Distanz, von einem unverrückbar höheren Standpunkt aus zu betrachten. Zu solcher Betrachtungsweise war er allerdings ganz wesentlich auch durch die geschichtlichen Ereignisse selbst genötigt worden. Die Entwicklung, die sich bei Brecht damals abzeichnete, kann man auch in die — zugegeben

einigermaßen holzschnittartige — Wendung fassen, daß der Kulturrevolutionär der Zeit um 1930 sich in den Exilsjahren zu einem philosophierenden Theaterdirektor und -regisseur transformierte und verkleinerte, der zum Teil geradezu mit dem Anschein dogmatischer Insistenz und selbstbezogener Exklusivität sein Feld bestellt.

In gewisser Weise (kann man sagen) gibt es für den mittleren und späten Brecht keine Probleme mehr, nur noch Lösungen. Die Mentalität eines, der sich schon Sieger dünkt, obwohl die entscheidenden Kämpfe noch bevorstehen, schlägt bis in Sprache und Stil selbst einiger der bekanntesten Brechtschen Schriften durch. Der *Dreigroschenprozeß* hatte noch den erregenden Reflex einer kämpferischen Auseinandersetzung, Auge in Auge geführt mit der brutalen gesellschaftlichen Wirklichkeit, getragen. Da artikulierte sich, unverhüllt und ungeschminkt, die Einsicht in das ganze Ausmaß moderner Entfremdung. Da las man — um nur diesen Satz aus der faszinierenden Schrift zu zitieren:

> Aber nur wer die Augen schließt vor der ungeheuerlichen Gewalt jenes revolutionären Prozesses, der alle Dinge dieser Welt in die Warenzirkulation reißt, ohne jede Ausnahme und ohne jede Verzögerung, kann annehmen, daß Kunstwerke irgendeiner Gattung sich hier ausschließen könnten.[41]

Sollte Brechts episch-dialektisches Theater, wie es im *Messingkauf* und vor allem im *Kleinen Organon* mit Blick auf eine "Neue Ordnung" der Gesellschaft konzipiert wird, von der einst beschworenen allgemeinen "Verfallenheit"[42] wie durch Zauberkraft plötzlich ausgenommen sein? In der Tat, manches in Brechts Überlegungen erweckt den Eindruck, als gäbe der Verfasser sich solcher Illusion hin. Ganze Problemketten scheint er elegant und leichtfüßig zu überspringen.

Schon der futurologische Charakter der eben genannten Theaterschriften spricht für sich. Viele Sätze lesen sich heute wie auf Goldgrund gepinselt. Eine Theorieausstellung sozusagen wird inszeniert, mit einem Gestus etwas von oben herab und wie für kleine Leute, die man als ein wenig unbedarft ansieht. Geschieht es mit Rücksicht auf den wie eh und je vorherrschenden bürgerlich-kleinbürgerlichen Geschmack, daß jetzt, mit einer dann vielzitierten Wendung, das "Wohlgefällige," eine Kategorie der älteren Ästhetik, neu installiert wird?[43] Nicht daß Brecht zum Anhänger Kantischer "Interesselosigkeit" mutiert wäre. Das gewiß nicht. Aber auffällig ist doch, daß nun die Schauspielkunst und damit das Theater als eine

"elementare menschliche Äußerung...die ihren Zweck in sich hat," als "eine Sprache für sich" bezeichnet werden — worauf sich, an der betreffenden Stelle des *Messingkauf*, die Anwesenden mit nicht nur ironischer Feierlichkeit erheben.[44] Eine gewisse Zweideutigkeit bleibt. Überspielt forcierte Heiterkeit des Vortrags einen verborgenen Zweifel? Führt Opportunitätskalkül die Feder? Oder handelt es sich um den Ausdruck von Wunschdenken? Manche sozialromantisch verklärten Passagen des *Kleinen Organon* scheinen sich bereits einer höheren Spielart des Kitsches anzunähern. Es ist freilich wohl eher jener Kitsch, den nicht eigentlich der Autor als der Geschichtsverlauf selbst erzeugt. Aber der Autor hat in diesem Fall der lautlosen Verwandlung einer ursprünglich kompakten und vitalen Sprach- und Denkstruktur in eine tendenziell andersartige, prekäre Vorschub geleistet. Hier ein Zitat, in welchem das partielle Poröswerden und Zerbröckeln (im geschichtsphilosophischen Sinn) eines — schon durch den resümierend-propädeutischen Gestus seltsam klassizistisch anmutenden — Textes sich andeutet (es gibt mehrere Stellen dieser Art; einige sind von enervierender Munterkeit):

> Unsere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens machen wir für die Flußbauer, Obstzüchter, Fahrzeugkonstrukteure und Gesellschaftsumwälzer, die wir in unsere Theater laden und die wir bitten, ihre fröhlichen Interessen bei uns nicht zu vergessen, auf daß wir die Welt ihren Gehirnen und Herzen ausliefern, sie zu verändern nach ihrem Gutdünken.[45]

Naivenmalerei eines alles andere als naiven Dichters!

In den *Messingkauf* und das *Kleine Organon* ist, speziell adressiert an die Deutschen mit ihrer Steifheit und Gravität, auch eine ganze Körpersprache-Ästhetik und -Dramaturgie (mit Betonung der Leichtigkeit, der Eleganz, des Vergnügens) eingesprengt. Dem Theater, "diese(r) wunderbare(n) Institution, die es gestattet, das Zusammenleben der Menschen so plastisch darzustellen"[46] (merkwürdig konventionelles Vokabular eines Theaterrevolutionärs), wird zur Aufgabe gemacht, den "ganze(n) Körper mit allen Sinnen"[47] zu erfassen.

So gern wir solche Botschaft vernehmen, so nötig sie uns ist, gerade ihr hängt andererseits, mit der Suggerierung eines authentisch Ursprünglichen, meist auch ein gutes Stück philosophischer und anthropologischer Arglosigkeit insgeheim an. (In den letzten Jahren ist aus der Körpersprache-Ästhetik im Theaterbereich zum Teil eine regelrechte Mode, bei inzwischen anscheinend schon wieder abklingender Tendenz, geworden.)

Mit diesen und ähnlichen Mitteln, einige simplistische Strategien sprachlich-argumentativer Art eingeschlossen, suchte Brecht den Zeitgenossen von damals, verstört und angeschlagen durch den Krieg wie sie waren, Mut zum Produzieren-trotz-alledem zu machen. Was Brecht zu dem Zweck schrieb — und insbesondere das "Kleine Organon" hatte großen Erfolg — das schwebte schon in jenen Jahren als eine Art imaginärer poetischer Körper etliche Handbreit über dem Boden. Heute nimmt sich die kleine, in tatsächlicher oder vorgespiegelter guter Laune allzu perfekt gefertigte (und eben dadurch von Verfall bedrohte) Theaterschrift fast schon wie eine Botschaft von einem anderen Stern aus.

Nicht nur das Brecht-Theater aber, sondern das Theater überhaupt scheint inzwischen, mehr als seine interessierten Propagandisten es wahrhaben wollen, zunehmend marginalisiert, an den Rand gedrängt jenes rapid und chaotisch sich entwickelnden Gesamtfelds der alten Künste und neuen Medien, dessen katastrophale Beschaffenheit der junge Brecht einst im *Dreigroschenprozeß* mit soviel eindrucksvoll-realistischer, genuin kulturrevolutionärer Verve beschrieben hatte.

ANMERKUNGEN

[1] W. Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt/M., 1971), 44.

[2] Brechts Schriften werden zitiert nach der Ausgabe: Bertolt Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlev Müller (; Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-), weiter zitiert als GBA, hier GBA 22.2:613. Vgl. auch: *"Wir machen unsere Erfahrungen im Leben in katastrophaler Form.* Aus Katastrophen haben wir die Art und Weise, wie unser gesellschaftliches Zusammensein funktioniert, zu erschließen," GBA 22.1:509 (Hervorhebung BB).

[3] GBA 21:588.

[4] GBA 23:97.

[5] In einer Notiz aus der Zeit um 1930 beklagt Brecht das Fehlen einer "Vision vom Theater" in seiner Zeit. GBA 21:383.

[6] "Die neue Kritik...stellt sich auf die Seite der Produktion." (GBA 21:332 u. ö.)

[7] Vgl. F. Schlegel: "Der Idealismus in jeder Form muß auf ein oder die andre Art aus sich herausgehn, um in sich zurückkehren zu können, und zu bleiben was er ist. Deswegen muß und wird sich aus seinem Schoß ein neuer ebenso grenzenloser Realismus erheben" (Krit. Friedr.-Schlegel-Ausgabe, Paderborn 1967, 2:315).

[8] F. Schlegel (Anmerkung 7), 80.

[9] Vgl. F. Schlegel, "Über das Studium der griechischen Poesie." In: *Krit. Schriften*, hrsg. Wolfdietrich Rasch (München, 1964), insbes. 225-30.

[10] Krit. Friedr.-Schlegel-Ausgabe (Anmerkung 7), 322.

[11] Vgl. Petra Röder, *Utopische Romantik. Die verdrängte Tradition im Marxismus. Von der frühromantischen Poetologie zur marxistischen Gesellschaftstheorie* (Würzburg, 1982).

[12] Brecht, *Versuche 1-4* (Berlin und Frankfurt/M., 1959), 116. ("Lesebuch für Städtebewohner").

[13] Brechts Mißtrauen galt insbes. dem Prinzip des "zentristisch apparativ Parteimäßigen, Produktions- und Massenfernen" (GBA 21:577). Über den Typus Lukács, Gabor, Kurella äußert Brecht: "Die Produktion ist ihnen nicht geheuer...und sie selber wollen nicht produzieren. Sie wollen den Apparatschik spielen und die Kontrolle der andern haben," in: W. Benjamin (Anmerkung 1), 132.

[14] In einer Notiz von 1938/1939 verweist Brecht auf lediglich vier Künstler, die gleiche Ziele wie er verfolgten; gemeint waren: der Musiker Hanns Eisler; der Zeichner George Grosz; der Photograph (Plakatist) John Heartfield; der Theaterleiter Erwin Piscator (GBA 22.2:1029 = Anmerkung zu 22.1:405, Zeile 7).

[15] Brechts *Badener Lehrstück* führt vor, wie die Akteure, entlastet von jedem materiellen und ideellen Besitz und selbst ihrer Individualität beraubt, gleichsam auf das reine, transzendentale Kollektivsubjekt, die pure Handlungsenergie ("die kleinste Größe") reduziert und dadurch für die permanente Revolution vorbereitet werden.

[16] GBA 21:448-514.

[17] Vgl. GBA 21:777.

[18] Vgl. GBA 21:509-514 ("Über die Veranstaltung soziologischer Experimente").

[19] Vgl. insbes. das "Schema einer Abbauproduktion," GBA 21:486-87).

[20] Vgl. in dem Zusammenhang Brechts Begriff der "Lebenskunst" ("Alle Künste tragen bei zur größten aller Künste, der Lebenskunst," GBA 23:290) und den frühromant. Begriff der "Lebenskunst" (s.u.a. Athenäum-Fragment 225 und Lyceum-Fragment 108).

[21] Der Primat des "Produzierens" soll auch für die Form der literarischen Mitteilung gelten. Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit zwischen F. Schlegels Idee einer "Transzendentalpoesie" und -philosophie, die "das Produzierende mit dem Produkt" darstellen soll (Athenäum-Fragment 238), und Brechts Ausführungen über die "Vermeidung des allzu rein argumentierenden Denkens" (GBA 21:426-27).

[22] Vgl. Lyceum-Fragment 103 und Athenäum-Fragment 22.

[23] Athenäum-Fragment 116.

[24] "Habt ihr die Welt verbessert, so / verbessert die verbesserte Welt. / Gebt sie auf," heißt es in Szene XI des *Badener Lehrstücks*.

[25] Vgl. Brechts Lehrgedicht "Über die Bauart langdauernder Werke". In seinem Entwurf zu einer Zeitschrift *Kritische Blätter* fordert Brecht eine "Kritik", die "fertige Werke in unfertige" auflöst, die "analytisch" vorgeht, jeweils am Werk die "Punkte" sammelnd, "die in ihm für weitere Werke nützlich sind" (GBA 21:331). Vgl. auch Brechts dekonstruktivistische Reflexionen "Über das Idealisieren als Operation" (GBA 21:564).

[26] Vgl. hierzu u. a. "Wer braucht eine Weltanschauung" (GBA 21:414ff.) und "Grundlinie für eine Gesellschaft für Dialektiker" (GBA 21:527).

[27] Brecht: "Der Soziologe ist unser Mann" (GBA 21:204); vgl. "Soziologische Betrachtungsweise" (GBA 21:233f.).

[28] Vgl. Krit. Friedr.-Schlegel-Ausgabe (Anmerkung 7), 312, 318, 324f.

[29] GBA 21:398.

[30] Vgl. "Funktionswechsel des Theaters" (GBA 21:440ff.).

[31] Vgl. u.a. "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater" (GBA 22.1:155 ff.), (Zitat 162).

[32] "Der Rundfunk als Kommunikationsapparat" (GBA 21:552ff.).

[33] GBA 21:417 (u. Anmerkung ebd. 759).

[34] Vgl. "Beschreibung des Denkens" (GBA 21:424), "Eingreifendes Denken," "Über eingreifende Sätze" (GBA 21:524ff.).

[35] GBA 22.1:326ff.

[36] GBA 21:526-27.

[37] GBA 21:528.

[38] GBA 22.2:809.

[39] *Arbeitsjournal* (Frankfurt/M., 1973), 151.

[40] GBA 22.2:736.

[41] GBA 21:474.

[42] GBA 21:474.

[43] GBA 23:66.

[44] GBA 22.2:754. Der *Messingkauf* präsentiert in positiver Absicht geradezu ein Kernstück klassisch-romantischer Ästhetik. Der "Dramaturg" sagt: "Unsere Sprache hat einen guten Ausdruck: Der Künstler produziert sich". Der "Philosoph" ergänzt: "Er [jener Ausdruck] ist ausgezeichnet, wenn man ihn so versteht, daß im Künstler der Mensch sich produziert, daß es Kunst ist, wenn der Mensch sich produziert" (GBA 22.2:760). Vgl. dagegen die Polemik des frühen Brecht gegen eben diese "Kant-Goethesche Ästhetik" (GBA 21:533).

[45] GBA 23:73.

[46] GBA 22.2:680.

[47] GBA 22.2:753.

Literary Scholarship or Changing the World: Comments on Reiner Steinweg's Critique

In a contribution to the 1995 Brecht Yearbook Reiner Steinweg presents his critique of my study of Brecht's *Lehrstücke*, which was undertaken as a critique of his own "*Lehrstück* theory." His arguments, however, are not tenable. Steinweg proceeds as critic just as he did earlier as an interpreter of Brecht's texts: then he constructed a "*Lehrstück* theory" from fragmentary quotes, and now he constructs "contradictions" from fragmentary quotes in my study. His polemically argued criticisms dissolve when compared to the contexts themselves. Steinweg's claim to "changing the world" through the pedagogical practice of theater provides, moreover, the opportunity to point out emphatically the difference between a scholarly discussion of historical material and its appropriation within the context of contemporary interest.

Érudition littéraire ou changer le monde: commentaires sur la critique de Reiner Steinweg

Dans une contribution pour le Brecht Yearbook de 1995, Reiner Steinweg présente sa critique de mon étude de l'œuvre de Brecht intitulé *Lehrstücke*. Cette contribution prend la forme d'une critique de sa propre "théorie de *Lehrstücke*." Cependant, ses arguments ne sont pas défendables. Steinweg procède en tant que critique comme il avait auparavant procédé en tant qu'interprète des textes de Brecht: il avait auparavant construite une "théorie de Lehrstück" à partir de citations fragmentées et maintenant il construit des "contradictions" à partir de citations fragmentées prises dans mon étude. Ses critiques polémiques disparaissent lorsqu'elles sont comparées aux contextes dans lesquelles elles sont prises. La possibilité de Steinweg concernant la possibilité de "changer le monde" en utilisant la pratique pédagogique du théâtre nous fournit l'opportunité de démontrer avec vigueur la différence entre une discussion érudite de matériel historique et son appropriation dans le contexte d'intérêts contemporains.

Erudición literaria o cambiar al mundo: comentarios sobre la crítica de Reiner Steinweg.

En su contribución al Brecht Yearbook de 1995, Reiner Steinweg presenta su crítica de mi investigación sobre el *Lehrstück* de Brecht, la cual comenzó como una crítica de su propia "teoría de Lehrstück." Sin embargo, sus argumentos no son defendibles. Steinweg se desarolla como un crítico del mismo modo que anteriormente procedió como interprete de los textos de Brecht: construyó entonces una "teoría de *Lehrstück*" de citas fragmentadas, y ahora construye "contradicciones" de citas fragmentadas de mi estudio. Sus argumentos polémicos se disuelven cuando estos se comparan con los contextos mismos. La declaración de Steinweg de "cambiar al mundo" a través de la práctica pedagógica del teatro permite la oportunidad de señalar enérgicamente la diferencia entre una discusión escolar de material histórico y su apropiación dentro del contexto de interés contemporáneo.

Literaturwissenschaft oder Weltveränderung: Bemerkungen zu Reiner Steinwegs Kritik

Klaus-Dieter Krabiel

In einem umfänglichen Beitrag im letzten Band des *Brecht-Jahrbuchs*[1] setzt sich Reiner Steinweg mit meinem Buch *Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps* (Stuttgart: Metzler, 1993) auseinander, das zwangsläufig zu einem Teil als Kritik seiner eigenen Darstellung der Lehrstücktheorie aus dem Jahre 1972 angelegt war.[2] Um so anerkennenswerter ist die Offenheit, mit der Steinweg nun zahlreiche "Fehler und Fehleinschätzungen", auch grundlegend methodologischer Art, seiner Untersuchung einräumt (218-20) und meine Kritik als "nützliche Korrektur" und als "bedeutende[n] Schritt in Richtung einer genaueren Erkenntnis des *historischen* Lehrstücks" (220) würdigt. Einen "Meilenstein der Lehrstückforschung" nennt Steinweg mein Buch; es werde "ein neues Kapitel der Lehrstückforschung aufgeschlagen, das...die Wissenschaft noch eine Weile beschäftigen wird" (218). "Krabiels Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte" des Lehrstücks, schreibt Steinweg," ist im wesentlichen überzeugend" (ebd.). Höheres Lob hat wohl selten ein Kritiker vom Hauptbetroffenen seiner Kritik erfahren!

Auf einige Punkte, die Steinweg noch einmal zur Diskussion stellen möchte (220-23: "Fragliches"), soll an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Unsere Positionen hierzu sind klar; man sollte die Detaildiskussion nun anderen überlassen. Bemerkungen grundsätzlicher Art erfordern dagegen Steinwegs kritische Auslassungen zu gewissen Punkten meiner Darstellung, die den größten Teil seines Beitrags füllen (223-33: "Widersprüche und Widerspruch"). Obwohl er betont, in meinen "polemischen Ton nicht einstimmen" zu wollen (218), langt er nun doch kräftig hin.[3] Dagegen ist gar nichts einzuwenden; Differenzen müssen im Interesse der Sache deutlich artikuliert werden. (Niemand erwarte von mir, daß ich anders verfahre!) Entscheidend ist allein die Stringenz der Argumente. Wie steht es damit in Steinwegs Kritik?

Steinweg konstatiert eingangs zwei entgegengesetzte Sicht- und Vorgehensweisen: "eine historisch-genetische und eine systemati-

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

sche, die zugleich vor allem an verändernder gesellschaftlicher *Praxis* orientiert" sei (ebd.). Beide möchte er offenbar als legitime methodische Verfahrensweisen gelten lassen. Zwar bezeichnet Steinweg die Annahme, "Grundtyp und Theorie des Lehrstücks seien bereits 1929/30 *der Idee nach*...vollständig ausgeprägt gewesen, sozusagen fertig aus Brechts Gehirn entsprungen wie Pallas Athene aus dem Haupt des Zeus," als den größten Irrtum seiner Arbeit von 1972 (ebd.); er bleibt aber bei dem nicht minder großen Irrtum, die über Jahrzehnte verstreuten Äußerungen Brechts zum Thema als integrale Bestandteile eines *Systems* aufzufassen.

In meiner Auseinandersetzung mit Steinweg hatte ich gezeigt, daß es in dessen systematisch angelegter "Lehrstücktheorie" an allen Ecken knirscht und knarrt: es gibt zahllose Widersprüche, Ungereimtheiten bei der praktischen Umsetzung usf. (vgl. Krabiel 295-305 und 313-16). Steinweg versucht nun offensichtlich eine Retourkutsche: er will mir ebenfalls Widersprüche nachweisen. Dabei scheint er zu übersehen, daß das Ergebnis einer historisch-genetischen, den Entwicklungen folgenden Analyse der Lehrstückarbeit Brechts und seiner musikalischen Mitarbeiter nicht eine in sich schlüssige *Theorie* sein kann.

Steinweg konzediert zwar *theoretisch* die Angemessenheit der historisch-genetischen Methode, verfährt aber bei seiner Kritik meiner Darstellung heute nicht anders, als er mit Brechts Texten verfahren ist. Konstruierte er damals aus Zitatsplittern eine systematische "Lehrstücktheorie," so ist er nun damit befaßt, aus Zitatbrocken und Halbsätzen, ganz unterschiedlichen argumentativen Zusammenhängen meiner Arbeit entnommen, Widersprüche zu konstruieren. (Dabei wird durchweg unterschlagen, daß sich meine Formulierungen in aller Regel analytisch-paraphrasierend auf Texte Brechts beziehen; Steinweg präsentiert sie, als handelte es sich um Bestandteile einer von mir entworfenen "Theorie.") Wo es um die Entfaltung und Entwicklung von Theorie- und Praxismomenten unter jeweils besonderen Voraussetzungen und Bedingungen geht, erwartet Steinweg eine systematische Theorie. Das ist bereits den Fragen ablesbar, die er an meine Darstellung richtet.

"Was macht ein Lehrstück zum Lehrstück?" lautet eine der Fragen (223). Sinnvoller scheint mir zu fragen: Welche seiner Arbeiten hat Brecht dem Typus *Lehrstück* zugeordnet? Ist sie beantwortet, lassen sich Gemeinsamkeiten wie Entwicklungsmomente beschreiben. Daß dies mit Umsicht und mit Sensibilität für Kontexte und sich verändernde Voraussetzungen zu geschehen hat, versteht sich von selbst; daß es hier immer konkurrierende Auffassungen im Detail geben wird, nicht minder.[4]

Steinweg stößt sich vor allem an meiner (materialreich belegten) Auffassung, Lehrstücke seien keine Theaterstücke, sondern (vokal)musikalische Gebrauchskunst für Laienmusiker und Laienspieler. Anhand konkreter Beispiele möchte er mir in diesem Punkt "Ungereimtheiten" nachweisen (223). Welche "Beweise" legt er vor? Was *Die Ausnahme und die Regel* betrifft, so ist ihm selbstverständlich bekannt, daß das Stück ursprünglich als kleines Theaterstück geplant war. "Bemerkenswert ist," heißt es dazu in meinem Buch, "daß die Einführung der Typusbezeichnung 'Lehrstück' [durch Brecht!] gleichzeitig mit der Einführung eines *Chores* erfolgte. Erst durch den Chor, der die Einbeziehung einer größeren Anzahl von Laienspielern bzw. -sängern in die Produktion im Sinne des Gebrauchskunstkonzeptes ermöglichte, wird das Stück zum Lehrstück!" (Krabiel 242). Und zwar für Brecht. Steinweg fragt, warum "dann die späten Bearbeitungsstufen von *Fatzer* mit ihren Chören", warum auch "'die kleinen Lehrstücke' ohne Musik vom *Bösen Baal dem Asozialen*" ausgeklammert werden (223). Abgesehen davon, daß letztere gar nicht existieren,[5] versteht sich von selbst, daß die Darstellung eines Spieltypus und seiner Entwicklung sich nicht auf Projekte stützen kann, deren endgültige Gestalt und Typuszugehörigkeit ungeklärt blieben (s. hierzu Krabiel 321, Anm.3). Ob einmal Lehrstücke daraus geworden wären und — wenn ja — welche Gestalt sie gefunden hätten, ist eine ganz spekulative Frage.

Die Ausnahme und die Regel, auch *Die Horatier und die Kuriatier*, die beiden zuletzt entstandenen Arbeiten dieses Spieltypus, blieben damals unvertont. Daß ich sie gleichwohl — mit Brecht — zu den Lehrstücken zähle, kreidet mir Steinweg mit Hinweis auf meine Lehrstückauffassung an. Dabei weiß er aus der Entstehungsgeschichte der *Horatier und Kuriatier*, daß der Text ausdrücklich zur Vertonung bestimmt war und warum diese nicht zustande kam — trotz zäher Bemühungen Brechts, der sogar einen ernsthaften Streit mit Hanns Eisler riskierte (Krabiel 259-61). Er weiß auch, daß sich Brecht Anfang 1941 im finnischen Exil erneut um eine Vertonung bemühte (Krabiel 270), daß er Vertonungen *beider* Lehrstücke veranlaßte, als sich nach dem Zweiten Weltkrieg Aufführungsmöglichkeiten abzeichneten (Krabiel 252f. und 272f.). Eine Verwendung *unvertonter* Lehrstücke kam für Brecht offensichtlich gar nicht in Betracht. Wo also sind die Ungereimtheiten meiner Typusbeschreibung?

Wie Steinweg darauf kommt, "nicht einmal das 'Spielen für sich selber'" ließe ich "für *alle* Lehrstücke" gelten (223), ist mir unbegreiflich, beinhaltet doch das Gebrauchsmusikkonzept genau dies (wobei freilich, was Steinweg sich nie klarmacht, die *musikalische* Bedeutung des Wortes *Spielen* immer mitzubedenken ist). Als Beleg

zieht Steinweg meine Kommentare zu einigen Äußerungen Brechts aus den 50er Jahren heran, die sich auf das Verbot öffentlicher Aufführungen der *Maßnahme* beziehen. Das politische Motiv der beiden Autoren, hatte ich geschrieben, sei so evident (Unterbindung einer mißbräuchlichen Verwendung des Lehrstücks in den Jahren des Kalten Krieges) "wie die von Brecht damals bei verschiedenen Anlässen gegebenen Begründungen fragwürdig" sind, weil sie im eklatanten Widerspruch zur vielfach von Brecht und Eisler formulierten Werkintention stehen (Krabiel 203).[6] Analysiert werden in diesem Zusammenhang (Krabiel 204f.) Brechts kleine *Anmerkung* zu den Lehrstücken (Text Nr. 180) und einige von Pierre Abraham überlieferte Äußerungen Brechts vom Frühjahr 1956 (Text Nr. 179; Steinweg verwechselt übrigens beide miteinander, 223f.). Keiner der Texte gab mir Anlaß, das *Spielen für sich selber* als Typusmerkmal in Frage zu stellen.

Apropos *Maßnahme*: Steinweg bemüht meine Analysen des Lehrstücks, um mir auch unter dem Stichwort "Was und wie lehrt das Lehrstück?" (225) Widersprüche nachzuweisen. Er zitiert zunächst meinen — auf das Badener *Lehrstück* bezogenen — Satz: "Es ging Brecht durchaus um die Vermittlung einer inhaltlich-spezifischen *Lehre*" (225). Daß der Satz im Zusammenhang mit Brechts Polemik gegen Hindemiths Spielanweisung fällt und den Punkt markiert, "an dem Brechts Ambitionen über das primär musikpädagogische Interesse des Komponisten hinausgingen" und Differenzen mit Hindemith früher oder später unausweichlich waren (Krabiel 55), verschweigt Steinweg diskret. Er will mir einen Widerspruch bei der Beschreibung der *Lehre* in der *Maßnahme* nachweisen:

> Eine solche Lehre extrahiert Krabiel z.B. den ersten Fassungen der *Maßnahme*: "Von emotionalen Antrieben...geleitetes Handeln verfehlt immer wieder sein Ziel." Allerdings war der Text Krabiel zufolge mißverständlich, weil der Eindruck entstehen konnte, "die abstrakte Grundsatzentscheidung 'politische Rationalität oder Gefühl'" sei das "Kernproblem politischen Handelns" ([Krabiel] 179). Vielmehr sei es "die erklärte Absicht der Autoren" gewesen, "*konkrete* Fragen politischer Strategie und Taktik in den Arbeitergesang einzuführen" (205, Hervorh. Steinweg). Die Texte Brechts leisten selbst "die fällige Kritik," der Zuschauer braucht sie sich nur zu eigen zu machen, und schon ist das Lehrziel erreicht ([Krabiel] 302, ähnlich 297)." (225)

Wer die Mühe nicht scheut, die Textstellen aufzusuchen, denen die Zitate entnommen sind, wird feststellen, daß die zunächst zitierten Sätze zu beschreiben versuchen, warum Brecht die uraufgeführte Fassung der *Maßnahme* verworfen und eine neue Textfassung hergestellt hat (Krabiel 179 und 190-95). Daß der ursprüngliche Text

mißverständlich war, hatten die Debatten nach der Uraufführung deutlich gezeigt (vgl. Krabiel 185-90). Die neue (die dritte) Fassung sowie zahlreiche theoretische Zeugnisse belegen die Absicht der Autoren, nun *konkrete* Fragen politischer Strategie und Taktik in den Vordergrund zu rücken. Der hierauf Bezug nehmende, von Steinweg zitierte Satz stammt aus einem anderen Zusammenhang: aus meinem Kommentar zu den erwähnten Äußerungen Brechts gegenüber Pierre Abraham von 1956. Dort wurde der Eindruck erweckt, in der *Maßnahme* sollte dialektisches Denken ganz *abstrakt* und ohne Bezug auf konkrete gesellschaftliche Sachverhalte vermittelt werden, was den Lernzielbestimmungen von 1931 eindeutig widersprach (Krabiel 204f.). Der abschließend zitierte Satz ist erneut einem anderen Kontext entnommen: meiner Auseinandersetzung mit Steinwegs These von der "Muster"-Negation im Lehrstück (die er nun fallenläßt, jedenfalls bis zur Unkenntlichkeit präzisiert, 227). Brechts Lehrstücke, so hatte ich eingewandt, fordern keineswegs lediglich zur "Negation" heraus, wie Steinweg meinte, sie leisten vielmehr sehr wohl selbst die fällige Kritik (Krabiel 302). Wäre Steinweg im Ernst anderer Auffassung, müßte er meine These anhand der Lehrstücktexte Brechts widerlegen — was nirgends geschieht. Wo also steckt der Widerspruch in meiner Beschreibung der *Lehre* des Lehrstücks?

Wichtiger noch als das *Was* der "Lehre" ist Steinweg die Frage nach dem *Wie* des Lehrens, also das pädagogische Konzept. Daß er meine Ausführungen auch zu diesem Punkt sehr verkürzt wiedergibt, wird niemand überraschen. Ein "autoritäres Lernmodell" unterstellte ich Brecht, meint Steinweg. Dabei versteht es sich von selbst, daß Brecht grundsätzlich davon ausging, die Spielenden würden aus den im Lehrstück niedergelegten Situationen und Argumenten dieselben (oder doch vergleichbare) Konsequenzen ziehen, die der Text nahelegt; daran kann kein ernsthafter Zweifel sein.[7] An meiner Formulierung, gelernt werde "durch den übenden Vollzug der im Lehrstücktext fixierten Haltungen" (Krabiel 297), geäußert im Kontext der Kritik an seiner These von der "Muster"-Negation, rügt Steinweg den "autoritäre[n] Duktus dieser lerntheoretischen Annahmen" (226). Ist es Zufall oder Absicht, daß der Satz ohne Quellenangabe zitiert wird? Wer die Stelle aufsucht, wird bemerken, daß der inkriminierte Satz durch folgendes Zitat aus Brechts Text *Zur Theorie des Lehrstücks* (Nr. 145) belegt wird: "dem Lehrstück [liegt] die Erwartung zugrunde, daß der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, Einnahme bestimmter Haltungen, Wiedergabe bestimmter Reden und so weiter gesellschaftlich beeinflußt werden kann" (Krabiel 297)! Der Interpret mag sich und Brechts Satz drehen und wenden, wie er will — er besagt unzwei-

deutig, daß es im Lehrstück um die *gesellschaftliche Beeinflussung* der Spielenden auf dem Wege der Durchführung *bestimmter* Handlungsweisen usf. geht. Um derart sperrige, seinem "antiautoritären Lernmodell" sich nicht einfügende Sätze macht Steinweg begreiflicherweise einen großen Bogen; sie bleiben notorisch ausgespart. Wo er darauf Bezug nimmt, pickt er lediglich einzelne Begriffe heraus und dreht Brecht das Wort im Munde herum. So spricht er von den von Lehrstücktexten "aufgerufenen *Haltungen, Gesten, Rede- und Verhaltensweisen*" — deren "Negation" sei Aufgabe der Lehrstückübung — und von der "Evokation tiefliegender sozialer Erfahrungen über die mit ihnen verbundenen *körperlichen Haltungen*" durch die Lehrstücktexte (227). Wovon bei Brecht nirgends die Rede ist.

Ein weiterer Punkt, der einer Klarstellung bedarf. In Brechts *Dreigroschenprozeß* aus dem Jahre 1931 ist in einem Halbsatz ganz unvermittelt "vom eigentlichen Lehrstück" die Rede, "das sogar die Auslieferung der Filmapparate an die einzelnen Übenden verlangt" (Text Nr. 99). Aus diesem Halbsatz, der im Gesamtwerk Brechts völlig isoliert dasteht, schloß Steinweg 1972 (und schließt er offenbar noch heute) auf die Konzeption eines *Filmlehrstücks* im Kopf des Autors; ein solches aber sei mit dem von mir definierten Spieltypus nicht vereinbar (225). Richtig ist, daß ich im Unterschied zu Steinweg nicht bereit bin, aus Halbsätzen und Zitatsplittern — Kontexten entnommen, die mit der Lehrstückarbeit nicht entfernt etwas zu tun haben — ganze Theoriegebäude zu konstruieren, gleichsam auf der flachen Hand. Meine Darstellung geht von dem aus, was Brecht und seine musikalischen Mitarbeiter unter der Typusbezeichnung *Lehrstück* tatsächlich entworfen, produziert und kommentiert haben.[8] Für die Beschreibung des Spieltypus haben theoretische Texte und Theoriemomente, die *Praxis* vorbereiten und begleiten bzw. sich aus dieser entwickeln (entsprechend auch an der Praxis überprüfbar sind), einen ungleich höheren Stellenwert als beiläufige Bemerkungen in beliebigem Kontext oder abstrakt erwogene Gedankensplitter, denen keine Praxis voranging oder folgte. Auf solche aber beruft sich Steinweg mit Vorliebe.

Damit ist auch die Frage "Welche theoretischen Äußerungen Brechts beziehen sich auf das Lehrstück und welche nicht?" (228) im Grundsatz beantwortet. Steinweg verteidigt insbesondere die sogenannte "Theorie der Pädagogien" mit Zähnen und Klauen als authentischen Bestandteil der "Lehrstücktheorie," denn damit glaubt er seine eigene Lehrstückarbeit zu einem Teil theoretisch begründen zu können. Auf der Grundlage genauer Textanalysen hatte ich gezeigt, daß Anlaß besteht, zwischen der "Theorie der Pädagogien" und dem Lehrstück zu differenzieren (Krabiel 277-85). Bei der

Interpretation der einschlägigen Texte, meint Steinweg nun, unterliefen mir "einige erstaunliche Fehler" (228). Das klingt vielversprechend. Welcher Art sollen diese "Fehler" sein?

Als "Grund für die Ausgrenzung" der "Theorie der Pädagogien," behauptet Steinweg, werde auf die Tatsache verwiesen, daß dort "musikalische Aspekte keinerlei Rolle spielen, dagegen darstellerische, gestische, mimische Mittel in den Vordergrund treten" (ebd.). Richtig ist, daß ich darauf aufmerksam mache, "daß in keinem dieser Notate der Begriff 'Lehrstück' auch nur erwähnt wird, daß die betreffenden Überlegungen von ganz anderen Voraussetzungen ausgehen als das Lehrstückkonzept [was im einzelnen belegt wird], daß beispielsweise [!] musikalische Aspekte..." usf., wie von Steinweg zitiert (Krabiel 277). Steinweg schreibt weiter: "Daraus, daß in dem einen Fall junge Leute (Text Nr. 53), im anderen eher Erwachsene angesprochen sind (Text Nr. 54), schließt er, 'daß die Theorie der Pädagogien selbst durchaus kein in sich einheitliches Konzept darstellt' ([Krabiel] 281f.)" (228). Tatsächlich ausgeführt wird von mir zu den beiden Texten etwas ganz anderes (s. Krabiel 278-82). Steinweg entnimmt einer differenzierten Analyse nur diesen Halbsatz und unterschlägt meine Argumente und Belege allesamt. Bewußte Manipulation oder oberflächliche Lektüre?

Die Frage stellt sich erneut bei folgender Bemerkung Steinwegs: "Aus der Tatsache, daß in Text Nr. 54 die zwei *Worte* 'asoziale Muster' nicht vorkommen (im Gegensatz zu Text Nr. 53), schließt er, daß es hier *nicht* darum gehe, 'soziales Verhalten zu erlernen'" (228). Der Satz, dem die Worte entnommen sind (Steinweg gibt wieder einmal die Quelle nicht an), lautet ganz anders: Die Benutzer "suchen das Pädagogium nicht auf, um 'soziales' Verhalten zu erlernen, sondern um aus gegebenem Anlaß sehr konkrete, unmittelbar verwertbare Verhaltensweisen einzuüben" (Krabiel 282) — eine Aussage, die jedem einleuchten wird, der Brechts Text zur Kenntnis nimmt.

"Weil nur von *einem* Denkenden die Rede ist," schreibt Steinweg weiter, "stellt Krabiel sich die soziale Situation im 'Pädagogium' für Erwachsene so vor, daß dort einzelne '*allein*, nicht in der Gruppe, gemeinsam mit anderen' spielen ([Krabiel] 282). Das ist natürlich absurd" (228f.). Daß Brecht im gesamten Notat ein Gegenüber, einen Spielpartner, auch nicht andeutungsweise erwähnt, nimmt Steinweg nicht wahr; wie stets liest er auch in diesen Text mehr *hinein* als *heraus*. Daß ein Spielpartner überflüssig ist, wenn es darum geht, "die 3 Reden des Johann Fatzer" zu reden, liegt auf der Hand. Geht man nicht von Steinwegs "Lehrstücktheorie," sondern von Brechts Text und den implizierten Voraussetzungen aus, dann ist es absolut nicht einzusehen, warum derjenige, der sich auf

eine bestimmte, ganz individuelle Handlung vorbereiten will, eine hierfür geeignete Szene nicht *allein* "durchspielen" sollte. Steinweg möchte dies anders sehen:

> Das "Pädagogium" ergibt nur einen Sinn, wenn es ein Ort ist, an dem man zu bestimmten Zeiten [?] genügend andere Personen [?] findet, die ebenfalls Zeit [?] und ein Interesse daran haben, bevorstehende, schwierige soziale Situationen durchzuspielen [wollen sie zufällig ebenfalls gerade einen *Verrat ausüben* oder sich auf ein *Abendessen* vorbereiten?], um sich ihrer eigenen, für diese Situation optimalen Haltungen zu vergewissern bzw. "spontan" im Hinblick auf diese Situation aus dem Körpergedächtnis auftauchende, eigene Haltungen ideologiekritisch [!] auf ihre Angemessenheit zu prüfen. (229)

Hier hat der Leser den Interpreten Steinweg, wie er leibt und lebt. Mit Brechts Text und dessen Lehrstückarbeit hat dies freilich gar nichts zu tun. Steinweg versucht, meine behutsamen Paraphrasen der Brechtschen Texte zu widerlegen — nicht durch Rekurs auf diese Texte, sondern auf seine eigene "Lehrstücktheorie"! Nach 30jähriger Beschäftigung mit dem Gegenstand ist er offensichtlich nicht mehr in der Lage zu unterscheiden, was Brecht, was Steinweg ist.

"Den Zweck der Übung in einem solchen 'Pädagogium' für Denkende kann Krabiel nur in der 'Erlangung einer gewissen Sicherheit, Routine, Perfektion im körperlich-gestischen und rhetorischen Vollzug bestimmter Handlungen, Verhaltens- und Redeweisen' erkennen ([Krabiel 282)" (229). In Brechts Text Nr. 54 heißt es, der Denkende lese ein ihm bekanntes Buch, "um seine Gedanken zu ordnen"; er *denke* dann "in der Schreibweise des Buches." Es sind übrigens zwei der Sätze, die Steinweg konsequent ausspart. Überhaupt analysiert er nie den *ganzen* Text, er extrapoliert immer nur Teile, die ihm ins Konzept passen. Nur dadurch erlangen seine "Argumente" stellenweise einen Schein von Plausibilität. Bei Brecht heißt es weiter: Derjenige, der "die 3 Reden des Johann Fatzer" redet, *ordne* dadurch "seine Bewegungen, seine Gedanken und seine Wünsche." Entsprechendes gilt von dem, der die Szenen durchspielt, "in der ein Verrat ausgeübt" bzw. "in der gegessen wird." Was macht Steinweg aus diesen Sätzen? "Weder um die Erlangung von Routine noch um Perfektion geht es, sondern um Distanzgewinnung, immer neue (selbst-)kritische Überprüfung des eigenen Denkens auf ideologisch gewordene Elemente sowie um die Erprobung und Untersuchung möglicher grundsätzlicher Alternativen *gegen* Routine und eine gelackte 'Perfektion'" (229).[9] Was Brecht das *Ordnen* der Bewegungen, Gedanken und Wünsche

nennt, wird bei Steinweg zur "(selbst-)kritische[n] Überprüfung des eigenen Denkens auf ideologisch gewordene Elemente" (bei der *Ausübung eines Verrats* und der Einübung eines *Abendessens*?) und zur "Erprobung und Untersuchung möglicher grundsätzlicher Alternativen *gegen* Routine" usf. (wovon in Brechts Text auch nicht andeutungsweise die Rede ist). Und Steinweg fährt fort: "Das ist mit beiden Texten über die Pädagogien [Nr. 53 und 54] absolut vereinbar" (ebd.). Distanzgewinnung, ideologiekritische Überprüfung des eigenen Denkens, Erprobung möglicher Alternativen gegen Routine — dies alles wäre demnach vereinbar mit dem in Text Nr. 53 beschriebenen, ganz auf den Nutzen für den "Staat" abgestellten Konzept einer Erziehung junger Leute durch Theaterspielen, wobei das Lernziel — Verbesserung der auf Furcht und Unkenntnis beruhenden "asozialen Triebe der Menschen" — mit unverkennbar disziplinierenden Mitteln erreicht werden soll! Das verstehe, wer mag!

Meine Analyse des Textes Nr. 54 zeige, meint Steinweg, daß ich von theaterpädagogischer *Praxis* keine Ahnung habe. Richtig ist: Steinwegs "Lehrstückpraxis" interessiert mich nur, insoweit sie den Anspruch erhebt, eine adäquate Realisierung von Brechts Lehrstückmodell zu sein. Richtig ist aber auch, daß Brechts Text Nr. 54 nicht die Theorie zu irgendeiner Praxis liefert. Es ist kein theoretisches Notat im Sinne der Texte zum epischen Theater, zur epischen Oper, zu den Lehrstücken, zur Rundfunkarbeit usf. Es steht mit keiner Praxis in Zusammenhang und kann in Praxis schlechterdings nicht umgesetzt werden. Auch nicht von Reiner Steinweg. Diesem fehlt offensichtlich jegliches Gespür für die besondere Eigenart und den Status von Notaten dieser Art.

Dies also sind die "erstaunlichen Fehler," die Steinweg mir bei der Analyse der sogenannten "Theorie der Pädagogien" nachweist! Daß seine Einwände mich sonderlich beeindrucken, wird niemand erwarten. Mein *Fehler* war es wohl, *Brecht* analysiert anstatt *Steinweg* referiert zu haben. Auch nach Kenntnisnahme seiner "Argumente" habe ich meiner Bewertung der sogenannten "Theorie der Pädagogien" nichts hinzuzufügen.

Meine Darstellung kann für sich in Anspruch nehmen, bei der Analyse der Lehrstücke und der einschlägigen Notate Brechts erstmals die historischen Kontexte, die praktischen Voraussetzungen und die konkreten Zusammenhänge *konsequent* und *systematisch* berücksichtigt zu haben. Steinweg, der sich um dergleichen nie gekümmert hat, glaubt mir nun "die Ausblendung von Zusammenhängen und Kontexten" vorwerfen zu sollen (233). Das entbehrt nicht der Komik. Nicht minder der Gebrauch, den er von der neugewonnenen Einsicht macht. Historische Sachverhalte und Kontexte

werden nicht etwa herangezogen, um Brechts Lehrstückarbeit besser zu verstehen; vielmehr sollen sie eine Erklärung dafür liefern, warum Brecht bestimmte Texte *nicht geschrieben* hat! Etwa eine "Theorie des Lehrstücks" als Form des Theaters in einer klassenlosen Gesellschaft, wie Steinweg sie sich vorstellt (230 und 234). Weshalb er nun den Versuch unternimmt, "die 1937 nicht geschriebenen Teile dieser Theorie gewissermaßen wiederherzustellen" (234)! Demnach trug Brecht diese Teile mit sich im Kopf herum; Steinweg weiß dies und kennt sie offenbar!

Immerhin erkennt er nun (das ist ein großer Fortschritt), daß "die heutige Lehrstückpraxis" — also vor allem seine eigene — mit Brechts "Spielpraxis eher weniger als mehr gemein haben" (235). Daß dies im selben Maß für den Theorieverschnitt seiner "Lehrstücktheorie" gilt (den er gleichwohl nach wie vor auf Brecht zurückführen zu können meint), scheint ihm ebenfalls zu dämmern. Brecht erscheint jetzt nur noch als der große Anreger der Steinwegschen Lehrstückpraxis; diese wäre "ohne Brechts theoretische Grundüberlegungen und ohne seine Lehrstücktexte nicht möglich" (ebd.). "Noch im Widerspruch gegen einzelne seiner [Brechts] Vorstellungen," meint Steinweg, "bleiben wir ihm bzw. seinen übergreifenden Einsichten verpflichtet" (ebd.). Hier folgt nach einem Doppelpunkt ein Brecht-Zitat, das in diesem Kontext zu betrachten sich lohnt:

> Das Denken des Denkenden [des Herrn Keuner[10]] bedeutet verändern. Der Denkende ist für die *Änderung*. Ihn hält von keinem Gedankengang der Wunsch ab, daß etwas bleiben soll. Er ist einverstanden damit, daß durch sein Denken die Welt verändert wird. Sein Denken ist ein Wenigdenken, es ist beschränkt durch die Verpflichtung der Nützlichkeit. Wählt man von allen Dingen nur aus, die nützlich sind, so wählt man wenige aus. Geht man vom Zweck aus, dann verliert man sich nicht in Gedankengänge, die nichts ändern. (Text Nr. 87)

"Das gilt uneingeschränkt [!] auch für unseren heutigen Gebrauch des Lehrstückmodells," bemerkt Steinweg dazu (235). Indem er sich auf diese Sätze beruft, läßt er die Katze endlich aus dem Sack. Das Denken des Herrn Keuner bezieht sich auf die soziale Realität der Zeit um 1930. Das Denken des Herrn Steinweg bezieht sich auf literarische Texte und historische Sachverhalte. Aus diesen *wählt* er heute das *wenige* aus, das ihm *nützlich* erscheint: *nützlich* zur *Veränderung der Welt*. Sein expliziter Anspruch: Er habe "nicht für das Brechtmuseum gedacht und gearbeitet, sondern in *Brechts Sinne* für eine Veränderung der Welt" (ebd.). "Der Denkende weiß, was

(der Menschheit) nützlich und was (ihr) schädlich ist" (Text Nr. 87). So offenbar auch Reiner Steinweg.

Das Recht, sich aus überlieferten Texten auszuwählen, was ihm heute nützlich erscheint, bestreitet Herrn Steinweg-Keuner niemand. Nur sollte dies nicht im Kontext wissenschaftlicher Diskurse geschehen. Das weltverändernde Denken des Herrn Keuner ist eine Sache, literaturwissenschaftliche Argumentation eine andere. Hier gelten andere Regeln. Wer sich bei der Lektüre der Kritik Steinwegs bis dato vom Schein wissenschaftlichen Argumentierens blenden ließ, wird nun eines Schlechteren belehrt. Wie er seinerzeit mit Brechts "Lehrstückmodell" verfuhr, so verfährt er heute mit meiner Darstellung der Brechtschen Lehrstückarbeit: Er wählt das ihm nützlich scheinende aus, nützlich (diesmal) für die Zwecke einer polemisch zugespitzten Kritik. Ob er auf diese Weise einen Beitrag zur Veränderung der Welt oder nur zur Veränderung = Verfälschung historischer Texte und Sachverhalte und meiner Darstellung derselben leistet, darüber wird sich der Leser ein eigenes Urteil bilden.

Insofern mag es als ein kaum sinnvolles Unterfangen erscheinen, sich auf eine wissenschaftliche Debatte mit ihm überhaupt einzulassen. Auf dieser Ebene bewegt sich Steinweg offenbar nur zum Schein. Dies jedoch von ihm selbst einmal mit entwaffnender Offenheit erfahren zu haben könnte sich für die weitere Lehrstück-Diskussion doch als *nützlich* erweisen.

Für diese Debatte ist auf der strikten Trennung der Darstellung geschichtlicher Sachverhalte von deren Reflexion und Aneignung unter dem Aspekt aktueller Interessen und Anforderungen unbedingt zu bestehen. Der eigentliche Dissens zwischen Steinweg und mir liegt in diesem Punkt: Will man etwas über die Lehrstücktheorie und -praxis Brechts und seiner musikalischen Mitarbeiter in Erfahrung bringen, das der Nachprüfung standhält, oder benötigt man eine von Brecht abgeleitete (Pseudo-)Theorie zur Legitimation eigener praktischer Bemühungen? Steinwegs "Lehrstücktheorie" zeigt den Kuddelmuddel, der entsteht, wenn beide Aspekte vermischt werden.

Daß die verstehende Aneignung kulturgeschichtlicher Sachverhalte unmittelbar der verändernden Praxis dienen könne, daß insbesondere bei Brecht die dafür geeigneten Rezepte zu finden seien, dieser Köhlerglaube gehörte zum Credo der 68er-Generation. Reiner Steinweg, der sich in der Vergangenheit zweifellos große Verdienste um die Lehrstückforschung erworben hat,[11] hängt diesem Glauben offenbar noch heute an. Brechts Gedicht *Die Avantgarde*, eine um 1938 entstandene Retrospektive auf die Kunstpraxis der 20er Jahre, endet mit der Zeile: "Wir kritisierten die Zeit, und die Zeit kritisierte uns" (Text Nr. 148). Steinweg scheint sich von

der Zeit nicht kritisieren lassen zu wollen. Ideologiekritik, Weltveränderung, klassenlose Gesellschaft: in studentenbewegter Naivität hält er an den Versatzstücken einer untergegangenen Welt fest. Wen wundert's da, daß sich für seine "Lehrstückarbeit" heute in der Öffentlichkeit kaum noch jemand interessiert?

ANMERKUNGEN

[1] Reiner Steinweg, "Re-Konstruktion, Irrtum, Entwicklung oder Denken fürs Museum: Eine Antwort auf Klaus [sic] Krabiel," *Das Brecht-Jahrbuch* 20 (1995), 217-37 (im folgenden zitiert mit einfacher Seitenangabe in Klammern).

[2] Reiner Steinweg, *Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart: Metzler, 1972).

[3] Eine gewisse Schärfe in der Auseinandersetzung war meinerseits unvermeidlich, da sich nahezu die gesamte Lehrstück-Literatur seit Mitte der 70er Jahre auf Steinweg berief. Meine Darstellung wird im folgenden zitiert: Krabiel und Seitenangabe.

[4] Hierüber sollten ausgewachsene Literarhistoriker nicht streiten; wenn Steinweg mir "einen *absoluten* Anspruch auf 'Historizität'" unterstellt (233), so ist das nicht mein Problem.

[5] Es gibt dazu lediglich Notate und Fragmente. In *Journal*-Eintragungen vom 4. März 1939 und vom 7. März 1941 denkt Brecht über die Gründe nach, warum es ihm nie gelungen sei, diese kleinen Lehrstücke herzustellen. Steinweg kennt die Eintragungen, er hat sie in seine Textsammlung aufgenommen: *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976), Texte Nr. 155 und 162. Der Einfachheit halber werden Brechts theoretische Notate zu den Lehrstücken im folgenden mit ihrer laufenden Nr. nach dieser Ausgabe zitiert.

[6] Auf Hanns Eislers Äußerungen zur Zweckbestimmung der *Maßnahme*, die Steinweg S. 224 anspricht, sei hier nicht erneut eingegangen. Der interessierte Leser findet eine differenzierte Darstellung aller überlieferten Zeugnisse in den Kapiteln V,6 und 7 meines Buches (Krabiel 180-85); dort wird auch der erforderlichen Unterscheidung zwischen dem Übungsvorgang und einer öffentlichen Präsentation des Lehrstücks Rechnung getragen. Dem habe ich — nach der Lektüre von Steinwegs Kritik — nichts hinzuzufügen.

[7] Glaubt Steinweg tatsächlich, Brecht hätte erwartet oder gewünscht, der von den Lehrstücken angeregte Denkprozeß werde zu *ganz anderen* als den in den Texten selbst angelegten Ergebnissen führen? — Von einem bestimmten Zeitpunkt an "lehren" Brechts Texte (nicht nur die Lehrstücke) die Notwendigkeit einer revolutionären Umgestaltung der bürgerlichen Gesellschaft. Hatte es Brecht — aus Gründen eines "antiautoritären" Lernmodells — darauf abgesehen, daß die Rezipienten ganz andere, etwa gegenteilige Schlüsse aus seinen Texten ziehen?

[8] Nicht weil *das Wort* bei Brecht vorkommt, lasse ich das *Radiolehrstück* als besondere Form des Spieltypus gelten, wie Steinweg behauptet (224), sondern weil es *die Sache* gibt, in Gestalt von Texten, Vertonungen, Aufführungen, Demonstrationen und theoretischen Reflexionen!

[9] Apropos Perfektion (gelackt oder nicht, dies ist nicht *meine* Vokabel), heißt es nicht in Brechts *Theorie der Pädagogien* (Text Nr. 53): "Der Staat kann die asozialen Triebe der Menschen am besten dadurch verbessern, daß er sie...*in einer möglichst vollendeten und dem einzelnen selbständig beinah unerreichbaren Form* von jedem erzwingt"? Brecht bezeichnet dies sogar als "die Grundlage des Gedankens, das Theaterspielen in Pädagogien zu verwenden."

[10] Als dieser wird "der Denkende" in nicht zitierten Sätzen des Fragments identifiziert.

[11] Steinwegs Ausgabe der 5 Fassungen der *Maßnahme* — Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972) — und seine Sammlung theoretischer Texte zu den Lehrstücken (s. Anm. 5) sind noch heute unentbehrlich. Ohne diese beiden Publikationen wäre meine Darstellung der Entstehung und Entwicklung des Spieltypus in der vorliegenden Form nicht möglich gewesen.

Thoughts on a Walking Corpse: the Berliner Ensemble Five Years after the "Wende"

Martin Linzer

I

The complex history of the Berliner Ensemble, founded by Brecht in the same year as the birth of the GDR, has not yet been written. The present is perhaps not the right time either. What is certain is that this history can be described as having continuity and discontinuity, fractures and balancing acts, to mention just a few key phrases. The move from Wolfgang Langhoff's Deutsches Theater where the Ensemble were guests (*Mother Courage* was still a Deutsches-Theater production), to the hotly contested theater on the Schiffbauerdamm, which had nostalgic significance as the site of the first production of *The Threepenny Opera*, gave the company a home, and a strong impulse to develop the repertoire. Brecht's death in 1956 robbed the theater of its intellectual center and left a legacy of competing disciples. The chance to develop the free play of competing talents, all basing their work on Brecht, was lost in 1958 with the departure of Benno Besson. The building of the Wall in 1961 led to further losses which could only be insufficiently made up. Peter Palitzsch remained in West Germany after a guest production there, and a large number of company members who lived in West Berlin refused to move. The ousting of Manfred Wekwerth in 1969 after an internal power struggle, robbed the Ensemble of its aesthetic and intellectual head, even if it left Helene Weigel's spontaneous leadership style. Weigel's death meant not only the death of the "Mother," but the disappearance of a charismatic and representative figure of post-war theatrical history, uniquely capable of integrating diverse talents. Ruth Berghaus' resignation in 1977, largely engineered by Brecht's heirs, delayed the planning of a careful regeneration of the Ensemble — only possible in the long term, under GDR conditions. Manfred Wekwerth was Berghaus' successor and artistic director from 1978. His departure under political pressure in 1990 was the end of an era. It was marked on the one hand by museum-like ossification, and on

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

the other by many diplomatic efforts of the team around Wekwerth (who was also president of the Academy and member of the Central Committee), to open up areas of free artistic expression in the BE, because it was still highly regarded internationally and therefore valuable for the GDR's cultural policy.

II

Like other theaters in the GDR, the Berliner Ensemble created a kind of artificial freedom of expression. In contrast to the undemocratic disenfranchisement of people by official channels where all critical discussion was blocked, the BE presented a form of direct political participation through its productions where real social problems were discussed and the audience was encouraged in a critical attitude towards historical as well as everyday developments and experiences. This tendency strengthened after Gorbachov implemented his policies of glasnost and perestroika in the Soviet Union. Because the GDR leadership gave lip-service to these while working against them in political practice, the BE staged plays such as Michail Schatrov's *Blaue Pferde auf rotem Grass* (*Blue Horses on Red Grass*), and Nikolai Erdman's *Selbstmörder* (*Suicides*); Volker Braun's *Großer Frieden* (*Universal Peace*), *Lenins Tod* (*The Death of Lenin*), and Heiner Müller's long-suppressed text *Germania Tod in Berlin* (*Germania Death in Berlin*), as well as the scene-sequence *Wolokolamsker Chaussee*, begun before the "Wende" and performed in December 1989. The limit of what was politically possible was revealed by the first performance of Georg Seidel's play for young people, *Jochen Schanotta*, which was only allowed to be performed again after a compromise that changed the plot for the worse. To help him realize his program, Wekwerth called on such directors as Fritz Marquardt, who had succeeded in getting Müller's *Bauern* (*Peasants*), and *Bau* (*Building*), done at the Volksbühne, and Christoph Schroth, who in the 1980s had made the theater in Schwerin the most politically risky in the GDR.

The first season after the "Wende," that of 1989-90, followed the principles of repertoire laid down in the previous years: there was a new production of Brecht's *The Good Person of Szechwan*, and Wekwerth directed Kleist's *The Prince of Homburg*. Contemporary drama was represented by two projects: *Rotter* by Thomas Brasch, and *Villa Jugend* by Georg Seidel, the first production of which was directed by Fritz Marquardt. This play was the most important of the period and is still in the repertoire today, in spite of a cooling public response. In my view *Villa Jugend* is perhaps the last "authentic" GDR play. The story of a family just before the collapse of the GDR, it focuses just one more time on all the hopes,

scars, and frustrations of the socialist experiment on German soil, and was interpreted by Fritz Marquardt with a beautifully austere truthfulness.

In 1990 Manfred Wekwerth attempted to present some new thoughts on the future existence of the BE in a statement of principles. He had no luck with his artistic practice, however, for neither his *Schweik in the Second World War* nor his own adaptation of Labiche's *The Italian Straw Hat* was a success. Fritz Marquardt failed with Barlach's *Armer Vetter* (*Poor Cousin*) because it dealt too crudely with the problems of the "Wende." Schrott succeeded respectably with Kleist's *Familie Schroffenstein* and Gerhart Hauptmann's *Before Sunrise*. In his theoretical principles on the BE's future, Wekwerth re-affirmed all the old virtues of Brecht's Ensemble, but remained vague about their implementation: a change from a repertory theater to an experimental one; the priority of human questions before those of class. He proclaimed the need for "reason," Brecht's "critical attitude," a "utopia of friendliness" and "the principle of hope." He called for greater productivity and higher demands, and wanted to be effective before being successful.

Wekwerth identified four points for the development of the BE's artistic program that would "combine social criticism and entertainment." He hoped these would be helped along by "internationally recognized theater people of the Brecht-school who have proved the validity of Brechtian methods all over the world." He was obviously thinking of Benno Besson, Egon Monk, and Peter Palitzsch.

First, to work on all future Brecht projects with production teams that would direct Brecht's plays from his conceptual point of view and no other, since the BE was both nationally and internationally known for its connection to Brecht.

Second, to use Brecht's methods in mounting the great world classics, specifically Shakespeare and other Elizabethan playwrights, and the classics of the German theater.

Third, to re-establish Brecht's comic dramaturgy with regard to the great classics of comic theater, from Aristophanes to contemporary comedy — necessary now more than ever.

Fourth, to produce plays from the whole range of contemporary drama, and to develop and perform new German-language plays. It was "essential to create aesthetically provocative and theatrically professional new productions" that would have an influence beyond Berlin, and to continue the Ensemble's important touring activities.

[For Wekwerth's full German text, see "Zum Grundverständnis des Berliner Ensembles in unserer Zeit," *Whither Brecht?, The Brecht Yearbook* 16 (1991): 141-51.]

Manfred Wekwerth had no chance to realize his program. He resigned as a result of political pressure, but he could no longer find support even within the Ensemble itself. Key members of the Ensemble's management team left with him. Christoph Schrott took over as artistic director at the Cottbus State Theater in the season of 1992-93. Thus in the course of 1991 a fundamental stage in the history of the BE came to an end.

III

Despite the obvious failure of a four-member directorship (the so-called "Gang of Four") at Berlin's Schiller Theater — which doubtlessly hastened its closing — Ulrich Roloff-Momin, Berlin's Culture Senator, decided that from 1992 the BE would be led by a five-member committee, whereby the five co-directors would become partners in a limited company. In actual fact none of the five was prepared to run the company on his own. Success did seem to be promised by the connection that four of the candidates had with Brecht and the BE. Matthias Langhoff — son of the former artistic director of the Deutsches Theater, Wolfgang Langhoff, and brother of the Deutsches Theater's current artistic director, Thomas — had been youthful director at the Ensemble from 1961 to 1968. Fritz Marquardt had been a member of the Ensemble since 1982. Heiner Müller was a dramaturg from 1970 to 1976 under the directorship of Ruth Berghaus. Peter Palitzsch, the oldest Brecht-disciple of them all, had been a dramaturg and director from 1949 to 1961. Only Peter Zadek came to the BE as an "outsider," but this was seen as promising invigoratingly new creative impulses. Zadek had, in fact, already worked with Wekwerth on a production of Goethe's *Faust*.

Matthias Langhoff had already outlined a possible line of approach in a letter to the Culture Senator in June 1991, that was later published (*Drucksache* 1). Langhoff proposed a radical new start founded on an awareness of the exceptional circumstances surrounding the earliest phase of the Ensemble, before it moved to the Schiffbauerdamm, in order to break free of entrenched institutional thinking.

Langhoff was determined to see the history of the Ensemble in a positive light, because it "had done its job. Its influence on European theater is inarguable. It can close without a guilty conscience for it has not failed. That is the achievement of those who worked there, including Manfred Wekwerth." The alternative to any further muddling along would be:

> to found the Ensemble anew. To revive the idea of a theater that questions the usual way theatrical life is conducted, through its alternative working methods. A design with a different structure, comparable to the structure of western European theaters, without altogether giving up the advantages of a German repertory theater. That the special nature of the theater be once again derived from being based on the work of one person (as author and director). This person as I hope all would agree, should be Heiner Müller. Because the Brechtian idea can only continue with someone who through all the confusions and innovations has unwaveringly observed, described, and lived, the history of Germany and Europe. Once more a writer of classical stature who can capture the whole history of the century now coming to an end. The time is propitious for making something out of such a retrospection.... A new foundation of this kind would have the advantage of a structure that has new tasks and new working methods, but that is not based on the assumption it has to be replaced by something else because it is no longer useful. It can use both the old and the new. Such a new self-definition is equally valid for everyone. Essentially there should be an interplay between a permanent and a temporary Ensemble...

Langhoff concluded by suggesting the BE be turned into a new kind of theatrical "luxury enterprise," where creativity would be truly liberated and new utopias produced. But in the middle of 1991 that time had not yet come. It is true that Wekwerth was fired on the last day of 1991, but the new leadership was not ready to take over until the 1992-93 season. The intervening period (with an interim leadership consisting of Rene Serge Mund as business manager, Fritz Marquardt, the dramaturg Bärbel Jaksch — later joined by Heiner Müller), was marked by artistic instability and haphazard planning, personal wrangling, and above all, by much media attention. The press immediately had a constant topic: the Gang of Five and the permanent crisis at the BE.

Roloff-Momin, the Culture Senator, had been warned by the events surrounding the closing of the Schiller Theater. The German Feuilletons began to forecast the imminent downfall of the BE as well (*Theaterheute*: "The shipwreck is already in the works"), but Roloff-Momin saw a "political and cultural vision" and a "model" in the new constellation, "a place where the process of German development will be reflected and where contemporary German theater, as in Brecht's time, can find a home." And all those directly concerned with the theater were full of good will. They were curious about getting to know each other, and wished their employer-collective well.

But the mills of senatorial bureaucracy grind slowly, and the company contract was not finalized until September 1992, when the former GDR State Theater became a private limited company with a guaranteed annual subsidy from the Senate of 23 million DM. Peter Sauerbaum took over as managing director from Rolf Stiska, who became general director at Chemnitz. The new season opened with Schroth's old production of *Before Sunrise*; there would be no new productions until January 1993.

IV

Peter Palitzsch, the senior member of the new five-member management team, and the one most deeply connected to the BE ("I still think of myself as Brecht's student," he acknowledged in a conversation), was also the first into the lists with two productions. The critics panned his version of Shakespeare's *Pericles*, about love and power in a playable new translation by Holger Teschke, not just for its obvious (and intended) eclecticism, but also because of Palitzsch's treatment of the familiar theater space: the seats were removed from the auditorium and the audience sat on stools and boxes. Neither could the critics bear the pressure of their expectations about the opening of the new production — on Brecht's birthday no less! On the other hand, Peter Turrini's *Grillparzer im Pornoladen* (*Grillparzer in the Pornshop*) was accepted without any objections in a relaxed cultural and political atmosphere, as a popular comedy which made clever use of a second playing space at the Ballhaus Rixdorf.

The real cultural event of this critical warm-up phase at the Ensemble was Einar Schleef's execution of Rolf Hochhuth's *Wessis in Weimar*, which turned into a media event mainly because of its author's narrow-minded and/or businesslike efficiency in promoting his work not only as politically, but as aesthetically and theatrically daring — a complete over-estimation of his powers. Hochhut's pedestrian, dramatized newspaper articles about the sell-off of the GDR inspired Schleef to create a scenic concept of historic dimensions that ranged far beyond the playwright's limited vision; his was a concept of despairing power and oppressive beauty that stirred existential depths. Much could usefully have been said about Schleef's noisy "homecoming," not just to the place of his first artistic success (*Miss Julie* in 1975, with B.K. Tragelehn), but to his city and country — as well as about his past history — but the controversy remained superficially scandalous.

The clear result of these first efforts under the new leadership was that the BE continued to make headlines. The flops were maliciously registered, among them Fritz Marquardt's production of

Horvath's *Sladek oder Die schwarze Armee*. And the commotion in the press about Hochhut and Schleef was followed by the announcement that the director had come to terms: Schleef was fired. But insiders knew that Peter Zadek had made a power play — "It's him or me!" Zadek thus drew vigorous attention to himself, even before his first production saw the light of day. *Das Wunder von Mailand* (*Miracle in Milan*), based on a film by de Sica and Zavattini, was elaborately staged and became a popular but not a critical success; it was in essence a Pyrrhic victory. The fuse that would eventually cause the explosion was now burning underneath the four-man band (Matthias Langhoff had in the meantime taken his leave of the Ensemble in a laconic letter, even before becoming artistically active — no doubt he had already foreseen the failure of the great experiment). Heiner Müller, nothing if not extremely cautious and diplomatic in his handling of the conflict, was quoted in a newspaper interview three months after the premiere of *Miracle in Milan*: "The one thing I can't stand is the kind of voyeuristic theater where well-fed actors play the world's poor in front of well-fed audiences..." The target was clearly identifiable and this statement dashed his previously expressed optimism: "We are united in our dream of a different kind of theater. I hope that we can learn to resolve our differences in such a way that our theater will become as accommodating as the Schaubühne was in its days of greatness."

At the end of the 1992-93 season the repertoire was "renovated": the old Brecht productions of the Wekwerth era were abandoned, and part of the old company was laid off, causing a series of wrongful-dismissal suits. Barbara Brecht-Schall, the guardian of the Brecht inheritance, also attempted in vain to challenge the theater's use of the name "Berliner Ensemble."

The season of 1993-94 was no more successful. Heiner Müller directed a collage from his own texts and those of Brecht (*Duell Traktor Fatzer*). He would later call this dull, unwieldy dispute with used-up utopias a "rejection." Peter Palitzsch mounted a painfully faithful and boring production of a leering *Baal*. *Juno and the Paycock* by Fritz Marquardt was a flop, and Peter Zadek made himself a laughing stock with Brecht's *He Who Says Yes / He Who Says No* (one critic called Marquardt's work an unintentional parody, and Zadek's an intentional one). Zadek re-mounted his Viennese production of *The Merchant of Venice* at the BE, but even when cast with BE members (counting Gerd Voß and Eva Mattes in the leads), it gave the impression of being a guest production. The following year Zadek's *Anthony and Cleopatra*, first mounted for the Vienna "Festwochen" and then brought to Berlin, gave the same

impression. These productions seemed to justify the "merchant" director since they filled the theater and were good box office — as was Heiner Müller's *Quartett.*

The journal *Theater der Zeit* (May 1994) commented on Heiner Müller's production in connection with an interview conducted by Holger Teschke with Müller on recent problems of contemporary theater. [*The following is an extract*]:

> Under the GDR the author Müller was not very concerned with the production and distribution mechanisms of the theater. He did not write for this theater that did not seem usable to him. When speaking of the reception problems surrounding *Hamletmachine* in 1990, he mentioned "a mental theater" and a "dream theater." And the interest that the theater in the GDR in its final phase took in Müller's theater was decidedly political; it was not concerned with the aesthetic discourse, but with the empty spaces "between the lines." The...conversation with Holger Teschke is an attempt, more by Teschke than Müller, to redefine the present situation in the theater, since there are more questions than answers. I don't know where it is headed.... But Müller knows that utopia (a democratic Bayreuth) is utopia. Müller's own production of *Quartett*,...the point of departure for the discussion, is like an illustration of the discussion. Various experiments, then finally an attempt to do the "doable." That it did not in the end turn out stern, distanced and completely artificial, is perhaps owed less to a lucky chance than to the inherent dynamics of this incomparable text, its density and durability. The most frequently performed of Müller's plays, the least demanding.... Reduction, concentration, a knowledge of "the craft." The crucial decision was of course the casting of Marianne Hoppe, the grand old lady who worked with Gustav Gründgens, mistress of her craft in every way....Heiner Müller did not reveal why he decided to direct *Quartett* just then. He had very good reasons for directing *Der Lohndrücker* in 1988, *Hamlet/Machine* in 1990, and *Mauser* in 1991. Very good reasons do not seem to exist for anything these days. At worst they might be produced by the publicity department, Müller thought. Theater has to reach its own "point zero." *Quartett* reflects aspects of the search for point zero, as well as for a new use for a theater that does not exclude the spectator. The Berliner Ensemble has not yet reached its point zero.

V

The conflict within the BE escalated in the 1994-95 season, during which artistic flops alternated with modest successes. Under his patronage, Zadek allowed a group of dramaturgs and assistants to prepare Franz Xaver Kroetz' scene sequence, *Ich bin das Volk* (*I Am the People*). This text, which had been turned down as unacceptable for publication by Suhrkamp, became a shallow political

cabaret based on conditions in the new Germany (xenophobia, growth of right-wing extremism, the East-West situation). It was quickly sent out on tour. Two of Zadek's female assistants turned Brendan Behan's *The Hostage* into a despairing and boring event, which was also quite amateurish. Zadek's farewell production (co-produced with Hamburg's Thalia Theater) was the first German performance of Harold Pinter's *Moonlight*, a mannered and somnambulistic effort. Zadek made it easy for Berlin to say goodbye, to put it cynically. On the positive side was Fritz Marquardt's *Little Eyolf* by Ibsen which this independent director mounted with great faithfulness to the text. Marquardt at last measured up to his old standards again, directing Ibsen's dance of death with a cold power that presented an oppressive but fascinating picture of human helplessness and alienation (and with fascinating performances by Martin Wuttke and Corinna Harfouch). Equally pleasing was the production of *Endgame* by the hitherto unlucky Peter Palitzsch, who directed with a relaxed and easy-going manner, and created an intelligent and grotesquely comic piece of clowning.

In the middle of March 1995, between the premieres of *The Hostage* and *Endgame*, an historic press conference took place. It was a prologue to the next big changes at the Ensemble. Heiner Müller announced the withdrawal of Peter Zadek from the directorship, as well as of Peter Palitzsch, who asked to work simply as a director and advisor to the leadership. This announcement came as no surprise. It reduced the once-proud committee of five to a troika, which was hurriedly assembled for a photo-opportunity, and now consisted of Heiner Müller, Fritz Marquardt, and the actress Eva Mattes, who had been co-opted to the directorship in November 1994 to help stabilize relations between the leadership and the rank-and-file of the Ensemble. But this was only a prologue.... At first there was a kind of mud-slinging contest in the media. Peter Zadek gave interviews in which he called to account not only his "rival" Heiner Müller, but also the whole of the East-Berlin theater scene: Einar Schleef's "fascistic shit" and Frank Castorf's "primal-scream theater" (at the Volksbühne), and the whole "in-your-face theater" of the East, with which they are "ringing in the new German nationalism." (It should be pointed out that Castorf was also involved in a media war on account of remarks he made about Ernst Jünger.) Zadek as a Jew was sensitive to an atmosphere he found threatening and hostile; he saw only pessimism, cynicism, depression. Like many East Germans, Zadek had also lost his concept of an old adversary: the Federal Republic. His highly subjective and unjustified accusations were not the basis for a

productive discussion; he was no doubt aware of this, because his swift withdrawal made it seem as if he were running away from a debate about questions he did not want to ask himself. Zadek's retreat to Vienna was obviously a loss for Berlin's theater world, but for the BE it was a chance for a really new start.

The failure of the Gang of Five, I am convinced, does not automatically prove that those who had predicted its collapse before the event were right after it. The chance did exist (and everyone who took part — apart from Matthias Langhoff — was prepared to take the risk), that differing concepts of the theater could exist side by side, and even that a new productivity would result from the friction between them. In the end the breakdown was not caused by personal jealousy, nor by apparently irreconcilable artistic differences: it was caused by an expression of unresolved East-West conflicts.

Rolf Hochhuth once again generated additional excitement in May 1995 when he tried to get control over the BE through a foundation he had set up, as well as through a deal with the Jewish former owners of the real estate on which the theater had been built. It was a sparring match made much of in the media — Heiner Müller spoke of a "crime novel with farcical elements." Hochhuth's attempt to "buy" the BE was not taken very seriously by the theater's leadership, nor by the Culture Senator, and even from a legal point of view, the case seemed to be full of holes, but of course it was grist to the mill of the Feuilletons.

In June the directorship in its original form was finally dissolved after Eva Mattes resigned. She had made no secret of her solidarity with Zadek, having played leading parts in his productions for many years. After that there was only one fully responsible artistic leader: Heiner Müller. Basically this realized Matthias Langhoff's plan for the renewal of the theater in his letter to the Culture Senator: founding the BE on one person, an author and director like Brecht, who would be responsible both for the program of the theater and its realization. And Heiner Müller was obviously prepared to take up this challenge; shortly before the end of the season he strengthened his claim considerably with a production of Brecht's *The Resistible Rise of Arturo Ui*, that many called the production of the year, with an outstanding performance by Martin Wuttke in the title role.

VI

At the start of the 1995-96 season the Ensemble advertised Brecht, Müller and Shakespeare as the cornerstones of their program. Müller was represented with no less than five productions, among them the

first performance of his *Germania III*. With his centenary not far off, Brecht was represented by three productions: Schleef's *Puntila*, Palitzsch's *Drums in the Night*, and a Brecht evening under the title *Über den Herrenmode und andere Katastrophen* (*About Men's Fashions and Other Catastrophes*), put together by Manfred Karge, who had recently become head of directing at the Ernst Busch theater school. It now seems certain that Brecht will remain closely connected with the history and name of the BE, so long as the Brecht heirs are prepared to give up on their attempts at petty censorship. Einar Schleef, the bone of contention between Müller and Zadek, and an uncomfortable but innovative director, has been integrated into the company once more. Frank Castorf's visiting directorship (of Müller's *Auftrag — The Job*) symbolizes a solidarity with the youth-oriented Volksbühne, while the continued work of Fritz Marquardt and Peter Palitzsch stands for continuity and tradition in spite of all the changes. The young generation of directors is represented by Thomas Heise who has given a vigorous demonstration of his talent with Brecht's *The Breadshop*, among other productions.

This ambitious program is in the best tradition of the BE (elements can be found in Wekwerth's essay and in Langhoff's letter), maintaining and developing further the theater's role as a forum for the history of our time, as well as a "laboratory of social fantasy": that is, a place of experiment for the grown-up spectator, in Brecht's sense of one who participates in the discourse about our existential problems of revival (and survival). For Brecht the art of playing was also an art of living.

One question remains: Heiner Müller, as is well known, has just had a serious operation for cancer. He used the enforced leisure of his convalescence to complete a long-planned play, *Germania III*, which is to have its first performance. Whether he will be strong enough to continue as author and director, and above all as someone capable of integrating the Ensemble successfully, can only be sincerely wished. At present he is the one and only hope for the revitalization of the BE.

Postscript

Heiner Müller died on 30 December 1995 of cancer. Time briefly stood still for the theater world. In the New Year at the BE there was an immense week-long demonstration by all Müller's friends, colleagues, and supporters, lasting until the author's birthday on 9 January. Actors read from his work in the constantly packed theater lobby. Heiner Müller was buried on 16 January in the Dorotheenstädtischer cemetery, near Brecht and Heinrich Mann. His friends,

the poet Stephan Hermlin, and the film-maker Alexander Kluge, delivered the eulogies. Robert Wilson read a text by Gertrude Stein. On 26 January the new leadership of the Ensemble was announced. The actor Martin Wuttke (who plays the lead role of Ui in Müller's successful production) became Intendant, Müller's long-time collaborator Stephan Suschke became managing director, and Carl Hegemann (previously dramaturg for Frank Castorf and Leander Haußmann, among others), became chief dramaturg. Fritz Marquardt and Peter Palitzsch remained as directors and members of the company. Although other names had been bandied about, it was generally accepted that this solution to the personnel problem most successfully guaranteed a continuation of Heiner Müller's planned conception for the theater: Shakespeare, Brecht, Müller. Meanwhile preparations continued for the premieres of *Bau* (directed by Thomas Heise), and *Puntila* (directed by Einar Schleef). The premiere of *Germania III* is now expected in June. The plot of land on 1 Bertolt Brecht Platz, containing the main buildings of the BE, was in the interval awarded to the Ilse Holzapfel Foundation (that is, to Rolf Hochhuth). It seems certain, however, that this will have no influence on the work of the Berliner Ensemble.

April 1996

Translated by Maarten van Dijk

Response to the "Bourges Resolution"

Kim K. Kowalke

To the Editor of *The Brecht Yearbook*:

I am grateful for your invitation to reply to John Willett's open letter, "Bourges Resolution on the Copyright of Music to Brecht's Work," which appeared in Volume 20 of *The Brecht Yearbook*. Although the Kurt Weill Foundation is listed among those to whom Willett allegedly sent the letter, neither I, as President of the Foundation, nor any other staff member ever received a copy of the letter or of the actual resolution itself. Thus I would not have known about its existence or contents had you not called my attention to the fact that the letter had been printed in the *Yearbook*. The legal, aesthetic, and moral issues implicit in this matter are complex, with a contractual and documentary history extending back beyond the "Widow Wars" between Weigel and Lenya in the Fifties and Sixties to the conflicts between Brecht and Weill themselves over the creation and exploitation of their joint works. Space and time prevent me from presenting a comprehensive exposition of the situation, but I invite any interested parties to examine the full range of documentary evidence, 1927-95, at the Weill-Lenya Research Center in New York. Here I can address only the most egregious of Willett's misstatements and falsifications.

Willett admits that the "resolution calling for the removal of a number of constraints on the performance of Brecht's plays and songs" was expressed only in "general terms," and that he was writing the open letter "to comment and explain them further." I take it, then, that the particular points itemized in the letter are Willett's own specific complaints, and not necessarily that which was "unopposed" by the 45 participants gathered in Bourges. About the first "constraint," the prohibition of performances of *Die Maßnahme,* Willett rightly holds the Kurt Weill Foundation blameless, but then indicts: "The second constraint is due to the Kurt Weill Foundation, which maintains a watchdog-like attitude to any deviation from the key, pitch, tempo and orchestration prescribed

Intersections / Schnittpunkte
Ed. Maarten van Dijk et al. *The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch*
Volume 21 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 1996)

by Weill in his lifetime." I succeeded Lotte Lenya as President of the Foundation at her request in 1981; during the intervening fifteen years, I know of no occasion on which the Foundation forbade "deviation of key, pitch, and tempo" from that prescribed by Weill in his lifetime. In fact, a survey of the thousands of performances and productions, hundreds of recordings of individual songs, and dozens of audio and video releases of complete stage works evinces a variety of interpreters and interpretations perhaps unrivaled in the œuvre of another major twentieth-century composer.

The Foundation has, however, requested publishers which administer the copyrights in Weill's stage works to include in licenses a provision similar to that which Weill himself formulated in response to Brecht's proposal in 1942 that a jazz band be allowed to improvise new arrangements of the score for an all-Black production: "I have always, especially here in America, insisted that my music be played only in my own orchestrations in the theater, and I must hold to this principle in this case as well" (Weill to Brecht, 9 March 1942). Because transposition of numbers can necessitate changes in orchestration, theaters have sometimes been requested to report these to the publisher, request authorization, and then indicate them in the program so that departures from the composer's intentions for vocal characterization are clear to the audience. But — as was the case with both Weill and Lenya — there has been no attempt whatsoever to regulate or even track arrangements or interpretations of individual songs. In effect then, the Foundation allows greater "laxity in such matters of intellectual property" than did either Brecht (except with respect to his collaborators' contributions) or Willett, who zealously defends the sanctity of his own translations down to the last word (for example, his unforgettable rendering and subsequent defense of the refrain in "Pirate Jenny": "And that ship with eight sails and..."). Although Willett misunderstands the Foundation's policies and practice in these matters, he does admit that they are nevertheless a legitimate exercise of copyright — even more so, actually, of the so-called "droits moral," "moral rights" which protect artists' work from being altered without their permission.

Willett objects much more vehemently to the Foundation's alleged intervention "to ban a spoken text." Again, in my fifteen years as President of the Foundation, I cannot recall an instance in which the Foundation "banned a text." On several occasions (including the National Theater in London cited by Willett), we have attempted to persuade producers and directors to consider the option of performing, or commissioning a new translation of, the text of *Die Dreigroschenoper* that was presented throughout the

world from 1928 until shortly after Kurt Weill's death, when Brecht unilaterally canceled his contract with Felix Bloch Erben and moved his stage rights to Suhrkamp.

Why does Willett object so vociferously to such efforts to produce, publish, or translate the original stage version of *Die Dreigroschenoper,* the text all three collaborators finalized and agreed upon after the production experience at the Theater am Schiffbauerdamm? It is here where Willett's personal motives and vested interests as translator and editor seem to preclude scholarly objectivity and factual accuracy. I have long wondered why Willett failed to mention anywhere in his Methuen edition of *The Threepenny Opera* the existence of the 1928 script, even though it was the only sanctioned version for the stage, 1928-49. It was jointly published by Universal Edition and Felix Bloch Erben, and reprinted twice before the war. And when I asked him why he instead slavishly followed in his translation the 1931 *Versuche* text, even though most of the original stage directions are absent (and even the famous opening "Sie werden heute abend eine Oper für Bettler sehen..."), he replied that it was the only text allowed by Suhrkamp to be printed or performed. Thus, the Foundation has attempted on occasion not to "ban a text" (as Brecht's heirs and Suhrkamp have effectively banned the 1928 stage script) but to encourage occasional productions which use as a starting point the version of the text created by Brecht, Hauptmann, and Weill and performed around the world for more than two decades after its premiere. (The 1928 version will be published in its entirety, music and text, in the forthcoming *Dreigroschenoper* volume of the Kurt Weill Edition, edited by Stephen Hinton.)

The differences between the 1928 stage text and the 1931 literary version are now well-documented and widely discussed, most recently in Stephen Hinton's *Cambridge Opera Handbook* of *Die Dreigroschenoper,* Steve Giles's "Rewriting Brecht: *Die Dreigroschenoper* 1928-1931" *(Literaturwissenschaftlisches Jahrbuch 1989,* pp. 249-79), and my own essay in *The Cambridge Companion to Brecht.* The 1931 text and the accompanying "Notes" were intended as a corrective to the performance practice that had accounted for the play's unexpected success, which Brecht (echoing a number of Marxist critics) came to view as "mistaken." Thus, his revisions to the text and the new notes reflect what he would have liked the play to have been, in light of the post-premiere changes in political and economic circumstances and his conversion to Marxism and subsequent experiments with didactic modes of music-theater. Informing future readings of the play with tropes on the original seemed Brecht's best bet for bringing out a clear

socio-political message absent or diffused in the text of what producer Ernst Aufricht described as a "comic literary operetta," and which *Die rote Fahne* dismissed as an "entertaining mishmash without a trace of modern social or political satire." Yet the *Versuche* version did not replace the 1928 stage version until the 1950s. Since then it has been passed off as the only "authorized" German version, even in the *Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, whose explicit editorial policy should have privileged the 1928 script as "the viable Urtext." The 1928 stage version does indeed lack Macheath's Act III speech about founding a bank being a greater crime than robbing one, which Brecht lifted from Hauptmann's *Happy End* and patched into the 1931 publication. It is aptly described as a "diatribe," one which is at odds with the remainder of the scene and Macheath's character. Already in 1977 Ronald Speirs assessed in detail the damage such interpolations inflict on the coherence of the drama: adding a half hour to the running time of an overly long musical play, introducing contradictions and unnecessary redundancies, creating chaos of characterization in the roles of Polly and especially Macheath. Why, then, does Willett want to prohibit the Foundation from encouraging productions of English translations of the original?

I should not have to remind him that Weill didn't just contribute songs, after the fact, to ready-made plays by Brecht. Brecht credited Weill and Eisler as his only composer *Mitarbeiter* because they cocreated works as musico-dramatic entireties; Weill contributed at least as much to the librettos as Brecht contributed to musical conceptions — something Brecht himself acknowledged at the time. Therefore, Weill (and his successors in interest) are hardly "outsiders" or disinterested parties with respect to the complete text of these collaborative works, and the Foundation's concerns as coproprietors of the copyright in the works cannot be limited to the musical passages only. That Willett suggests this should be the case demonstrates his misunderstanding of a genuine composer's prerogatives in general and the nature of Weill's contributions in particular. Yet he knows firsthand that Stefan Brecht and Brecht's publishers in the Western Hemisphere have long acknowledged this joint ownership of the work as a whole. They have insisted that Weill's successors share in the cost of all English translations by deducting translators' royalties equally from the Weill and Brecht shares, while conversely agreeing to share copyright assignment thereof. Thus, Willett's own considerable royalty income for his translations of the Weill-Brecht works has been funded in part by deductions from Lenya's (and, as her successor, the Foundation's)

shares, and, as he well knows, copyright in them is now owned jointly by Stefan Brecht and the Foundation.

Thus, "political motives" have nothing to do with the Foundation's policies in these matters, just as they provide little incentive for those scholars who genuinely wish to move beyond hagiography to genuine biography and informed criticism. The Board of Trustees of the Foundation, which includes such notable theater practitioners as Julius Rudel and Harold Prince, as well as several eminent Brecht/Weill scholars, has enacted no policy than enchains the work of Brecht. In fact, never have there been more (or more diverse) productions, performances, and recordings of the Weill-Brecht collaborations, particularly *Die Dreigroschenoper* and *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

Finally, what Willett refers to as "the growing myth of the great enmity [sic] between Weill and Brecht from 1930 on" is anything but a myth. On several occasions I have invited Willett to study Weill's correspondence with Universal Edition in this regard (more than 1500 letters), for it demonstrates that the two men, who personally were never on a "Du" basis, did indeed grow apart professionally after 1930 as they recognized that their aesthetic paths had been diverging and their ideological viewpoints were becoming irreconcilable. The high regard Weill continued to hold for Brecht's poetic talent — in inverse proportion to the low esteem he held for Brecht the person and collaborator/exploiter — is documented in even more vivid detail in the Weill-Lenya correspondence (*Speak Low: The Letters of Kurt Weill and Lotte Lenya,* ed. and trans. Lys Symonette and Kim H. Kowalke, Berkeley: University of California Press; London: Viking, forthcoming May 1996). Why, I must ask Mr. Willett, in his role as editor and translator of Brecht's letters, did he exclude (or suppress?) the correspondence with Weill and Lenya that would have presented a more accurate picture of their relationship to Brecht? Could it be that his own actions are the ones that are "politically motivated"? Or might the motivations be principally "monetary"? I fear that Mr. Willett has dissembled throughout his explication of the "general terms of the resolution." For he has long been at odds with the Foundation, not because of the reasons stated explicitly in his letter, but because the Board of Trustees has declined to reverse Lenya's decision not to sanction licensing the Willett-Manheim translation of *The Threepenny Opera* for stock and amateur productions in the United States. She adamantly rejected the English-language lyrics as awkward and unmusical, the dialogue as colorless and pedantic. That is the "constraint" Willett is really protesting under the guise of the Bourges Resolution. Thank you again for letting me set the record

straight, and I reiterate my invitation to readers of the *Yearbook* to inspect the complete and uncensored files of documents relevant to these thorny issues.

Rochester, New York, 4 January 1996

John Willett Replies

In response to Kim Kowalke's letter I must apologize to the IBS and the Kurt Weill Foundation for not having checked that my statement of 9 November 1992 reached all its intended recipients. This was thoughtless, but I am not sure whether either he or the Brecht Estate would have reacted any differently if they had seen it three years earlier. The chief change since then has been the European agreement to prolong copyright by 25 years, which will (I gather) entitle artists' heirs to intervene in publications, performance and productions for at least that much longer than now. Otherwise the constraints on *Die Maßnahme* and the works with Weill appear to be unchanged.

Very briefly, the 1928 UE libretto which the Kurt Weill Foundation presses on producers and directors lacks not only the eight lines of alleged "Marxist diatribe" in Macheath's gallows speech, but also the ballad of "Sexuelle Hörigkeit" and the rest of the Interlude before scene 5, Polly's four-line song following the Melodram in Act I, three stanzas of the Moritat, the "Cleopatra" stanza of the "Solomon Song," the third verse of the "Zuhälter Ballade," the second of the "Eifersuchsduett," some worthwhile lines given to Peachum after the "diatribe" and other passages which any director would wish to consider for himself.

In my view the critical point is the "diatribe," which adds at most half a minute to this indeed "overly long" play but appears to jar on the KWF politically. It is not set to any music — the libretto is for "a play with music," not an opera — but the President now admits that his foundation's concerns as joint copyright holders cannot be limited to the musical passages only. I would say that those eight lines and other possibly "controversial" elements of the various texts (as detailed in the Methuen edition) are not merely interesting in the "literary" sense — i.e. for readers — but should also be available to producers and directors who want to make the play work.

I do not mean that they should be pressed on theaters, rather that they should not be barred access to the stage.

London, 5 February 1996

Book Reviews

Joachim Lucchesi. *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung "Das Verhör des Lukullus" von Bertolt Brecht und Paul Dessau.* Berlin: Basisdruck, 1993. 443 Seiten.

Dokumentationen zu Ereignissen historischen Zeitgeschehens haben, so sie gut gemacht sind, immer dann einen besonderen Reiz, wenn die Brücke zur Gegenwart relativ kurz ist. Wenn die Begegnung mit den authentischen Zeugnissen von damals nicht mit der Feststellung erledigt werden kann, "So war's," sondern den Erfahrungshorizont vieler Leser noch mittel- oder unmittelbarer berührt. Die unter dem Zeichen des Formalismus-Vorwurfs stehenden Debatten um Brecht/Dessaus *Lukullus* im Jahre 1951 sind solch ein Gegenstand, weil er auf Wurzeln späterer Entwicklungen in der DDR zurückverweist. Das vorliegende Buch, in dem der Streit um die Oper zugleich als Fokus für die Erhellung der Vorgänge im Umkreis der "ersten großen Kunstdebatte in der seit achtzehn Monaten bestehenden DDR" (15) genutzt wird, ist so eine gut gemachte Dokumentation.

Lucchesi beherrscht die Kunst, sein Material so zu präsentieren, daß die damaligen Auseinandersetzungen in ihren verschiedensten Facetten sichtbar werden. Über das, was er mit bewundernswürdiger Akribie zusammengetragen hat, von der privaten Tagebuchaufzeichnung und Notiz bis zur offiziellen Verlautbarung, wird der damalige Konflikt zwischen Künstlern und herrschender Kunstdoktrin der Partei und Regierung nicht nur belegt. Indem er seinen Blick vor allem auf die an den Auseinandersetzungen beteiligten Personen richtet, wird Zeitgeschichte als Personengeschichte erzählt. Aus der Dokumentation ist deshalb auch ein außerordentlich spannendes Buch geworden.

Die Arbeit ist in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil — "Briefe, Protokolle, Berichte" betitelt —, sind in chronologischer Zeitfolge Zeugnisse zusammengetragen, die vom Beginn der Bemühungen des Intendanten der Staatsoper Ernst Legal um die Aufführungsgenehmigung für *Das Verhör des Lukullus* Anfang 1950 bis zum September 1952 reichen, dem Zeitpunkt der Berufung Paul Dessaus zum Mitglied der Ostberliner Akademie der Künste. Legals Briefwechsel mit staatlichen Institutionen, seine monatlichen Arbeits-

berichte an die zuständige Abteilung des Ministeriums für Volksbildung, sein persönliches Bemühen um den Dirigenten Hermann Scherchen bis hin zu Legals mutigem Eintreten für Paul Dessau und dessen Musik in den auf offiziellem Parkett geführten Debatten, werden zu einer Art Klammer für das gesamte hier ausgebreitete Geschehen, zu einer Art rotem Faden, an dem die Ereignisse aufgereiht sind. Der Streit um *Lukullus* wird so auch in seiner ganze Tragweite deutlich. Hier ging es nicht nur um ein einzelnes Werk, das gleich vielen anderen einzelnen Werken auf den Index geriet, hier ging es um die Zukunft des gesamten modernen Opernschaffens in der damaligen DDR, eine Position, die gerade ein Mann wie Legal auch mit schlauen Tricks zu verteidigen wußte.

Bevor der Streit überhaupt richtig losging, schrieb Legal schon im März 1950 in seinem fälligen Monatsbericht, das schleppende Genehmigungsverfahren für die in Aussicht genommene Aufführung der Oper beklagend: "Wenn auch meine persönliche Stellung dazu lediglich die eines Kunst-Politikers ist, so finde ich doch, daß in dieser Beziehung Bedenklichkeiten gesehen werden, wo gar keine sind, oder daß entweder die politische Auswirkung einer Aufführung überschätzt und das selbständige Denken des Publikums und sein Recht auf Orientierung unterschätzt wird." (28/29) Was der um das Ansehen seines Hauses kämpfende Legal offen aussprach, notierte der vorsichtigere Brecht lieber im *Arbeitsjournal*, wohl wissend, daß die Angriffe auf Dessau vor allem auch ihm galten. Nicht Brechts Kompromißbereitschaft allein gab den Ausschlag, daß das *Verhör der Lukullus* schließlich im Oktober 1951 als *Verurteilung des Lukullus* doch noch in den Spielplan gelangen konnte. Die kompromißlose Sturheit Legals, der z.B. die geschlossene Vorstellung am 17. März 1951 trotz Verbot als Premiere und Uraufführung ankündigen ließ und in seinem darauffolgenden Monatsbericht schrieb, sie sei das "aufregendste Ereignis des Monats" gewesen und die "absprechenden Urteile, die über Dessaus Musik gefällt wurden," seien nach seiner persönlichen Meinung "grundfalsch" (210), war zweifellos eine der wichtigsten Stützen dafür, daß Brechts und schließlich auch Dessaus Taktik der kleinen Schritte aufgehen konnte.

Entlang dem erwähnten roten Faden sind auch die zentralen Ereignisse aufgereiht. Genau an dem Punkt, wo Legal endlich die Aufführungsgenehmigung erwirkt hat, steht nicht ohne Grund jener legendär gewordene Artikel unter dem Pseudonym N. Orlow, mit dem am 19. November 1950 in der *Täglichen Rundschau* die Formalismus-Kampagne offiziell eingeläutet wurde. Ab diesem Zeitpunkt wird nicht nur die Tonlage der vom Ministerium für Volksbildung an die Staatsoper ergehenden Anweisungen schärfer

(Lucchesi hat die Archivbestände sorgfältig ausgewertet), ab jetzt befassen sich Zentralkomitee und Politbüro der SED mit Brecht und Dessau. Die Angriffe richten sich, wie aus den Protokollen dieser Sitzungen hervorgeht, zunächst gegen Brecht und die Aufführung der *Mutter*, bis man, höchstwahrscheinlich aus Gründen internationaler Rücksichtnahme, Brecht aus der direkten Schußlinie nimmt und dafür Dessau ins Formalismus-Rampenlicht rückt.

Die erschreckende Simplizität an Realismusauffassung, die hinter der Formalismus-Kampagne steckte, mußte Lucchesi nicht erklären, er enthüllt sie über das aussagekräftigste Dokument, das es dazu gibt, das Referat des Sekretärs für Kultur, Hans Lauter, gehalten am 17. März 1951 auf der 5. Tagung des Zentralkomitees der SED unter dem Titel "Der Kampf gegen den Formalismus in der Kunst." Es ist hier erstmals vollständig nach dem unzensierten stenografischen Protokoll wiedergegeben, einschließlich des später nur in Auszügen publizierten und ganz auf die Verteidigung Dessaus und seiner Musik abhebenden Diskussionsbeitrages vom Präsidenten der Akademie der Künste, Arnold Zweig, bis hin zu den sozusagen außerhalb des Protokolls und dann auch nicht veröffentlichten Ausführungen des Ministers für Volksbildung Paul Wandel zum *Lukullus*.

Durch Lucchesis auf größte Vollständigkeit und Breite gerichtetem Dokumentierungsprinzip erhalten auch die Vertreter von Partei und Regierung nicht nur Stimme sondern auch Gesicht. Auf der einen Seite, mit dem Selbstbewußtsein von der führenden Rolle der Partei ausgestattet, Hans Lauter, der die vereinnahmenden Termini "unsere Partei," "unsere Menschen," "unsere Kunst," "unsere führenden Künstler" (166) wie ein Schild vor sich her trägt und seine für Architektur, Malerei bis zum Opernschaffen verordneten Kunstrezepte in Sätzen wie diesem gipfeln läßt: "Die Formalisten leugnen also die führende Rolle des Inhalts eines Kunstwerks" (135). Auf der anderen Seite Paul Wandel, der die weitere Probenarbeit zum *Lukullus* auf Bitten Brechts und Dessaus zugelassen hatte, sich aber jetzt, auf dem Formalismus-Plenum, in die Enge getrieben und zur Rechtfertigung genötigt sieht, denn inzwischen gab es einen Politbürobeschluß vom 12. März 1951, in dem nicht nur eine Untersuchung anordnete wurde, "wer im Volksbildungsministerium verantwortlich ist für die Bestätigung dieses Stückes auf dem Spielplan der Staatsoper," sondern die Order erging: "Der Volksbildungsminister Genosse Wandel wird aufgefordert, unverzüglich die schon angesetzte Premiere abzusetzen und zu veranlassen, daß das Stück überhaupt nicht auf den Spielplan kommt" (82). Letzteres befolgte Wandel, ersteres konnte oder wollte er vielleicht auch nicht verhindern. Und so ist es mehr als ein kurioser Zufall, daß der

ausgehandelte Kompromiß einer geschlossenen Vorstellung der inkriminierten Oper gerade am Abend jenes Tages stattfand, an dem Hans Lauter sein folgenschweres Referat gehalten hatte.

Zu den Bonbons des ersten Teils der Dokumentation gehören auch die Protokolle, die von der nach einer Probe am 13. März 1951 geführten Diskussion in der Deutschen Staatsoper in Ostberlin, im Beisein von Vertretern der Regierung, der Gewerkschaften und der Jugendorganisation, angefertigt wurden. Lucchesi beschränkt sich nicht nur auf dieses in der Forschung bisher schon oft genutzte AkademieProtokoll, sondern setzt die ebenso detaillierten Aufzeichnungen Käthe Rülicke-Weilers von dieser Debatte dagegen. Im Gegensatz zur Akademie-Protokollantin gibt Rülicke-Weiler u.a. ausführlich die Einrede von Hermann Scherchen gegen die Diskussion um eine noch ganz unfertige Arbeit wieder — das "gibt es auf der ganzen Welt nicht, nicht in Rußland, der Tschechoslowakei etc." (117) —, und vor allem Scherchens grundsätzliche Stellungnahme zu diesen Auseinandersetzungen, in die er sich ungewollt verwickelt sah. Scherchens Beitrag reichte von der Verteidigung Brechts und Dessaus — "Es handelt sich um eine große Dichtung, ich faßte sie so auf — vielleicht komme ich nicht mehr mit — als einen der entscheidensten Beiträge zur Friedensbewegung. Ich akzeptierte die Oper also schon auf den Text von Brecht hin" (118) — bis zu grundsätzlichen Ausführungen zur Formalismusfrage. Und Paul Wandel, der bei dieser Diskussion anwesend war, wird Scherchens Aufforderung am Schluß der Rede wohl nicht überhört haben, als dieser sagte: "Lassen Sie uns das Werk richtig spielen — vermöbeln Sie uns hinterher wie Sie wollen" (119).

Lucchesis Geschick ist es weiterhin zu danken, über Brechts inzwischen allgemein bekannten Äußerungen zum *Lukullus*-Streit hinaus andere Akzente durch die hier veröffentlichten Notizen und Tagebuchaufzeichnungen Käthe Rülicke-Weilers zu erfahren. Die Notizen werfen kein neues Licht auf Brechts grundsätzliche Haltung, "daß bei umwälzungen von solchem ausmaß die künste selbst da in schwierigkeiten kommen, wo sie führend mitwirken" (*Arbeitsjournal*, hier 198), aber sie beleuchten schärfer Brechts schwierige Situation, wenn beispielsweise in einem Beschluß des Politbüros der SED vom 2. Mai 1951 zu lesen ist, "Genosse W. Girnus erhält den Auftrag, mit Bert Brecht eine ständige politische Arbeit durchzuführen und ihm Hilfe zu leisten" (221) und Rülicke davor über ein Gespräch mit Brecht nach dem 13. März notiert: "Brecht will nicht bei Ulbricht lernen, wie man dichtet, [...] sondern die Politiker sollen von den Dichtern, die die ganze Gesellschaft vertreten, lernen" (197). Und auch Brechts zeitweilige Resignation

wird durch die Gesprächsnotizen belegt, wenn er von der Kunstfeindlichkeit der gesellschaftlichen Tendenzen spricht (178), der schlechten Zeit für Kunst und hemmender Kulturpolitik (196). Die Dokumente zeigen aber auch, daß Brecht mit weniger Mut in die Schlacht ging, als beispielweise Legal.

Für die Monate nach der einzigen Aufführung von *Das Verhör des Lukullus* bis zur Premiere der überarbeiteten Fassung *Die Verurteilung des Lukullus* verzahnt die Dokumentation die Zeugnisse der werkgeschichtlichen Entwicklung wiederum eng mit der kulturpolitischen. Nach der Duplizität von Formalismus-Plenum und Aufführung des *Lukullus*, setzte auf der politischen Ebene zunähst der Rechtfertigungsdruck ein. Es wurde nach Auswegen gesucht, aus dem Dilemma herauszukommen. Wie Brecht, Dessau und auch Legal die Chance der Unsicherheit nutzen — selbst der Staatspräsident Wilhelm Pieck schaltete sich vermittelnd ein —, wird ebenso deutlich, wie die Tatsache, daß die Bearbeitung der Oper letztlich ein Vorgang war, der es den Politikern ermöglichte, ihr Gesicht zu wahren. Nirgendwo sonst, wie gerade beim Streit um den *Lukullus*, waren im Umkreis der Formalismus-Debatten politische Strategie und Kunstdoktrin von Partei und Regierung plötzlich selbst in Konflikt miteinander geraten. Die politische Brisanz des Krieg-Frieden-Themas bei Brecht ließ die Formalismusvorwürfe an Dessaus Vertonung nur allzu fadenscheinig erscheinen. Mit *Der Verurteilung des Lukullus* wurde dieser Konflikt aber nicht ausgetragen, sondern geglättet. Der Rückzug in diesem Spezialfall erfolgte auf beiden Seiten: bei den Politikern wie den Künstlern. Auf die Tatsache, daß es ein Streit unter prinzipiell Gleichgesinnten war, die sich alle zusammen in ihren Möglichkeiten beschränkt sahen — Stalin und Shdanow waren in diesen Auseinandersetzungen die meist zitierten Kronzeugen —, lassen sich die Vorgänge aus heutiger Sicht nur noch schwer reduzieren. Selbst wenn man die damalige weltpolitische Situation im Streit der Systeme einrechnen muß, der hier geschaffene Spezialfall hatte seine Folgen in vielen auch später immer wieder geschlossenen falschen Kompromissen. Wie eingangs schon gesagt, die Dokumentation führt an die Wurzeln zurück.

Im zweiten Teil der Dokumentation werden, gleichsam als Exkurs, zum ersten Mal Auszüge aus den Kalendernotizen Arnold Zweigs für den Zeitraum Januar 1951 bis zum Juni 1953 veröffentlicht, gekoppelt mit Briefen Zweigs an Lion Feuchtwanger, die bis zum Januar 1954 reichen. Im Streit um *Lukullus* tritt jetzt auch Johannes R. Becher in Erscheinung. "Morgen, sagt Becher, soll ichs im ZK vorbringen" (304) notiert Zweig am 16. März 1951, dem Tag vor dem Formalismus-Plenum, auf dem er die Verteidigung von Brechts und Dessaus Werk dann auch zum Hauptgegenstand seiner

Rede machte. Der polemische Auftakt seines dortigen Diskussionsbeitrages — "Ich als Präsident der Deutschen Akademie der Künste habe bei der Rede des Genossen Lauter das Gefühl gehabt, daß ich im Grunde genommen zurücktreten müßte und dem Genossen Lauter die Leitung der gesamten Kunstangelegenheiten überlassen könnte" (168) — zeigt im Kontext der Kalendernotizen, daß dies nicht nur Polemik und sein Schlußsatz — "aber es ist doch so, daß in keinem Gemeinwesen der Erde so viel und so lange und in einem so entscheidenden Gremium von Kunstproblemen die Rede gewesen ist wie heute hier" (172) — nicht nur eine taktische Referenz war. Selbst vom "Überwuchern der mittleren Bürokratie" und den "Machtbedürfnissen fehlgegangener Journalisten und Kunstschüler" (311) betroffen — die Verfilmung seines Romans *Das Beil von Wandsbek* wurde attackiert und verboten — sah sich Zweig, was sein eigenes Werk betraf, wohl "auf einem nicht ungefährlichen Terrain in einer höchst bedenklichen Zeit" (307), zugleich aber in einem Dilemma, das er mit vielen Künstlern teilte, der Übereinstimmung mit den Grundzielen des jungen Staates DDR und der Ablehnung der Praktiken bei der Verwirklichung dieser Ziele. Als er am 27. April 1951 seinem Freund Lion Feuchtwanger die veröffentlichten Materialien des Formalismus-Plenums zuschickte, tat er dies um Feuchtwanger zu zeigen "wie ernst und idealistisch die Partei es mit den Künstlern meint und wie wenig wir uns daran gebunden halten, ohne etwa in Gegnerschaft zu verfallen" (306).

Der dritte Teil versammelt die Rezensionen in Ost und West zu den beiden Berliner und zur westdeutschen Erstaufführung des *Lukullus* am 30. Januar 1952 in Frankfurt am Main. Wenn Brecht im Juni/Juli 1951, vorausschauend auf die Aufführung des bearbeiteten *Lukullus* am 12. Oktober 1951 in Berlin an Berthold Viertel schrieb, der ganze Disput sei "erfrischend und lehrreich" gewesen und er sei nach wie vor dafür "daß die Künste in diesen Jahren Brücken schlagen müssen" (243), so beschritten die meisten der ost- und westdeutschen Rezensenten diese Brücke nicht. Bei keiner der drei Premieren konnte von einer objektiven und vorurteilsfreien Kritik die Rede sein. Aber wie sich die Akzente verschoben, das ist denn doch von höchstem Interesse. Nach der geschlossenen Aufführung von *Das Verhör des Lukullus* am 17. März 1951 frohlockte die Westberliner Presse — "Tödlicher Beifall" (321); "Befohlener Durchfall fiel aus" (322), "FDJ ging eigene Wege" (324) —, und lobte trotz mancher ästhetischer Vorbehalte sowohl Brecht als auch Dessau, während die Rezensenten Ostberlins, bis auf wenige Ausnahmen, sozusagen einen Nachtrag zum Formalismus-Plenum lieferten, in dem nun auch Brecht und sein "Schattengericht" auf der

Anklagebank saßen, besonders in Heinz Lüdeckes Rezension im *Neuen Deutschland*, der in der Oper einen "Rückfall in Zweifel und Schwächen" sah, "die der Dichter längst überwunden haben dürfte" (330). Von London aus verteidigte Peter de Mendelssohn in einem langen Artikel Brecht gegen Lüdecke.

Die Bearbeitung durch Dessau und Brecht, die schließlich am 12. Oktober 1951 in der Deutschen Staatsoper Premiere hatte, wurde von Ostberliner Seite durch einen nun schon an Komik grenzenden Vorgang eingeleitet. Am Tag vor der Premiere veröffentliche die *Berliner Zeitung* ein Porträt über Hermann Scherchen, das aus Zitaten zusammengesetzt war, die den zweiten Anlauf nunmehr im Sinne eines an der Klassik orientierten Realismus rechtfertigen sollten. Durch Dessaus "Werk zieht sich ein Gewebe schönster Melodien, die sich teilweise auf das klassische Erbe eines Schubert, Mozart oder Bach beziehen" (339), war einer dieses Sätze. Die Kritik schwankte zwischen Zustimmung und einer Art Seiltanz in der Verteidigung bisher eingenommener Positionen und Bestätigung der "Verbesserungen." Wilhelm Girnus führte einen solchen Seiltanz im *Neuen Deutschland* auf. Ein Pro für Brecht, aber ein Kontra für Dessau lieferte Franz Fühmann, zu dieser Zeit noch für die *National-Zeitung* tätig, der Dessau vorwarf "in vielen Teilen seiner *Lukullus*-Musik sich nicht auf die Kräfte der Fortschritts orientiert, sondern den Rückschritt betont" (363) zu haben.

Diesmal ignorierte die Westberliner Presse die Premiere, bis auf eine Stimme, die in einer kurzen Notiz den "großen Kniefall" Brechts und Dessaus "vor den Kulturfunktionären der SED" (347) übel nahm. Besonneneres war aus Frankfurt am Main und München zu hören. Aber das hielt nur vor bis Harry Buckwitz die inzwischen von Hermann Scherchens Musikverlag vertriebene erste Fassung *Das Verhör des Lukullus* für das Frankfurter Opernhaus erwarb. "Frankfurt brachte die Urfassung, die von manchem als Kuckucksei im westlichen Nest betrachtet werden mag" (379), konnte man beispielweise in der *Frankfurter Rundschau* lesen. Hier wie in vielen anderen Rezensionen überschattete politische Hysterie die tatsächliche Auseinandersetzung mit dem Werk.

Der Frankfurter *Lukullus* kann nach Einsichtnahme in die Fülle der Kritiken durchaus als Vorbote des späteren Brecht-Boykotts in der Bundesrepublik Deutschland gewertet werden. "Die Bedeutung des Dichters Brecht wäre gerade heute nicht abzuschätzen, wenn sich der Mensch Brecht diese kompromißlose Härte gegen die Tyrannei bewahrt hätte" (388f.), brachte der Rezensent der *Stuttgarter Zeitung* als politischen Angriffe gegen den Dichter Brecht vor. Zur Ironie der Vorgänge gehört, daß sich die Fankfurter Zuschauer offensichtlich ebensowenig politisch konform verhalten hatten wie

die Ostberliner bei der Uraufführung im März 1951. Der Stuttgarter Kritiker verteilte Schelte an das Frankfurter Publikum, das einem "stellenweise wirklich packenden Werk" seinen Beifall gezollt hatte: "Es ignorierte darüber dessen menschlich problematisch gewordenen Verfasser" (389).

Das Deutsch-Deutsche Debakel brachte ein Schweizer Kritiker auf den Punkt: "Es ergibt ein traurig-amüsantes Bild, wenn man die Rezensionen der 'freien' westlichen Presse von heute mit den ersten fachlichen Beurteilungen anläßlich der Berliner Uraufführung des Werkes vergleicht. Was dort gelobt wurde, wird hier getadelt. Eines ist indes ersichtlich: Das ganze Konzert, das die, ach so unabhängigen, westlichen Journalisten über diesen lukullischen Leckerbissen anstimmen, wird von dem mißtönigen cantus-firmus ihrer maßlosen Intoleranz bestimmt" (395f.). Die Kritiken-Sammlung in Lucchesis Dokumentation ist dabei ein Lehrstück, das nicht einfach Geschichte geworden ist, sondern bis in die Gegenwart reicht, auch was den heutigen Umgang mit Brecht betrifft.

Bleibt noch zu sagen, daß die Dokumente ausführlich kommentiert sind, manchmal vielleicht sogar zu akribisch, und der Band darüber hinaus im Anhang auch noch Kurzbiographien zu den wichtigsten hier auftretenden Persönlichkeiten enthält. Ein Buch also, dem die zukünftige Forschung viel zu verdanken haben wird, zu dem man mitunter statt eines Lexikons greifen kann, weil es enthält was jene noch nicht bieten, und vor allem ein Buch in dem es sich lohnt auf Entdeckungsreise zu gehen, in ein Stück spannender Zeitgeschichte der jüngst vergangenen DDR und der "alten" Bundesrepublik.

Bärbel Schrader
Berlin

Janelle Reinelt. *After Brecht: British Epic Theater.* Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1994. 237 pages.

After Brecht brings Reinelt's mature scrutiny to Bertolt Brecht's effects on leftist theatre in the United Kingdom over the past thirty years. After an introduction establishing how and when Brecht arrived and was received by British theater practitioners, Reinelt presents six case studies of playwrights — Howard Brenton, Edward Bond, Caryl Churchill, David Hare, Trevor Griffiths, and John McGrath — whom

she has chosen to display a range of complex responses to Brecht's theater and theory. The resulting essays reveal (and justify) her long engagement with her subject/s. Reading through them, I was caught by the sense that I had entered conversations among people of vigorous intelligence who differed over their relation to the Brechtian legacy but shared a conviction that theater matters as politics. So does criticism, and the book benefits from Reinelt's politically invested theoretical practice as she reads individual playtexts to demonstrate her thesis.

The case studies open with assessments of each playwright under discussion and their respective relationship to specific Brechtian concepts and practices. This overview then narrows into an extended consideration of several plays that display Reinelt's thematic or formal concerns and lead the reader to a more exact understanding of the playwright's work and place in both the British and Brechtian traditions. My favorites among these mini essays were those on Brenton's *Bloody Poetry* and *The Genius*, and Churchill's *Softcops*, partly because of my own preoccupation with State theory, but also because the plays demonstrate an elegant, concise dramaturgy that supports productions of the plays themselves. Other readers will have their own preferences.

This is one of those texts one hopes will find its way into paperback, despite fretful publishers focused on bottom lines. It lends itself to classroom situations because it addresses several different constituencies even as it demonstrates principles of applied theory fundamental to pedagogy. Certainly Reinelt sets texts and concepts in a dialogue that engages scholars who have a good working knowledge of both Brecht and contemporary British theater. But in addition, her critical strategy opens out in ways that will break apart for separate study. I envision using the book to introduce students to a significant group of playtexts and their historical moment; to draw them into the debates that arose over what theater constituted an effective political intervention; to encourage them to engage Brechtian theory, treating it as a contested practice; and to model the critic's negotiation of her own positionality in relation to her subject of inquiry. This last allows a move into foundational texts in materialist, feminist, and cultural studies, with the advantage of having at the core of the discussion Reinelt's clear example of how politically committed analysis can go to work on/in theater.

The limitations I found in the book stem from my designs on it. While it carefully observes the boundaries the thesis dictates, making for productively channeled analysis, other topics of considerable significance that come up in passing must be pruned to fit. Moreover, there is no place in the book to list additional resources, for example,

the Thatcher government's attacks on institutionalized public support for the arts or the controversy among leftist playwrights over the move into Establishment venues. I missed having at least a selective bibliography that would serve students coming new to the field and would more accurately exhibit the depth of knowledge Reinelt brings to her analysis. The irony is that in an effort to contain costs (or so I imagine), we are sacrificing the pieces that make the product more broadly useful.

Mary Karen Dahl
University of Kansas, Lawrence

Florian Vaßen, ed. *Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik* 19/20/21 (1994). Special issue on "Brecht *Lehrstücke*. 133 Seiten.

At a time when debates on the Left (and for that matter on the Right) focus so often on issues of "community" and "communitarian values," and when interest in the role of theater in such debates is increasing, it seems only appropriate that attention should turn to Brecht's extended experiment in theatrical sociology, the *Lehrstücke*. The special issue of *Korrespondenzen* devoted entirely to the *Lehrstück* debate offers an admirable contribution to this discussion. It comprises more than thirty articles, divided into categories such as "The Historical Dimension," "The Heterogeneity of Theory," and "The Multiplicity of Practice." There is as well a section on *Lehrstück* experiments in Brazil and China and an extensive bibliography of recent writings on the *Lehrstück*. All of the essays in this collection appear in German, although other languages are represented in some of the works included in the bibliography.

Questions of textual interpretation *per se* do not principally occupy the writers of these essays; at stake is rather the establishment of an explicitly *socio-political* ground, in the terms of which the debate might proceed. One is struck by how gratifying this sort of argument would likely have been to Brecht himself, who as early as 1927 called for the abolition of "aesthetic" criticism in favor of a sociological perspective on art. These writers concern themselves with the social *use* of the *Lehrstück*, its immediate applicability as a pedagogical tool.

The collection begins with an historical perspective by Reiner Steinweg (who contributed several other pieces as well), in which he tells of his first investigations into the theory and practice of these texts in 1963-64. He was struck at first by the disparity between Brecht's own scattered theoretical pronouncements on the *Lehrstück* on the one hand and the profusion of secondary literature dealing with this topic on the other. Central to Brecht's conception, and serving therefore as a guide to Steinweg's subsequent research and practice, was the idea of the *Lehrstück* as a form that presupposed only *participants*, permitting no predetermined division of labor into "actors" and "audience." In later years Steinweg turned this understanding into a theatrical-pedagogical practice in which the *Lehrstück* was taken as experimental material for the modeling of subjectivity.

This theoretical concern connects the theatrical, the sociological, and the political in almost all of the essays in the collection. What is an individual? How, and under what conditions, is the individual free to act? What is the individual's relation to the collective? How can the

collision of the individual and the collective be presented, problematized, interrogated in the theater? What function can the theater serve as a pedagogical laboratory? "Theater" in this context goes far beyond the common institutionally delimited sense of a particular artistic or cultural enterprise. The theater envisioned by the *Lehrstück* is not a designated building, entrance to which is restricted to those possessing the material and cultural capital to pay the admittance fee; it is rather a mode of *inquiry*, a way of investigating the social world and the human beings who constitute it.

Steinweg's hands-on approach appears perhaps in its clearest form in "Gewalt in der Stadt: 'Der böse Baal der asoziale': Die Dialektik der Macht oder von der fließenden Grenze zwischen Macht und Gewalt." In this piece he reports on a fascinating experiment in which one of the "böse Baal" *Lehrstück*-like scenes (written apart from the main text of Brecht's *Baal*) was performed by a group of social workers and police. They exchanged roles and tried different emphases and interpretations in successive versions of the scene, which depicts a beggar asking Baal for help, only to freeze to death while Baal considers his plight. Looking at the beggar's frozen body at the end, Baal concludes that he had been fated to die this way. The various reactions of the participants to this exercise demonstrate the truly exciting possibilities in this kind of role-playing investigation. The social workers discuss their own processes of discovery, as they are brought to recognize their complicity in the power-structure sustained by their social roles as "care-givers" to the poor. In different versions the beggar is played aggressively or meekly, prompting some of the participants to remark on their observations of similar gambits on the part of their real-life clients. Steinweg makes clear (as he moderated the discussion after each performance) the way the experiment afforded these social workers an opportunity to *reflect* on the implications of their everyday professional actions.

To be sure, Steinweg does not enjoy an unchallenged authority as *Lehrstück* teacher-director. In one of the more spirited exchanges in the collection, Steinweg's resolute conflict-resolution/non-violence approach is critiqued by Bernhard Gaul, who questions whether these experimental results are really all that meaningful, inasmuch as they come out of a process that seems artificially constrained to reject violence *tout court* as an acceptable means to resolve conflicts. Where do you find that in Brecht? asks Gaul, or for that matter in Marx, whose theories do, after all, provide the socio-political basis for the *Lehrstück*? Gaul goes on to question whether there may be something disingenuous in the way Steinweg frames the pedagogical situation, on the one hand using the *Lehrstück* to call into question the otherwise unexamined power relations of everyday life, while on the other

hand seeming to exclude his own position as teacher-leader from discussion. Steinweg responds to the first point by referring to Brecht's own stated ambivalence on the question of violence, arguing that precisely this ambivalence informs the treatment of violence in the *Lehrstücke*, and that his approach to their use in the classroom presupposes no simple answer. As to the second point, Steinweg avers that *no* social power-relation is excluded from consideration in his seminars, that, indeed, the intersection of the political and the personal (even for the teacher) lies at the very heart of the work.

In a brief letter included in the introduction, Carl Weber makes a valuable point about the timeliness of the *Lehrstück*, quoting several prominent directors and writers (Peter Sellars, Tony Kushner, Oscar Eustis) who all have turned to the *Lehrstück* as a neglected area of Brechtian dramaturgy. Weber then raises a particularly interesting question about the future of the *Lehrstück* in an age of interactive media and cyberspatial superhighways. Given the sorry state of commodified theater in the U.S., asks Weber, is it possible that these media offer new possibilities for exploring the collision of the individual and the collective that concerned Brecht? Weber leaves the question open, but one is left wondering whether such "virtual theater" may not, indeed, prove to be the most interesting laboratory in which to conduct future *Lehrstück* experiments.

Thomas Freeland
Stanford University

James K. Lyon and Hans-Peter Breuer, eds. *Brecht Unbound*. Newark: University of Delaware Press and London: Associated University Presses, 1995. 316 pages.

Brecht Unbound ist der auf den ersten Blick etwas merkwürdige Titel des vorliegenden Bandes und eines im Februar 1992 an der Universität Delaware durchgeführten Internationalen Brecht-Symposions, das vor allem auf die Initiative von Heinz-Uwe Haus, dem weithin bekannten Ostberliner Theaterdirektor, zurückzuführen ist. Der Zusatz "unbound" läßt sich dadurch erklären, daß es Dr. Haus darum ging, Brecht nach dem Fall der Mauer sozusagen von den Fesseln zu befreien, die ihm von Ideologen und politisch orientierten Bewunderern auferlegt worden waren. Eine Auswahl der in Delaware gehalte-

nen Vorträge ist im vorliegenden Band zum Abdruck gekommen. Gegliedert ist er in fünf große Teile nebst Anhang.

Der erste Teil befaßt sich mit dem für Brechts Schaffen wichtigen politischen Kontext, besonders mit seiner Beziehung zum Kommunismus, zur Ideologie der Partei, die in Brechts Zeit als Repräsentant dieser Weltanschauung galt. Festzuhalten sind in dieser Beziehung die Ausführungen von Carl Weber, die — basierend auf persönlicher Kenntnis der Gegebenheiten am Berliner Ensemble zu Zeiten Brechts — darin gipfeln, daß öffentliche Äußerungen des Dichters und sein Verhalten vor allem darauf abzielten, sein Theater gegen unerwünschte Eingriffe zu beschützen. Der andere Beitrag in diesem Teil (M. Mattson) knüpft an die Vorgänge des 1991 gehaltenen Brecht-Symposions an (Brecht unter dem Zeichen der Postmoderne) und zeigt auf, wie Bemühungen dieser Art produktiv genutzt werden können für die nähere Bestimmung der "politischen Subjektivität" im Werke des Dichters.

Der zweite Teil des Bandes bietet einen Überblick über die Wirkungsgeschichte Brechts im deutschsprachigen Raum. K.-H. Schoeps rückt die Zeit der Weimarer Republik ins Blickfeld, K. M. Schmidt hält das Augenmerk auf die Nazijahre gerichtet, J. K. Lyon untersucht die Nachkriegszeit, weist auf Brechts diktatorische Tendenzen im Theater hin und hält fest, daß kein anderer deutscher Autor des 20. Jahrhunderts einen derart starken Einfluß auf so viele Schriftsteller ausgeübt hat wie Brecht. H.-U. Haus schließlich geht es um die Zeit nach dem Fall der Mauer, um die Frage, was vom Brechtschen Erbe genutzt werden könnte. Die Vitalität dieses Erbes ist für ihn evident, und im Anhang, in seinen Ausführungen zu der von ihm in Delaware geleiteten Inszenierung des *Kaukasischen Kreidekreises*, wird dies auch deutlich sichtbar.

Der dritte Teil konzentriert sich auf den musikästhetischen Bereich, der vierte auf theatralische Traditionen. Die Wirkung Brechts und Hanns Eislers auf die amerikanische Filmmusik wird sondiert (T. R. Nadar), die Beziehungen Brechts zu Lotte Lenya (und somit auch zu Kurt Weill) werden, auch anhand unveröffentlichten Materials, beleuchtet (G. Stern), die Hinwendung zum epischen Musiktheater bei Brecht und Igor Strawinski wird in detaillierter Weise verglichen (V. Stegmann), und der Widerhall des Brechtschen Modernismus im Schaffen von Paul Dessau und Eisler wird eingehend untersucht (W. Grange). Sodann liegen Untersuchungen zur Wirkung Brechts auf das britische historische Drama nach 1956 und auf das amerikanische Avantgarde-Theater vor (A. Borreca, J. J. Christy). Es ergibt sich, daß die diesbezügliche Wirkung in England massiver und direkter als in Amerika war. In einem anderen Beitrag wird dann auf Brechts Begegnung mit chinesischen und japanischen Theaterpraktiken eingegan-

gen. Insbesondere vergleicht der Verfasser (A. T. Tsubaki) Brechts *Der Jasager und Der Neinsager* mit dem japanischen Original und den maßgeblichen Übersetzungen. Tsubaki weist nach, daß Waleys Übersetzung unvollständig ist und auch Fehler enthält. Er unterstellt, daß Brecht, hätte er eine komplette Übersetzung gehabt, den *Jasager* vielleicht anders geschrieben hätte.

Der fünfte Teil trägt den Titel: "Brecht im Dialog: Einflüsse und literarische Aspekte." P. Werres richtet darin den Blick auf die Brecht-Hasek Verbindung, R. Grimm unterstreicht die Bedeutung der Lutherschen Bibel für den Dichter und insbesondere für seine Lyrik, B. Driver Eddy beleuchtet Brechts Freundschaft mit der dänischen Schriftstellerin Karen Michaelis, G. Tabbert-Jones untersucht aus feministischer Sicht und in überzeugender Weise die Funktion der weiblichen Gestalten im *Leben des Galilei*, und H. P. Breuer wirft noch einmal Licht auf das Nicht-Politische bei Brecht und rundet den Band sozusagen ab.

Der Anhang enthält Ausschnitte aus dem "Open Forum" zu der bereits erwähnten Inszenierung des *Kreidekreises* sowie eine Auswahl der Antworten zu einem Fragebogen von H.-U. Haus hinsichtlich des Brechtbildes nach dem Zusammenbruch des ostdeutschen Staates. Die unter dem Stichwort "Discussion" enthaltenen Ausführungen sind besonders lesenswert und gehören mit zum Besten, was in dem Band zu finden ist.

Insgesamt bietet *Brecht Unbound* ein Fülle von Informationen und auch zuweilen neuen Einsichten in das Denken und Wirken von Brecht und seinem Werk. Die Vielfalt der Beiträge und erreichten Ergebnisse weist darauf hin, daß Brecht in den intellektuellen und kulturellen Strömungen unserer Zeit eine wichtige Position einnimmt und noch richtungweisend wirkt. Für den Brechtforscher mag vieles in den Beiträgen nichts Neues sein, und hier und da hätten die Ausführungen durch Anknüpfung an bereits Erarbeitetes gewiß verkürzt werden können, doch die interdisziplinäre Ausrichtung des Bandes sowie die Tatsache, daß er sich vornehmlich an ein englischsprachiges Publikum richtet, rechtfertigt die vor uns liegende Darbietung. Was der Rezensent in einigen Beiträgen vermißt, ist das Eingehen auf kontroverse Standpunkte. Die Ausführungen, von denen er am meisten profitiert hat, sind in den Arbeiten von G. Tabbert-Jones und T. R. Nadar enthalten.

Sigfrid Hoefert
Waterloo/Ontario

Katrin Sieg. *Exiles, Eccentrics, Activists: Women in Contemporary German Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. 239 pages.

As Katrin Sieg notes in her opening sentence, hers is "the first book-length examination, in either German or English, of twentieth-century plays written by women in German" (1). Sieg writes with a clear sense of her book's occasion — of the opportunity to argue not just for the importance of certain women authors but against a hegemonic understanding of German modernism that has excluded women authors or relegated them to second-rank status. On a fundamental level, *Exiles, Eccentrics, Activists* aims "to rewrite the history of modern German theater" (1).

Sieg divides her examination into two parts. In the first she discusses three figures from the Weimar Republic — Marieluise Fleißer, Erika Mann, and Else Lasker-Schüler; in the second she discusses the postwar writers Gerlind Reinshagen, Elfriede Jelinek, and Ginka Steinwachs. A general introduction to each part situates the authors in a historical frame and introduces issues which are developed in the following chapters. On this level, Sieg's argument is intentionally general; certain issues are developed comparatively across the entire book. Sieg focuses her discussion from chapter to chapter by providing detailed readings of two texts by each author. Her chapter on Fleißer also includes a (regrettably) brief discussion of the young German playwright Kerstin Specht as an example of Fleißer's influence on a contemporary feminist appropriation of the *Volksstück*.

With the possible exception of Steinwachs, these names should be at least somewhat familiar to anyone working in modern German drama or theater. Sieg is concerned with the reasons why they are not more familiar, but she is not interested in arguing for reform of the dominant discourse on German modernism from within its premises. Nor is she primarily interested in constructing an alternate history of a "women's theater" separate from and running alongside the official version. Instead, she constructs a history "contiguous to and engaging with the dominant tale, exposing its biases and mechanisms of exclusion at each intersection, simultaneously inscribing itself into the extant text and eroding it" (1).

As the language of this statement suggests, Sieg's history profits from her skillful and sustained application of a sophisticated theoretical apparatus. In particular, Sieg deploys a materialist feminism that does not read just for gender experience, but rather reads first in terms of gender, employing gender as a category equal to, say, class in its ability to ground a thoroughly insightful social critique. Her discussion

of Reinshagen's *Sunday's Children*, for example, demonstrates the author's "approach to topical debates from a gendered perspective, locating issues of nationality and identity among women in the domestic realm" (122). But both this and Sieg's discussion of *Ironheart* also show how Reinshagen "raises the issue of political agency in the subjective and interpersonal realm" (123). The issues of nationality and identity do not disappear into the interpersonal perspective but are illuminated by it.

The critical and scholarly establishment has long been happy to argue that the experience treated in works by women is too personal, too subjective, too concerned with the domestic, to achieve first-rank universality. Sieg turns this argument inside out. She grounds her argument precisely in this "subjective" dimension. Her concern is with the subject, but not with the abstracted universal subject so beloved by the male philosophers and artists who have constructed German modernism since Kant, including Marxist modernism. Rather, Sieg examines the ways in which a diverse collection of authors explores differing understandings of the politics of subjectivity, of the construction of the subject through social performance and social restraint.

It is hardly accidental that Sieg's revisionist history begins with perhaps the most "canonical" of the authors she examines. For the character of Fleißer's canonical status is built very much around her confrontation with the equally young Brecht, whose perspective would "win" the methodological as well as the theatrical day. Sieg discusses Fleißer's early career as an exemplary contest over the political character of theatrical modernism. Her reading of *Purgatory in Ingolstadt* demonstrates that Fleißer's plays intentionally "lack a metalevel from which to reflect on women's oppression. They do not allow for a removed vantage point from which to formulate a counterdiscourse" (34). They were thus subject to a doubled misunderstanding at the hands of Berlin's Marxist avant-garde. On the one hand, forcing spectators onto the metalevel was very much Brecht's intention at the time — in his unsympathetic staging of Fleißer's *Pioneers in Ingolstadt* if not in his own work. At the same time, Brecht and others reduced the gender dynamics that Fleißer portrayed to the status of "a mere metaphor for the property relations between the classes" (34).

Later in the chapter, Sieg examines how the postwar "rediscovery" of Fleißer proceeded by reconsidering the first problem but not the second. In her own readings, on the other hand, Sieg reveals these gender dynamics as the central component of a particular kind of critical drama, with its own distinctive strengths and weaknesses. As Sieg puts it, "Fleißer's milieu-studies have produced a useful model for

the investigation and representation of class and gender relations in closed systems" (45).

Sieg is very much aware of the stakes involved in Fleißer's strategy of depicting the subject caught in a "closed system" seemingly insusceptible to change. She notes, however, that contemporary feminism recognizes the usefulness of allowing a range of writing strategies in exploring the politics of the subject. Each of the figures Sieg discusses employs her own strategies, and Sieg is careful to elucidate these strategies clearly and to compare them critically. Her discussion of Reinshagen, for example, reveals a marked sympathy between the author's dramaturgy and the philosophical strategies of Adorno and Bloch. And Sieg's discussion of Fleißer is followed immediately by a discussion of the overt political interventions undertaken in the Peppermill cabaret founded by Erika Mann and her brother Klaus, interventions rendered all the more forceful by the ability of performers like Therese Giehse and Lotte Goslar to display social and political stereotyping written on the body — an elaboration of camp technique that seizes the possibilities of the Brechtian Gestus, *avant la lettre*. Later, Sieg discusses Jelinek's version of this materialist critique of ideology, with its focus on oppression's effects on the body, while marking the difference between Reinshagen's belief in an underlying coherent female subject and Jelinek's poststructuralist dispersal of the subject, a strategy by which "woman appears as an image with no 'substance' and is revealed as a male phantasma" (151). The study concludes by returning to the political uses of popular performance in a discussion of Steinwachs, whose play *George Sand* combines a theatrical physicalization of language with an extremely sophisticated dramaturgy that attempts to mediate seemingly contradictory positions in contemporary German and French feminism.

A recognizable recapitulation of the modernist/postmodernist, Marxist/post-Marxist debate emerges from Sieg's extended discussion, thereby demonstrating one of her main points: the category feminism is not subsumed into these debates as a subsidiary topic. Rather, Sieg's discussion enables the so-called "broader" debate to emerge from within women's writing and thinking, illuminated by their particular concerns and insights. This commentary enables the debate to emerge in a remarkably comprehensive frame.

Sieg's perspective allows her to discuss distinctive writers like Fleißer and Reinshagen or Steinwachs and Jelinek with equal fluency. Her perspective also allows her to trace several threads of the post-modern through her discussion of the modern. Her discussion of Else Lasker-Schüler is particularly strong in this regard. Sieg uses insights derived from recent developments in queer theory not only to re-

elucidate the seemingly incoherent play, *Iandl*, but also to consider Lasker-Schüler's celebrated "eccentricity" as an example of the social and cultural performance of identity, one which attempts to balance gender and ethnicity. Sieg's command of gender theory also enables her to illuminate the potentials of camp in the work of Mann and Steinwachs and to clarify Jelinek's strategy as one of inverting rather than subverting the place of woman in dominant discourse; this clarification results in a reading of *Illness or Modern Women* that can account for the importance of the "invert" character, Emily.

Apart from Brecht, who is discussed primarily in relation to Fleißer, Sieg devotes little attention to male authors — and for obvious reasons. But her discussion suggests several other comparisons — between Reinshagen and Botho Strauß, for example, or between Jelinek and Heiner Müller. The comparisons would be illuminating, and their very possibility suggests the degree to which the tendency to focus exclusively on the male authors in constructing a history of contemporary German theater is less a result of accident than of design.

A comprehensive and innovative course could be constructed around Sieg's book that could be offered in English and Theater as well as German departments. By her own design, most of the plays she discusses are available in translation in a collection to which Sieg herself contributed: *The Divided Home/Land: Contemporary German Women's Plays*, edited by Sue-Ellen Case and also published by Michigan. The collection includes essays by these authors as well as plays and essays by other German women playwrights and several useful commentaries that nicely complement Sieg's more extended discussion. Although this selection was unable to include anything by Jelinek, a volume edited by Carl Weber for *Performing Arts Journal Publications* partially remedies this lack. Sieg's study belongs on the shelves of everyone interested in modern German culture, modern drama, or contemporary literary theory, and it will belong there for quite some time to come.

John Rouse
Tulane University, New Orleans

Horst Jesse. *Die Lyrik Brechts von 1914-1956*. Bern: Lang, 1994. 273 Seiten.

Horst Jesse's study is the most recent book-length contribution to the literature on Brecht's poetry that has been accumulating since the 1970s. Though it carries a limiting subtitle — "unter besonderer Berücksichtigung der 'ars vivendi' angesichts der Todesbedrohungen" — it is one of the few accounts to attempt to grasp the expanse of Brecht's lyric production. Arguing that the time has come for a de-ideologized perspective on Brecht, Jesse conceives of the poems as the poet's response to the destructive forces of history. From this generalized view they represent different survival and life strategies — Brecht's "ars vivendi" — for the individual in the face of death, war, hunger, sickness, and forms of social alienation — the "ars moriendi." As the overarching mode of his "ars vivendi," Brecht's "Freundlichkeit" occupies a special position in Jesse's interpretation of Brechts poetry.

The book is organized into five chapters, the first of which introduces the term "ars vivendi" as the ethical and political problem of living a "good life" (11). The following three chapters review familiar themes in Brecht scholarship such that a detailed recapitulation is unnecessary here. The second chapter, for example, characterizes the poet's political coming-of-age as the rejection of anarchistic and nihilistic positions, recast here in Jesse's own narrative terms as the move away from a fascination with the "ars moriendi" to the "ars vivendi." In the short third chapter he reviews the poet's relationship to cultural tradition: "Brecht der Protestant," "Brecht und die Barock-Tradition," and "Brecht und die Volkskunst." Poetic language is the concern of the fourth chapter, which treats familiar aspects of dialectics, use value, and *Gestik*, and closes with a brief note on Brechtian leitmotifs.

Jesse's primary argument is contained in the final chapter, which comprises the second half of the study. In the first section the author examines Brecht's posture vis-à-vis death and discerns therein a shift of focus from death to "das unzulängliche Leben." Close readings of poems in the brief second section gauge this theme by drawing attention to different motifs Brecht uses to introduce the possibility of a different life. The longer third section on "Brecht's Auseinandersetzung mit dem Tod" deals with the poet's use of nature symbolism, biographical aspects in Brecht's poems on death, and the "ars vivendi" in the context of the city, war, and the *Kriegsfibel*. Exile, another variation of the "ars moriendi" in Jesse's definition, is the topic of section four in which poems gesturing to the figures of Carl von Ossietzky, Walter Benjamin, and Margarete Steffin provide the author

with exemplary cases. "Brechts Trauerarbeit" is the heading of the following section devoted to the *Hollywood-Elegien* and their Buckower pendant, focusing on motifs of judgment and legacy in poems such as "Böser Morgen" and "Vermächtnis an die Nachgeborenen." The book ends abruptly with a section in which Jesse turns to the commissioned texts "Berliner Requiem," "Die sieben Todsunden der Kleinburger," and the "Salzburger Totentanz." These serve less to bring the author's argument to a close than to provide another opportunity to illustrate Brecht's relationship to the liturgical tradition in his treatment of the theme of death.

Jesse's study contains one of the most comprehensive considerations of the death motif in Brecht's poetry to date. The author is most convincing where he can bring his extensive knowledge of the religious and classical tradition to bear on specific poems or cycles. This is perhaps not quite the "new" approach to Brecht that the author announces in the preface, but it deepens our understanding of the poet's work in this important respect. Jesse's framework, however, is altogether too broad, the "ars vivendi" and "Todesbedrohung" defined in too generous a fashion. While this allows Jesse to treat a wide range of poems, it belies the heterogeneity of Brecht's lyric work. The consequence is also a rather homogeneous, unequivocal, and "all-too-friendly" portrait of Brecht. The author might have taken more to heart the Brechtian maxim that he approvingly quotes in his introduction: "Ein Mann mit einer Theorie ist verloren. Er muß mehrere haben, vier, viele" (13). Above all in reading Brecht.

The text would have benefitted from some judicious pruning and reorganization to avoid repetitions in the second half, and the notes and bibliography were not proofed with the same care as the body of the text. Those interested in English-language literature on Brecht's poetry may miss references to the recent work of Peter Brooker, Philip J. Thompson, Peter Whitaker, and others in Jesse's discussion.

Stefan Soldovieri
University of Wisconsin-Madison

Astrid Horst. *Prima inter pares. Elisabeth Hauptmann: Die Mitarbeiterin Bertolt Brechts.* Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 1992. 95 Seiten.

Paula Hanssen. *Elisabeth Hauptmann: Brecht's Silent Collaborator.* New York: Peter Lang, 1995. 173 Seiten.

> Auf dich wurden Lasten gelegt, die man
> Nur auf die sichersten Schultern legt.
> Du wurdest übersehen wie das Nächstliegende.
> Von dir wurde erwartet
> Die besondere Einsicht.
> So essen am letzten die, denen das Werk am
> nächsten steht: die Köche.
> Bertolt Brecht

Dieses zum Zyklus *Lesebuch für Städtebewohner* gehörige Gedicht widmete Brecht angeblich Elisabeth Hauptmann. Als seine Mitarbeiterin stand sie ihr Leben lang mit den anderen mitschreibenden Frauen des Brecht-Kreises im Schatten des *primus inter pares*, wie Hauptmann selbst ihn nannte. Die Nachwelt hat lange Zeit dieses Schweigen um die Mitarbeiterinnen — abgesehen von sporadischen Versuchen (z.B. John Willetts Untersuchung "Bacon without Shakespeare," 1983) — fortgesetzt und versäumt, deren vielseitige Leistungen zur Kenntnis zu nehmen, geschweige denn dementsprechend zu würdigen. Erst im Rahmen der jüngsten Diskussion um das Brechtsche Verständnis der kollektiven Produktivität und den Problemkreis der genderspezifischen "Mitarbeit" finden sie mehr Beachtung und Anerkennung. Nach Ruth Berlau und Margarethe Steffin richtet sich nun auch der Blick auf Elisabeth Hauptmann, ohne deren Mitwirkung Brechts Textproduktion, insbesondere die in den zwanziger Jahren, nicht vorstellbar gewesen wäre.

Astrid Horsts und Paula Hanssens Studien machen es sich zur Aufgabe, Hauptmann aus der Marginalität als "silent collaborator" (Hanssen) herauszuführen und ihre Funktion in Brechts Zirkel als *prima inter pares* (Horst) neu zu deuten. Der Verdienst dieser Beiträge besteht darin, daß sie durch solide Archivarbeit (Bertolt-Brecht-Archiv, Elisabeth-Hauptmann-Archiv und Bertolt Brecht Collection an Harvard) aufschlußreiche, teilweise noch ungesichtete Arbeiten von und über Hauptmann ausfindig gemacht haben. Einige dieser Materialien beweisen Hauptmanns Funktion als Mitautorin bzw. Autorin von verschiedenen Texten Brechts, die nur seine Signatur tragen. Wiederentdeckt wird Hauptmann auch als eigenständige Schriftstellerin, die außerhalb der Arbeit mit Brecht Erzählungen und dramatische

Arbeiten verfaßte. Beide Untersuchungen sind biographisch ausgerichtet und folgen einem chronologischen Aufbau. Horst legt den Schwerpunkt auf die Anfangszeit in Berlin zwischen 1924 und 1933, und Hanssen bezieht sich über die Weimarer Zeit hinausreichend auf die Exiljahre in den USA und Rückkehr nach 1945 in Ost-Berlin.

Einleitend rekonstruiert Horst Hauptmanns Lebensgeschichte von ihrer Jugendzeit in Westfalen bis zu ihrem Tode 1973 in Ost-Berlin. Über diese biographischen Daten hinausreichend wird versucht, in einem separaten Kapitel die "Zeitströmungen" der zwanziger Jahre mittels einer Analyse ausgewählter Literaturzeitschriften, die "für Brecht und Hauptmann von Bedeutung waren" (22), zu erfassen. Hier läßt sie leider die Zeitschriften und Magazine, wie z.B. den *Uhu*, außer acht, in denen Hauptmann ihre ersten Erzählungen veröffentlicht hatte. Horsts Studie geht ein Vorwort von Klaus Völker voraus, der aus einer auf Brecht ausgerichteten Perspektive Hauptmann ausschließlich als "Meisterschülerin" einschätzt (7). Auch wenn Horst sich auf die Rolle als Mitarbeiterin konzentriert, teilt sie nicht Völkers Auffassung, daß Hauptmanns gesamte Literatur nur "im Zusammenhang mit Brecht" von Bedeutung (8) beizumessen sei. Als eigenständige Arbeiten wertet sie z.B. die Geschichten aus den zwanziger Jahren, von denen einige in der Anthologie *Julia ohne Romeo: Geschichten, Stücke, Aufsätze, Erinnerungen* 1977 wieder erschienen sind. Hier hebt Horst "Julia ohne Romeo" als einen "exemplarischen Text" (34) hervor und macht auch auf andere Geschichtsfragmente ("Alte Manuskripte," BBA) als autobiographische Aussagen aufmerksam.

Kernstück von Horsts Studie bildet die Untersuchung der Stücke *Happy End* und *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*. Mit Hilfe von teilweise noch nicht veröffentlichten Manuskripten arbeitet Horst die Entstehungsgeschichten dieser Dramen auf und kommt dabei zum Ergebnis, daß beide Dramen — selbst "Brechts Hauptwerk" *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (Joachim Kaiser) — Hauptmann zuzuordnen seien. Als Vorarbeiten zu *Happy End* stuft sie die Geschichte "Bessie Soundso" und die Szenenentwürfe "Gut und Böse," "Marie Anderson" und sämtliche Manuskripte zum Thema "Heilsarmee" ein. Die Thematik Religion/Geschäft sieht sie in dem Stück *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* weiterentwickelt. Aufmerksam gemacht wird diesbezüglich auf eine Aussage Brechts, die *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* als Kollektivarbeit von Borchardt, Burri und Hauptmann identifiziert (62).

Hanssen beschäftigt sich ebenso mit der Autor/in-Frage dieser beiden Stücke und weist Hauptmann als Hauptverantwortliche dafür aus. In dem Beitrag "The Origins of the 'Lehrstück'" stimmt sie wiederum mit Horst überein, daß die Mitarbeiterin Brecht über das

alte asiatische Theater belehrt habe. Beide sehen in Hauptmanns Übersetzungen der japanischen No-Stücke die Vorstufe der kollektiven Lehrstücktheorie und -produktion. Hanssen nach sei sie die eigentliche Autorin von *Der Jasager* und *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*. Sie habe auch entscheidend an Brechts *Chinesischen Gedichten* mitgewirkt, was bisher in der Sekundärliteratur nie mitberücksichtigt worden ist. Besondere Bedeutung wird Hauptmanns Übersetzung von Waleys *170 Chinese Poems* beigemessen, die Brecht als Vorlage für seine *Chinesischen Gedichte* benützt habe. Die Basis für die Annahme, daß sich die Zusammenarbeit auch in den Exiljahren fortgesetzt hatte, bildet die reichhaltige Korrespondenz, die Hanssen im Bertolt-Brecht-Archiv an Harvard sichtete. Hauptmann arbeitete in dieser Zeit unter anderem an dem Projekt *Flucht Karls des Kühnen* und an *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe*. Außerdem schrieb sie mit Brecht gemeinsam einige Filmtexte (z.B. *The Overcoat*) und übersetzte Stücke ins Englische (z.B. *Leben des Galilei*). Nach ihrer Rückkehr aus den USA wurde sie zur offiziellen Mitarbeiterin Brechts. Als Dramaturgin wirkte sie am Aufbau und Erfolg des Berliner Ensemble mit, übersetzte und bearbeitete weiterhin klassische und moderne Stücke zu aufführungsgerechten Fassungen (z.B. *Don Juan, Pauken und Trompeten, Hirse für die Achte*). Nicht zu vergessen, ist auch ihre Herausgabe von Brechts *Gesammelten Werken* und den *Versuchen*.

Hauptmanns lebenslange Arbeit mit und für Brecht erlaubte es ihr nicht, der eigenen literarischen Tätigkeit so intensiv, wie sie es sich selbst vorstellte, nachzugehen. Hanssens Schlußkapitel widmet sich der Schriftstellerin Hauptmann ("Hauptmann as Author"). Aufschlußreich sind hier Texte aus der Zeit in Westfalen ("Vergnügen," "Sofie Kraft"). Sie widerrufen die in der Forschung gängige Annahme, daß Hauptmann erst nach 1924, als sie Brecht kennenlernte, mit dem Schreiben angefangen habe. Im Unterschied zu der späteren Prosa (z.B. "Julia ohne Romeo," "Auf der Suche nach Nebeneinnahmen," "Kleopatra"), die die Situation der Frau im städtischen Milieu thematisieren, beschäftigen sich diese Schriften mit genderspezifischen Aspekten des Landlebens. Außerdem erschließt Hanssen noch weitere unbekannte literarische Texte (z.B. "Doomed to live," "Ulenspiegel," "Kleines Gespräch") aus der Weimarer Zeit.

Beide Beiträge tragen eine Materialfülle und neue Fakten über Hauptmann als Mitarbeiterin und Autorin zusammen und bieten daher unentbehrliche Information für weitere Untersuchungen an. Gelungen ist es hier, Hauptmann aus dem Schatten zu holen, in den sie von der bisherigen Literaturgeschichtsschreibung gestellt wurde.

Angelika Führich
The University of Iowa

Books Received

Bernd Auerochs. *Erzählte Gesellschaft: Theorie und Praxis des Gesellschaftsromans bei Balzac, Brecht und Uwe Johnson*. München: Fink, 1994.

Günter Berg, ed. *Bertolt Brecht, Der Kinnhaken und andere Box- und Sportgeschichten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.

Ewa Boura and Inge Gellert, eds. *Zwischen den Zeiten - Zwischen den Welten: Ein Almanach 1995*. Literaturforum im Brecht-Haus. Berlin: Argon, 1995.

Bertolt Brecht. *Bad Time for Poetry: 152 Poems and Songs*. Edited and introduced by John Willett. London: Methuen, 1995.

Bertolt Brecht. *Prosa 3: Sammlungen und Dialoge*. Hrsg. Jan Knopf, unter Mitarbeit von Michael Duchardt, Ute Liebig, und Brigitte Bergheim. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe 18. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.

Bertolt Brecht. *Schriften 5: Theatermodelle / Katzgraben-Notate*. Hrsg. Werner Hecht und Marianne Conrad. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe 25. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.

Bertolt Brecht. *Ich bin aus den schwarzen Wäldern: Augsburg und München 1913-1924* (Schriften). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.

Bertolt Brecht. *Der Schnaps ist in die Toiletten geflossen: Berlin 1924-1933* (Schriften). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.

Bertolt Brecht. *Unterm dänischen Strohdach: Skandinavien 1933-1941* (Schriften). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.

Bertolt Brecht. *Broadway - the hard way: USA 1941-1947* (Schriften). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.

Bertolt Brecht. *Theaterarbeit 1947-1956: Chur-Zürich-Berlin* (Schriften). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.

Bertolt Brecht. *Journale 2: 1941-1955*. Hrsg. Werner Hecht. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe 27. Berlin und Weimar: Aufbau; Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.

Theo Buck and Jean-Marie Valentin, eds. *Heiner Müller - Rückblicke, Perspektiven*. Vorträge des Pariser Colloquiums 1993. Frankfurt/M.: Lang, 1995.

Una Chaudhuri. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1995.

Lorena B. Ellis. *Brecht's Reception in Brazil*. New York: Peter Lang, 1995.

Gerhard Fischer, ed. *Heiner Müller: ConTEXTS and HISTORY*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995.

Erika Fischer-Lichte, ed. *TheaterAvantgarde: Wahrnehmung - Körper - Sprache*. Tübingen und Basel: Francke, 1995.

Brian Gilliam, ed. *Music and Performance during the Weimar Republic*. New York: Cambridge Univeristy Press, 1994.

David Graver. *The Aesthetics of Disturbance: Anti-Art in Avant-Garde Drama*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1995.

Paula Hanssen. *Elisabeth Hauptmann: Brecht's Silent Collaborator*. Bern: Lang, 1994.

Helmuth Karasek. *Bertolt Brecht: Vom Bürgerschreck zum Klassiker*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1995. [Revised and expanded version of Bertolt Brecht: Der jüngste Fall eines Theaterklassikers. München: Kindler, 1978.]

Helmut Koopmann and Theo Stammen, eds. *Bertolt Brecht: Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung*. 2. erweiterte Ausgabe. München: Verlag Ernst Vögel, 1994.

Robert Leach. *Revolutionary Theatre*. London: Routledge, 1994.

James K. Lyon, ed. *Brecht in den USA*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994.

James K. Lyon and Hans-Peter Breuer, eds. *Brecht Unbound*. Newark: University of Delaware; London: Associated University Presses, 1995.

Javed Malick. *Toward a Theater of the Oppressed: The Dramaturgy of John Arden*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Franz Norbert Mennemeier and Erika Fischer-Lichte, eds. *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*. Tübingen und Basel: Francke, 1994.

Matias Mieth. *Die Masken des Erinnerns: Zur Ästhetisierung von Geschichte und Vorgeschichte der DDR bei Heiner Müller*. Frankfurt/-M.: Lang, 1994.

Kathrin Sartringen. *Über Brecht hinaus... Produktive Theaterrezeption in Brasilien am Beispiel von Bertolt Brecht*. Frankfurt/M.: Lang, 1994.

Jürgen Schebera. *Kurt Weill: An Illustrated Life*. Trans. Caroline Murphy. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

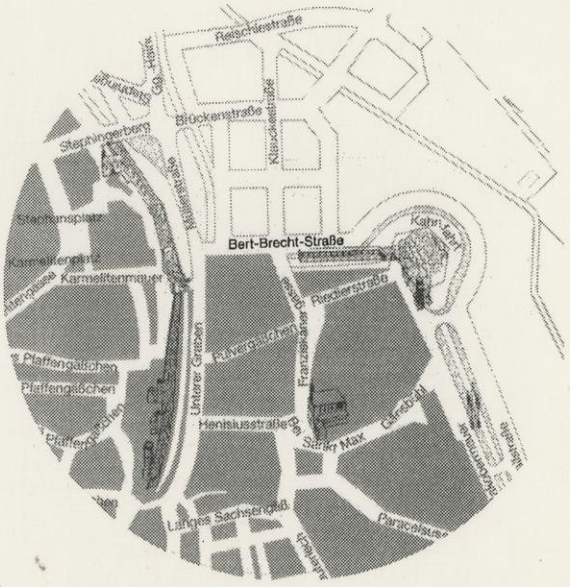
Reiner Steinweg. *Lehrstück und episches Theater: Brechts Theorie und theaterpädagogische Praxis*. Frankfurt/M.: Brandes und Apsel, 1995.

Joseph Peter Stern. *The Dear Purchase: A Theme in German Modernism*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Wolfgang Storch, Josef Mackert, and Olivier Ortolani. *Brecht après la chute: Confessions, mémoires, analyses*. Paris: L'Arche, 1993. [Selected papers and responses from a symposium sponsored by the Goethe Institute in Paris, 1990.]

W.B. Worthen, *The Harcourt Brace Anthology of Drama*. 2nd ed. Fort Worth, TX: Harcourt Brace & Co., 1995.

Phillip B. Zarilli, ed. *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*. London and New York: Routledge, 1995.


Reischekstraße
Brückenstraße
Kaiserfeldgasse
Sternwartegasse
Bert-Brecht-Straße
Karmeliterplatz
Karmeliterkirche
Karmeliterhof
Karmelitenmarkt
Karmelitergasse
Pfarrerstraße
Franziskanergasse
Unterer Grabenweg
Pfarrgasse
Pfarrplatz
Pfarrgasse
Pfarrgasse
Pfarrgasse