



The Brecht Yearbook.

Rochester, New York: Camden House for the International Brecht Society, 2018

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/VPOGHGX3PVBGK8N>

<https://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.



THE BRECHT YEARBOOK
DAS BRECHT-JAHRBUCH 43

THE INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY

Das Brecht-Jahrbuch 43

Herausgeber:

Markus Wessendorf

Mitherausgeber:

Laura Bradley, Stephen Brockmann, Jürgen Hillesheim,
Meg Mumford, Astrid Oesmann, Theodore F. Rippey,
Matthias Rothe, Marc Silberman, Vera Stegmann,
Antony Tatlow, Friedemann Weidauer, Erdmut Wizisla



CAMDEN HOUSE

In Zusammenarbeit mit der Internationalen Brecht-Gesellschaft

The Brecht Yearbook 43

Volume Editor:

Markus Wessendorf

Editorial Board:

Laura Bradley, Stephen Brockmann, Jürgen Hillesheim,
Meg Mumford, Astrid Oesmann, Theodore F. Rippey,
Matthias Rothe, Marc Silberman, Vera Stegmann,
Antony Tatlow, Friedemann Weidauer, Erdmut Wizisla

 CAMDEN HOUSE
For the International Brecht Society

Copyright © 2018 by the International Brecht Society. All rights reserved.
No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Edited at the University of Hawai‘i at Mānoa (USA)

First published 2018 by Camden House for the International Brecht Society

Camden House is an imprint of Boydell & Brewer Inc.
668 Mt. Hope Avenue, Rochester, New York 14620, USA
www.camden-house.com
and of Boydell & Brewer Limited
P.O. Box 9, Woodbridge, Suffolk, IP12 3DF, UK
www.boydellandbrewer.com

ISSN 0734-8665
ISBN 978-0-9851956-6-3

Cover image: Brecht's study at Chausseestraße 125, Berlin, September 1956. Photo:
Christian Kraushaar. Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv FA
16/001.18.

This publication is printed on acid-free paper.
Printed in the United States of America

Submissions

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

Markus Wessendorf
Dept. of Theatre and Dance
University of Hawai‘i at Mānoa
1770 East-West Rd.
Honolulu, HI 96822, USA
Email: wessendo@hawaii.edu

Inquiries concerning book reviews should be addressed to the book review editor:

Matthias Rothe
Department of German, Scandinavian & Dutch
University of Minnesota
320 Folwell Hall, 9 Pleasant Street NE
Minneapolis, MN 55455, USA
Email: mrothe@umn.edu

Officers of the International Brecht Society

Stephen Brockmann, President
Department of Modern Languages
Baker Hall 160, Carnegie Mellon University
Pittsburgh, PA 15213, USA
smb@andrew.cmu.edu

Günther Heeg, Vice President
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Leipzig
Ritterstr. 16
04109 Leipzig, Germany
guenther.heeg@gmx.de

Sylvia Fischer, Secretary/Treasurer
Rheinpfalzallee 63b
10318 Berlin, Germany
sylviafischer303@gmail.com

Jack Davis, Co-Editor, *Communications from the International Brecht Society*

Department of Classical and Modern Languages, Truman State University
100 E. Normal Avenue
Kirksville, MO 63501, USA
jackdavis@truman.edu

Kris Imbrigotta, Co-Editor, *Communications from the International Brecht Society*

Department of German Studies, University of Puget Sound
1500 N. Warner Street #1073
Tacoma, WA 98416, USA
kimbrigotta@pugetsound.edu

IBS online: www.brechtsociety.org

The Brecht Yearbook vols. 1–37 online:
uwdc.library.wisc.edu/collections/German/BrechtYearbook

Membership:

Members receive *The Brecht Yearbook* and the annual *Communications from the International Brecht Society*. Dues should be sent in US\$ to the Secretary/Treasurer or in Euro to Deutsche Bank Düsseldorf, Konto Nr. 76-74146, BLZ 300 700 24, IBAN—DE53 3007 0024 0767 4146 00, BIC bzw. Swift Code: DEUTDEDDBDUE.

Student Member (up to three years)	\$30.00	€30
Regular Member (full-time employed)	\$45.00	€45
Sustaining Member	\$50.00	€50
Institutional Member	\$55.00	€55
Lifetime (retirees only)	\$500.00	€450

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

The International Brecht Society

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

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

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

La Société Internationale Brecht

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

La Sociedad Internacional Brecht

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

Contents

Editorial	xi
List of Abbreviations	xiv
Critical Edition of <i>Die Ausnahme und die Regel</i>	
Reiner Steinweg (Linz)	1
Editionsbericht: <i>Die Ausnahme und die Regel</i>	
Bertolt Brecht	5
<i>Die Ausnahme und die Regel</i> (Lehrstückfassung mit zwei Chören, hrsg. von Reiner Steinweg)	
Helmut Heißenbüttel on Brecht	
Helmut Heißenbüttel (1921–96)	33
Zeitungs- und Radiorezensionen von Brechts Werk	
Helmut Heißenbüttel empfiehlt zum Lesen: <i>Dreigroschenroman</i> von Bertolt Brecht (1967)	33
Wann ist Musik dumm? Eisler, Brecht und die politisch engagierte Kunst (1970)	34
Der Krimileser, der Dramen schrieb. Bertolt Brechts Arbeitsjournal und seine Kritiker (1973)	37
Helmut Heißenbüttel über das <i>Arbeitsjournal</i> 1938–1955 von Bertolt Brecht (1973)	41
Helmut Heißenbüttel über Bertolt Brechts <i>Tagebücher</i> 1920–1922. <i>Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954</i> und Kurt Schwitters' <i>Wir spielen, bis uns der Tod abholt.</i> <i>Briefe aus fünf Jahrzehnten</i> (1975)	43
“Verbietet nur der Kälte, kalt zu sein.” Über Brechts Gedichte aus dem Nachlass (1983)	45
Brecht and Gisela Elsner	
Christine Künzel (Hamburg)	59
V-Effekte und andere Versuche, die Wirklichkeit zu bewältigen: Gisela Elsner und Bertolt Brecht	

Carsten Mindt (Hamburg)	69
“Die Befreiung von dem Zwang, Hypnose auszuüben”: Zusammenhänge zwischen einer narrativen und theatralen Strategie der Verfremdung	
Judith Niehaus (Hamburg)	81
Verfremdete und verfremdende Schrift bei Gisela Elsner und Bertolt Brecht	
Sebastian Schuller (Munich)	99
“Die Säure der materialistischen Geschichtsauffassung.“ Zur Literatur des eingreifenden Denkens bei Bertolt Brecht und Gisela Elsner	
Brecht, Affect, Empathy	
Hunter Bivens (Santa Cruz)	119
Brecht’s Cruel Optimism or, What Are Socialist Affects?	
Friedemann Weidauer (Storrs)	139
Reinigung der Gefühle? Brecht, Chaplin und Empathie in Film und Theater	
Recycling Brecht: Part 2	
Joseph Dial (Ravensdale, WA)	155
Recycling Lenin: The Role of Lenin’s <i>The Imperialist War: The Struggle against Social-Chauvinism and Social-Pacifism</i> in Brecht’s “Neue Dramatik”	
Paul Peters (Montreal)	179
Celan als Rekonfigurierung Brechts	
Martin Revermann (Toronto)	211
Bert’s Bard: (Re)Assessing Brecht’s Translation of Shakespeare’s <i>Coriolanus</i>	
Markus Wessendorf (Honolulu)	231
A Brechtian Reinterpretation of Thomas Cromwell: Hilary Mantel’s Novels <i>Wolf Hall</i> and <i>Bring Up the Bodies</i>	
New Brecht Research	
Richard Schröder (Blankenfelde)	249
Brecht, Galilei, das Fernrohr und die Bibel	
Ulrich Plass (Middletown, CT)	279
Patronizing the Crisis: Bernd Stegemann’s Dramaturgy of Critical Realism and Authoritarian Populism	
Interview	
Zhang Wei (Honolulu)	291
In the Brechtian Spirit of Independent Thought: An Interview with Li Jianming	

Book Reviews	305
Sam Williams (London)	305
David Barnett. <i>A History of the Berliner Ensemble</i>	
Falko Schmieder (Berlin)	309
Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel (Hrsg.). <i>Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur</i>	
Rüdiger Singer (Minneapolis)	314
Annemarie Matzke, Ulf Otto und Jens Roselt (Hrsg.). <i>Auftritte: Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien</i>	
Aparna Dharwadker (Madison)	319
Joerg Esleben, with Rolf Rohmer and David G. John. <i>Fritz Bennewitz in India: Intercultural Theatre with Brecht and Shakespeare</i>	
Wladislaw Hedeler (Berlin)	323
Bettina Nir-Vered, Reinhard Müller, Irina Scherbakowa und Olga Reznikova (Hrsg.). <i>Carola Neher gefeiert auf der Bühne, gestorben im Gulag. Kontexte eines Jahrhundertschicksals</i>	
Astrid Oesmann (Houston)	326
Milena Massalongo, Florian Vaßen und Bernd Ruping (Hrsg.). <i>Brecht gebrauchen: Theater und Lehrstück—Texte und Methoden</i>	
Notes on the Contributors	331

Editorial

Markus Wessendorf

The forty-third volume of the *Brecht Yearbook* doesn't have an overarching theme but features several sections dedicated to different topics. The volume opens with Reiner Steinweg's reconstruction of Brecht's *Die Ausnahme und die Regel* (*The Exception and the Rule*) with a right and a left chorus. Brecht had originally announced the publication of this version for volume 8 of *Versuche* (*Experiments*) but never completed it. We could not include Steinweg's extensive critical apparatus, but see his editorial report below for further information on where to find it.

The German essayist, poet, and prose writer Helmut Heißenbüttel repeatedly reviewed new editions or posthumous publications of works by Brecht or his collaborators for newspapers and radio broadcasts. In this volume we publish a selection of those reviews from the 1960s and 1970s in which Heißenbüttel, among other things, defends Brecht's journals and diaries against the accusation by such critics as Fritz J. Raddatz and Marcel Reich-Ranicki that they are of poor literary quality.

This volume includes four papers that were presented at a symposium on Brecht and the West German novelist Gisela Elsner at the Brecht House in Berlin in September 2017. Christine Künzel, first chairperson of the International Gisela Elsner Society and organizer of the symposium, provides an introduction to the main interconnections between the works of Elsner and Brecht as well as to the three essays that follow. Whereas Carsten Mindt examines Elsner's use of Brechtian V-effects in her novels to estrange the supposed normality of everyday life in West Germany after World War II, Judith Niehaus analyzes how both Elsner and Brecht practice ideological critique as language criticism at a typographical level. Sebastian Schuller makes a case for Elsner's last novel *Heilig Blut* (*Sacred Blood*) as a resistant work of literature that, twenty-five years after its publication, intervenes in present-day, neoliberal German society by confronting it with its suppressed fascist past.

The next two essays were first presented at a panel on "Brecht, Affect, Empathy" at the 2017 MLA convention in Philadelphia. Hunter Bivens traces Brecht's gradual shift from a critique of the production and manipulation of emotions by cultural apparati to provisional reflections on a possible enjoyment of productivity under socialism, focusing in particular on Brecht's concern with the *deutsche Misere* (German misery) and his interest

in comedy during his later years. After discussing what Brecht found useful in Charlie Chaplin's films, Friedemann Weidauer reassesses the dialectical relationship between cognition and emotion in Brecht's work (particularly his learning-plays and the film *Kuhle Wampe*) from an evolutionary biological perspective.

This volume also features several papers from the IBS Symposium on "Recycling Brecht" in Oxford (June 2016) that could not be included in the *Brecht Yearbook* 42. Based on marginal notations in Brecht's copy of Lenin's *The Imperialist War*, Joseph Dial examines Lenin's influence on Brecht's notion of "neue Dramatik" ("new dramatic writing") as well as his writings around 1929–30, when he and his collective started working on the adaptation of Maxim Gorki's *Mother*. Against the usual perception of Brecht and Paul Celan as poets with divergent aesthetic visions, Paul Peters argues that they both turned their poems into models of participative and performative speech to counter the annihilating impulses of fascism. Martin Revermann refutes the assumption that Brecht, for his *Coriolan* adaptation, either directly translated Shakespeare's *Coriolanus* or used Dorothea Tieck's German translation by demonstrating that the adaptation resulted from a dynamic and interactive "translational triangle" between all three authors. My own text included here analyzes how Hilary Mantel employs Brechtian notions of *gestus*, dialectical materialism, intervening thought, and self-effacement in her novels *Wolf Hall* and *Bring Up the Bodies* to reconfigure the historic Thomas Cromwell, chief minister to the despotic Henry VIII, into a social reformer.

In this volume we also include the farewell lecture that Richard Schröder presented at the Department of Theology at Berlin's Humboldt University in 2009. In this lecture, Schröder analyses Brecht's selective reading of the primary historical sources he consulted for *Life of Galilei* as well as the play's (mis-)representation of the actual state of scientific discourse and ecclesiastical politics in Galilei's time. This is followed by Ulrich Plass's essay on the problematic reclamation of critical realism from an allegedly Brechtian perspective by the German dramaturg and essayist Bernd Stegemann.

The final piece in this volume is Zhang Wei's interview with the Chinese dramaturg, playwright, and translator Li Jianming, who contributed significantly to the Brecht reception in China after the Cultural Revolution by collaborating with the directors Huang Zuolin and Chen Yong on their productions of Brecht's plays.

In 2010, I guest-edited the proceedings of the IBS Symposium in Honolulu on "Brecht in/and Asia" for the *Brecht Yearbook* 36, but this is my first time as managing editor. I am deeply indebted to my predecessor, Theodore F. Rippey, for his guidance and help throughout the transition process and would also like to thank him for his excellent work on the past five volumes. Over the past year I have already had an opportunity to

work with everyone on the editorial board, and I am looking forward to our continuing collaboration. Marc Silberman and Stephen Brockman deserve my particular thanks for their unwavering support as well as their willingness to always share their IBS- and *BY*-related institutional knowledge with me. Last but not least, I have very much enjoyed working with Jim Walker and his team on the preparation of this manuscript—very clearly, the *Brecht Yearbook* is in the best hands with Camden House!

University of Hawai‘i at Mānoa

Abbreviations

The Brecht Yearbook uses these standard abbreviations:

- BBA Bertolt-Brecht-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.
- BFA Bertolt Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, edited by Werner Hecht et al., 30 vols. and *Register* (Berlin and Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988–2000).

Editionsbericht: *Die Ausnahme und die Regel*

Reiner Steinweg

1930 verfasste Brecht, vielleicht noch vor der *Maßnahme*, das Schauspiel *Die Ausnahme und die Regel*, noch ohne Prolog und Epilog. Es liegt im Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste zu Berlin in einer vollständigen Abschrift in der Mappe BBA 412 vor (Blätter 04–32). Diese stellt eine Abschrift von BBA 322/01–35 inklusive eines Teils der dort mit Bleistift eingetragenen Korrekturen zu einem frühen Zeitpunkt, vermutlich noch 1930, dar. Die Umarbeitung zum Lehrstück mit einem rechten und einem linken Chor erfolgte jedoch nicht anhand der Reinschrift BBA 412/04–32, sondern mit zahllosen weiteren Eintragungen mit Bleistift und vor allem mit schwarzer Tinte im Skript 322/01–35, in das die Chöre und einige andere Textteile vermutlich ab 1931 eingeklebt wurden. Die ersten vier Szenen von BBA 322/01–35 bestehen aus einem Korrekturabzug, die weiteren aus unterschiedlichen Typoskripten mit zahlreichen handschriftlichen Eintragungen von Brecht (mit Bleistift, Tinte und Rotstift) sowie vereinzelt von Elisabeth Hauptmann und Margarethe Steffin.

Die Lehrstück-Fassung mit zwei Chören sollte ursprünglich in Heft 8 der *Versuche* erscheinen und war in den Heften 5 und 7 bereits als solche angekündigt worden. Tatsächlich wurde Brecht aber mit der Bearbeitung nicht rechtzeitig fertig, vielleicht, weil sich aus politischen Gründen das Schauspiel *Die Spitzköpfe und die Rundköpfe* (so die ursprüngliche Bezeichnung des Stücks in der Fassung von 1932) dazwischendrängte—eine Umarbeitung von Shakespeares *Maß für Maß* in ein Stück über das Arrangement Hitlers mit der Großindustrie im Jahre 1932.

Das Lehrstück-Manuskript mit rechtem und linkem Chor blieb dann zunächst liegen. Brecht nahm es sich erst 1934/35 aus Anlass der mit Wieland Herzfelde verabredeten Ausgabe der gesammelten Werke im Malik-Verlag wieder vor und überarbeitete es noch einmal mit Bleistift und gelegentlich mit Rotstift. Doch zum zweiten Mal wurde es nicht fertiggestellt, obwohl für diese Überarbeitung bereits eine Reihe von kleinen Zetteln, manchmal auch ganzen Seiten, mit Entwürfen für weitere einzufügende Chortexte und kleinere einzufügende Textpartien vorlag, die durch rote fortlaufende Nummerierung als bei der Fertigstellung zu berücksichtigende Teile gekennzeichnet wurden (BBA 322/36–44). Einige Bleistift-Eintragungen im Skript BBA 322/01–35 am Ende des Stücks weisen aus, dass Brecht—vermutlich nach dem Schock der Volksabstimmung im Saarland über die Zugehörigkeit

zum (faschistischen) deutschen Reich im Jahre 1935—den Plan der Transformation in ein Lehrstück für Arbeiterkollektive aufgegeben hatte, obwohl bis zur Fertigstellung nur noch wenig fehlte: Lediglich die letzte, allerdings besonders umfangreiche, für ein Lehrstück vielleicht zu detaillierte, zu figurenreiche und zu lange Szene bedurfte noch der Bearbeitung.

Die vorliegende Ausgabe beruht im Wesentlichen auf dem von Brecht mit Rotstift durchpaginierten Skript BBA 322/01–35, ergänzt durch die Blätter 322/36–44 und orientiert sich auch im Schriftbild, d.h. beiden Einrückungen davon. Diese Textteile sind hier, da die Einfügungsorte von Brecht nicht gekennzeichnet worden sind, als “mT”-Texte kenntlich gemacht: “mögliche Textergänzungen.” Sie werden hier im Text und nicht als Anhang wiedergegeben, weil andernfalls der Hauptzweck dieser Edition, die eigentliche Lehrstückfassung des Stücks im Sinne Brechts für Spielzwecke zugänglich zu machen—“Spielen für sich selber”¹—hinsichtlich der mT-Teile verfehlt würde, wie die separate Teilveröffentlichung der Chöre im Jahr 1976 gezeigt hat.² Die Einfügungsstellen der “mT”-Texte wurden vom Herausgeber festgelegt.

Insgesamt sind sechs handschriftliche Bearbeitungsvorgänge festzustellen:

1. zum ersten Mal von Brecht mit *Bleistift* und mit *Rotstift*
2. mit *Bleistift* von Elisabeth Hauptmann
3. nach Einfügung der Chöre von Brecht mit *Tinte*
4. mit *Bleistift* von Margarete Steffin (nur in Szene 9)
5. zum zweiten Mal mit *Rotstift* von Brecht
6. zum zweiten Mal mit *Bleistift* von Brecht.

Der etwa einhundert Seiten umfassende textkritische Kommentar wird, sofern ein Druckkostenzuschuss eingeworben werden kann, als Anhang zur bisher unveröffentlichten Schauspielfassung von 1930, zur Lehrstückfassung mit Doppelchor und zum “Schulstück” von 1951 im Leipziger Universitätsverlag erscheinen. Er verzeichnet jede Textänderung, angefangen von maschinenschriftlichen Sofortkorrekturen in der Schauspielfassung bis hin zu den diversen handschriftlichen Korrekturen, kennzeichnet den jeweiligen Autor dieser Korrekturen, beschreibt die verwendeten Papiertypen, die Besonderheiten des Korrekturabzugs und der acht Typoskripte, die in das Skript eingegangen sind, sowie die umfangreichen Klebevorgänge und ihre Reihenfolge, informiert über die erhaltenen Vorstufen des Skripts (BBA 322/45–103) und orthografische Besonderheiten, und bietet schließlich in Tabellenform einen Vergleich der Lehrstückfassung mit der Schulstückfassung von 1951 und den Zwischenstufen, die 1937 in der *Internationalen Literatur* in Moskau und 1938 im Malik-Verlag in London erschienen sind.

Findet sich kein Druckkostenzuschuss, wird der textkritische Kommentar im Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste zu Berlin sowie

in der Lippischen Landesbibliothek Detmold und auf der Webseite von Reiner Steinweg (www.reinersteinweg.info) zugänglich gemacht.

Selbstverständlich geht der textkritische Kommentar auch auf die schon vorliegende Sekundärliteratur zur Entstehungsgeschichte des Stücks ein, und die Entscheidungen des Herausgebers und seine Annahmen zur Entstehungsgeschichte und Datierung der einzelnen Arbeitsphasen sowie die Anteile von Brechts Mitarbeiterinnen werden im Einzelnen begründet.

Ich danke Ulrike Breitwieser, Michaela Glaser, Rico Müller-Schmitt und besonders den Mitarbeiter*innen des Bertolt-Brecht-Archivs, Anett Schubotz, Helgrid Streidt, Iliane Thiemann und Erdmut Wizisla für ihre freundliche und hilfreiche Unterstützung.

Linz/Donau, 1. Dezember, 2017

Anmerkungen

¹ Siehe die textkritische Edition “Brecht, Eisler und Mitarbeiter. Äußerungen zu den Lehrstücken, chronologisch geordnet,” in *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, hrsg. von Reiner Steinweg (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976), 31–221, hier 164–66; ferner meine Arbeiten *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart: Metzler, 1972, ²1976) und *Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis*, mit einem Nachwort “Brecht in Brasilien” von Ingrid D. Koudela (Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 1995) und einem Nachtrag in der 2. Aufl. von 2005 (189–92). Eine wichtige Korrektur hinsichtlich der Entwicklung der Lehrstückkonzeption haben die dort vorgelegten Thesen in der 2004 veröffentlichten Arbeit von Günter Hartung erfahren: “Geschichte des Brechtschen Lehrstücks,” in Günter Hartung, *Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien* (Leipziger Universitätsverlag), 127–248. Zur Spielpraxis seit den 1980er Jahren siehe *Lehrstück und episches Theater*; Gerd Koch, Reiner Steinweg und Florian Vaßen, Hrsg., *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis* (Köln: Prometheus-Verlag, 1984); Reiner Steinweg, Wolfgang Heidefuß und Peter Petsch, *Weil wir ohne Waffen sind. Ein theaterpädagogisches Forschungsprojekt zur Politischen Bildung. Nach einem Vorschlag von Bertolt Brecht* (Frankfurt am Main: Verlag Brandes & Apsel, 1986). Die von mir entwickelte Methode des Lehrstückspiels wurde im März 2017 filmisch dokumentiert. Die Volldokumentation eines zweitägigen Spielseminars mit der Szene 5 “Am reißenden Fluss” in der vorliegenden Lehrstückfassung ist zugänglich am Institut Angewandtes Theater in Wien (wo dieser Lehrstückskurs stattfand), im Deutschen Archiv für Theaterpädagogik Lingen, im Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, am *Department of Theatre Studies* der *University of Amsterdam* und an der Fachhochschule Würzburg-Schweinfurt (Lehrstuhl von Prof. Hannah Reich). Ein Schnitt dieser zwölfstündigen Dokumentation erscheint als Band XVI der Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik in Form einer einstündigen DVD im Herbst 2018. Trailer siehe http://onlinefilm.org/de_DE/film/64761.

² Bertolt Brecht, “Chortexte zu *Die Ausnahme und die Regel*,” *Alternative* Heft 107, 19. Jg. (April 1976): 94–95.

Die Ausnahme und die Regel (Lehrstückfassung mit zwei Chören, hrsg. von Reiner Steinweg)

Bertolt Brecht

[mT1]¹ DER LEITER DES LINKEN CHORES:

Wir berichten euch sogleich
die Geschichte einer Reise. Ein Ausbeuter
und zwei Ausgebeutete unternehmen sie.
Betrachtet genau das Verhalten dieser Leute!
Findet es befremdend, wenn auch nicht fremd!
Unerklärlich, wenn auch gewöhnlich!
Unverständlich, wenn auch die Regel!

Selbst die kleinste Handlung, scheinbar einfach
betrachtet mit Misstrauen! Untersucht, ob es nötig ist
besonders das Übliche!

Wir bitten euch ausdrücklich, findet
das immerfort Vorkommende nicht natürlich!
Denn nichts werde natürlich genannt
in solcher Zeit blutiger Verwirrung
planmäßiger Willkür, verordneter Unordnung
entmenschter Menschheit, damit nichts
unveränderlich gelte.

Bei der Wiederholung anstatt Zeile 6–8:
Was nicht fremd ist, findet befremdend.
Was gewöhnlich ist, findet unerklärlich,
was die Regel ist, unverständlich! [Ende mT1]

DER LEITER DES RECHTEN CHORES:

Wir bestätigen
die Wahrheit der Vorgänge. Aber
wir erblicken in ihnen einen unglücklichen Zwischenfall
in der Geschichte der Ölgewinnung
durch die Pioniere des Westens.

Wir fordern euch auf: Verwendet nicht
allzu viel Aufmerksamkeit auf die Kleinigkeiten.
Wir verweisen auf das, was hinter den Dingen steht:

die Eroberung der Erde
durch das Geschlecht der Menschen.

1. Wettkauf in der Wüste

Zwei kleine Trupps hasten, in einem Abstand, durch die Wüste.

DER KAUFMANN zu seinen zwei Begleitern, dem Führer und einem Kuli, der das Gepäck trägt: Beeilt euch, ihr Faultiere, heute über zwei Tage müssen wir bis zur Station Han gekommen sein, denn wir müssen einen ganzen Tag Vorsprung herausquetschen. Zu den Chören: Ich bin der Kaufmann Karl Langmann und reise nach Urga, um die Schlussverhandlungen über eine Konzession zu führen. Hinter mir her kommen meine Konkurrenten. Wer zuerst ankommt, macht das Geschäft. Durch meine Schläue und meine Energie bei der Überwindung aller Schwierigkeiten und meine Unerbittlichkeit gegen mein Personal habe ich die Reise bisher beinahe in der Hälfte der üblichen Zeit gemacht. Leider haben auch meine Konkurrenten dasselbe Tempo erreicht.

DER RECHTE CHOR:

Vorwärts! Kaufmann! Unsere Städte entstanden
in großen Wettkämpfen! Das Öl
wird billig geliefert und in reichlicher Menge
der ärmlichsten Hütte in Wettkämpfen! Die Gesittung
wird in Wettkämpfen verbessert! Den Schnellen
besiegt der Schnellere. Also Vorwärts! Den Listigen
besiegt der Listigere. Also vorwärts! Der den größeren
Nutzen bringt
dem wird es gelohnt. Also vorwärts!

DER LINKE CHOR:

Ach er läuft zu schnell!
Langsam, Kuli! Ihre Städte sind groß
aber nicht gut. Das Öl beleuchtet
in der durchlässigen Hütte den Hunger. Die Wettkämpfe
verschlimmern die Rohheit. Der listige Schlepper
ist langsam. Er kämpft
gegen die Eile, die ihn umbringt. Jeder Schritt
der gespart werden kann, ist ein gewonnener.
Deiner Ausbeuter Wettkämpfe
sind nicht die deinen. Der Nützlichste
hat den schlechtesten Lohn.

DER KAUFMANN sieht durch sein Fernglas nach hinten: Seht ihr, da sind sie uns schon wieder auf den Fersen! Zum Führer: Warum treibst du den Träger nicht an? Ich habe dich engagiert, damit du ihn

antreibst, aber ihr wollt spazierengehn für mein Geld. Hast du eine Ahnung, was die Reise kostet? Euer Geld ist es ja nicht. Aber wenn du Sabotage treibst, zeige ich dich in Urga bei der Stellenvermittlung an.

DER FÜHRER *zum Träger*: Bemühe dich, rascher zu laufen.

DER KAUFMANN: Du hast nicht den richtigen Ton im Hals, du wirst es nie zu einem richtigen Führer bringen. Ich hätte einen teureren nehmen sollen. Sie holen immer mehr auf. So schlag den Kerl doch. Ich bin nicht für schlagen, aber jetzt muss man schlagen. Wenn ich nicht zuerst ankomme, bin ich ruiniert. Du hast dir deinen Bruder als Träger genommen, gesteh's! Es ist ein Verwandter, darum schlägst du nicht! Ich kenne euch doch! An Rohheit fehlt es nicht bei euch! Schlag oder ich entlasse dich! Deinen Lohn kannst du dann einklagen. Um Gottes willen, wir werden eingeholt!

DER KULI *zum Führer*: Schlag mich, aber nicht mit deiner äußersten Kraft, denn wenn ich bis zur Station Han kommen will, darf ich meine äußerste Kraft jetzt noch nicht einsetzen.

DER FÜHRER *schlägt den Kuli*:—

Rufe von hinten: Hallo! Geht hier der Weg nach Urga? Hier gut Freund! Wartet auf uns!

DER KAUFMANN *antwortet nicht und schaut auch nicht zurück*: Der Teufel hole euch! Vorwärts! *Zum Chor*: Drei Tage treibe ich meine Leute an, zwei Tage mit Schimpfreden, am dritten mit Versprechungen, in Urga wird man weitersehen. Immer sind mir meine Konkurrenten auf den Fersen, aber die zweite Nacht marschiere ich durch und bin endlich außer Sichtweite und erreiche die Station Han am dritten Tage, einen Tag früher als jeder andere. *Er singt*:

Dass ich nicht schlief, hat mir den Vorsprung verschafft

Dass ich antrieb, hat mich vorwärtsgebracht.

Der schwache Mann bleibt zurück und der Starke kommt an.

2. Ende der viel begangenen Straße

DER KAUFMANN *vor der Station Han*: Hier ist die Station Han. Gottseidank, ich habe sie erreicht, einen Tag früher als jeder andere. Meine Leute sind erschöpft. Außerdem sind sie erbittert gegen mich. Sie haben keinen Sinn für Rekorde. Es sind keine Kämpfer. Es ist ein niedriges Gesindel, das am Boden klebt. Sie wagen natürlich nicht, etwas zu sagen, denn es gibt ja Gottseidank noch Polizei, die für Ordnung sorgt.

ZWEI POLIZISTEN *treten heran*: Alles in Ordnung, Herr? Sind Sie zufrieden mit den Straßen? Sind Sie zufrieden mit Ihrem Personal?

DER KAUFMANN: Alles in Ordnung. Ich habe die Reise hierher in drei Tagen gemacht anstatt in vier. Die Straßen sind saumäßig, aber ich pflege durchzusetzen, was ich mir vorgenommen habe. Wie sind die Straßen von der Station Han ab? Was kommt jetzt?

DIE POLIZISTEN: Jetzt, Herr, kommt die menschenleere Wüste Jahi.

DER KAUFMANN: Kann man da eine Polizeieskorte bekommen?

DIE POLIZISTEN *im Weitergehen*: Nein, Herr, wir sind die letzte Polizeistreife, die Sie sehen werden, Herr.

DER RECHTE CHOR:

Habt ihr gehört: Die Sicherheit soll aufgehoben sein? Die Ordnung bleibt hinter ihnen zurück?

DER LINKE CHOR:

Hast du gehört, Kaufmann: Du kommst mit deinem Träger in eine wüste Gegend?
Wie wird es dir da gehen? Stehst du gut mit ihm?
Liebt er dich? Hat er einen Grund, dich zu lieben?
Wenn der Sand gegen euch ist: Ist dein Begleiter für dich?
Wenn die breite Straße aufhört, wohin werdet ihr gehen?

DER RECHTE CHOR:

Wo die Stadt aufhört
da hört die Ordnung auf.
Ohne die Gewalt
gibt es keine Sicherheit
Nur der Gummiknüppel
macht die Menschen gesittet.
In den Zeiten der Unordnung
an den Plätzen, wo das Chaos herrscht
wird der Mensch dem Menschen ein Wolf.

DER LINKE CHOR:

In den Städten dieser Zeit
herrscht keine Ordnung.
Der Gummiknüppel
hält die Unsicherheit aufrecht.
Keine Wüste
ist so unheimisch wie die Städte für uns sind
Kein reißendes Tier
ist zu uns wie der Mensch, der
von Polizei geschützt wird.

3. Die Entlassung des Führers auf der Station Han

DER FÜHRER: Seit wir auf der Straße vor der Station mit dem Polizisten gesprochen haben, ist unser Kaufmann wie ausgewechselt. Sein Ton, in dem er mit uns spricht, ist ein ganz anderer geworden: Er ist freundlich. Mit dem Tempo der Reise hat dies nichts zu tun, denn es ist auch auf dieser Station, der letzten vor der Wüste Jahi, kein Ruhetag angesetzt worden. Ich weiß nicht, wie ich den Träger in so erschöpftem Zustand bis nach Urga bringen soll. Alles in allem beunruhigt mich dieses freundliche Verhalten des Kaufmanns sehr. Ich fürchte, er plant etwas mit uns. Er geht viel herum, in Nachdenken versunken. Neue Gedanken, neue Gemeinheiten. Was immer aber er ausheckt, ich und der Träger müssen es aushalten. Denn sonst zahlt er uns den Lohn nicht oder jagt uns fort mitten in der Wüste.

DER KAUFMANN *nähert sich*: Nimm Tabak. Hier ist Zigarettenpapier. Für einen Lungenzug geht ihr ja durchs Feuer. Ich weiß nicht, was ihr alles anstellen könnet, um diesen Rauch in den Hals zu bekommen. Gottseidank haben wir genügend bei uns. Unser Tabak reicht dreimal bis Urga.

DER FÜHRER *nimmt den Tabak, bei sich*: Unser Tabak!

DER KAUFMANN: Setzen wir uns doch, mein Freund. Warum setzt du dich nicht? Solch eine Reise bringt zwei Leute einander menschlich näher. Aber wenn du nicht willst, kannst du natürlich auch stehen bleiben. Ihr habt ja auch eure Gebräuche. Ich setze mich nicht mit dir für gewöhnlich und du setzt dich nicht mit einem Träger. Das sind Unterschiede, auf denen die Welt aufgebaut ist. Aber rauchen können wir zusammen. Nein? *Er lacht*. Das gefällt mir an dir. Es ist auch eine Art Würde. Also, pack das Zeug vollends zusammen. Und vergiss das Wasser nicht. Es soll wenig Wasserlöcher geben in der Wüste. Übrigens, mein Freund, wollte ich dich noch warnen: Hast du bemerkt, wie der Träger dich anschaut, wenn du ihn hart anfasstest? Er hatte so ein gewisses Etwas im Blick, das auf nichts Gutes hindeutete. Du wirst ihn aber noch ganz anders anfassen müssen in den nächsten Tagen, denn wir müssen unser Tempo womöglich noch verstärken. Und das ist ein fauler Bursche. Die Gegend, in die wir jetzt kommen, ist menschenleer, da wird er vielleicht sein wahres Gesicht zeigen. Ja, du bist ein besserer Mann, du verdienst mehr und brauchst nichts zu tragen. Grund genug, dass er dich hasst. Es wird gut sein, wenn du dich von ihm fernhältst.

Der Führer geht durch eine offene Tür in den Nebenhof. Der Kaufmann ist allein sitzen geblieben.

DER KAUFMANN: Komische Leute.

Der Kaufmann bleibt schweigend sitzen. Der Führer beaufsichtigt nebenan den Träger beim Packen. Dann setzt er sich und raucht. Dann ist der Kuli fertig, setzt sich hin, bekommt von ihm Tabak und Zigarettenpapier und beginnt ein Gespräch mit ihm.

DER KULI: Der Weg durch die Wüste wird wohl noch schlechter werden.
Hoffentlich werden meine Füße durchhalten.

DER FÜHRER: Sicher.

DER KULI: Gibt es Räuber hier?

DER FÜHRER: Wir werden nur heute am ersten Reisetag aufmerken müssen,
in der Nähe der Station sammelt sich allerlei Gesindel an.

DER KULI: Und dann?

DER FÜHRER: Wenn wir den Fluss Myr hinter uns haben, wird es darauf
ankommen, den Wasserlöchern entlang zu marschieren.

DER KULI: Du kennst den Weg?

DER FÜHRER: Ja.

Der Kaufmann hat Sprechen gehört. Er tritt hinter die Tür, um zu horchen.

DER KULI: Ist der Fluss Myr schwierig zu überschreiten?

DER FÜHRER: In dieser Jahreszeit im Allgemeinen nicht. Aber wenn er
Hochwasser hat, reißt er sehr stark und ist lebensgefährlich.

DER KAUFMANN: Er spricht wirklich mit dem Träger. Bei ihm kann er sitzen! Mit ihm raucht er!

DER KULI: Was macht man dann?

DER FÜHRER: Man muss oft acht Tage warten, bis man ohne Gefahr
hinterkommt.

DER KAUFMANN: Sieh mal an! Er gibt ihm noch den Rat, sich ja Zeit zu lassen und auf sein kostbares Leben ja recht Acht zu geben! Das ist ein gefährlicher Bursche. Er wird ihm noch Vorschub leisten. Auf keinen Fall ist er der Mann, der hier durchgreift. Wenn er nicht noch zu Schlimmerem fähig ist. Schließlich sind es ab heute zwei gegen einen, zum mindesten aber fürchtet er sich ganz offenkundig, den unter seinem Kommando Stehenden scharf anzupacken, jetzt, wo die Gegenden menschenleer werden. Dieses Burschen muss ich mich unbedingt entledigen.

Er geht zu den beiden hinein.

DER KAUFMANN: Ich habe dir den Auftrag gegeben, zu kontrollieren, ob richtig gepackt wurde. Jetzt wollen wir einmal sehen, ob du meine Aufträge ausführst.

Er zerrt heftig an einem Tragriemen, bis dieser reißt.

Heißt das gepackt? Wenn der Riemen reißt, haben wir einen Tag Aufenthalt. Aber das ist es ja gerade, was du willst: Aufenthalt.

DER FÜHRER: Ich will keinen Aufenthalt. Und der Riemen reißt nicht, wenn an ihm nicht gezerrt wird.

DER KAUFMANN: Was, du widersprichst auch noch? Ist der Riemen gerissen oder nicht? Wage es, mir ins Gesicht hinein zu behaupten, er sei nicht gerissen! Du bist überhaupt unzuverlässig. Ich habe einen Fehler gemacht, als ich dich anständig behandelte, ihr vertragt das nicht. Ich kann keinen Führer brauchen, der sich beim Personal keinen Respekt verschaffen kann. Du scheinst dich eher zum Träger als zum Führer zu eignen. Ich habe Gründe dafür, anzunehmen, dass du sogar das Personal aufhetzt.

DER FÜHRER: Welche Gründe?

DER KAUFMANN: Ja, das möchtest du wissen! Also, du bist entlassen.

DER FÜHRER: Aber Sie können mich doch nicht auf halbem Wege entlassen.

DER KAUFMANN: Du musst noch froh sein, wenn ich dich nicht in Urga bei der Stellenvermittlung anzeige. Hier hast du deinen Lohn, und zwar bis hierher.

Er ruft den Wirt, der kommt.

DER KAUFMANN *zum Wirt*: Sie sind Zeuge: Ich habe den Lohn ausbezahlt.

Zum Führer: Ich kann dir jetzt schon sagen, dass du dich besser in Urga nicht mehr blicken lässt. *Betrachtet ihn von oben bis unten*. Du wirst es nie zu etwas bringen.

Er geht mit dem Wirt ins andere Zimmer.

DER KAUFMANN: Ich breche sofort auf. Wenn mir etwas passiert, Sie sind Zeuge, dass ich mit dem Mann da *zeigt auf den Kuli nebenan* heute allein von hier aufgebrochen bin.

Der Wirt deutet durch Gesten an, dass er nichts versteht.

DER KAUFMANN *betroffen*: Er versteht nicht. Es wird also niemanden geben, der sagen kann, wohin ich gegangen bin. Und das Schlimmste ist, dass diese Burschen wissen, dass es niemand gibt.

Er setzt sich und schreibt einen Brief.

DER FÜHRER: Ich habe einen Fehler gemacht, als ich mich zu dir setzte.

Nimm dich in Acht, das ist ein schlechter Mann. *Er gibt ihm seine Wasserflasche*. Behalte diese Flasche als Reserve, versteck sie. Wenn ihr euch verirren solltet—wie willst du den Weg finden?—wird er dir sicher deine abnehmen. Ich werde dir den Weg erklären.

DER KULI: Tu es lieber nicht. Er darf dich nicht mit mir reden hören und wenn er mich davonjagt, bin ich verloren. Mir braucht er

überhaupt nichts zu zahlen, denn ich bin nicht wie du in einer Gewerkschaft: Ich muss mir alles gefallen lassen.

[mT2] DER FÜHRER *[zu sich]*:² Ich habe noch Anspruch auf einen Teil seines Lohns. [Zum Kuli:] Wie ist es mit meinem Anteil an deinem Lohn?

DER KULI: Es bleibt bei der Abmachung, du wirst ihn erhalten. [Ende mT2]

DER KAUFMANN *zum Wirt*: Geben Sie diesen Brief den Leuten, die morgen hier ankommen und auch nach Urga gehen. Ich werde mit meinem Träger allein weitermarschieren.

DER WIRT *nickt und nimmt den Brief*: Aber er ist kein Führer.

DER KAUFMANN *für sich*: Er versteht also doch! Er wollte also vorhin nicht verstehen! Er kennt das schon. Er macht keinen Zeugen in solchen Sachen. *Zum Wirt, barsch*: Erkläre meinem Träger den Weg nach Urga.

Der Wirt geht hinaus und erklärt dem Kuli den Weg nach Urga. Der Kuli nickt oftmals eifrig mit dem Kopf.

DER KAUFMANN: Ich sehe, es wird einen Kampf geben.

Er holt seinen Revolver heraus und reinigt ihn. Dabei singt er.

Der kranke Mann stirbt und der starke Mann ficht.

Warum sollte der Boden das Öl hergeben?

Warum sollte der Kuli meinen Packen schleppen?

Um Öl muss gekämpft werden

Mit dem Boden und mit dem Kuli

Und in diesem Kampf heißt es:

Der kranke Mann stirbt und der starke Mann ficht.

Er tritt reisefertig in den andern Hof.

DER KAUFMANN: Kennst du jetzt den Weg?

DER KULI: Ja, Herr.

DER KAUFMANN: Dann los.

Der Kaufmann und der Kuli gehen hinaus. Der Wirt und der Führer sehen ihnen nach. Die beiden Chöre rufen den Abziehenden nach.

DER RECHTE CHOR:

Tue, was du willst, Kaufmann, aber

bring die Ware! Schaffe das Öl her, das gebraucht wird!

Kämpfe um das Öl, Pionier!

DER LINKE CHOR:

Hast du gehört Kuli,
es ist ein Kampf! Wenn du nicht kämpfst
wirst du nicht entrinnen!

Kämpfe um dein Leben, Kuli!

DER FÜHRER: Ich weiß nicht, ob mein Kollege wirklich begriffen hat. Er hat zu rasch begriffen.

4. Gespräch in einer gefährlichen Gegend

DER KULI *singt*:

Ich gehe nach der Stadt Urga
 Unaufhaltsam gehe ich nach Urga
 Die Räuber halten mich nicht ab von Urga
 Die Wüste hält mich nicht zurück von Urga
 Essen gibt es in Urga und Lohn.

DER KAUFMANN: Wie sorglos ist dieser Kuli! Dies ist eine Gegend, in der es Räuber gibt, allerhand Gesindel, das sich in der Nähe der Station sammelt. Und er singt! *Zum Kuli*: Dieser Führer hat mir nie gefallen. Einmal war er roh, einmal war er speichelleckerisch. Kein ehrlicher Mensch.

DER KULI: Ja, Herr. *Er singt wieder*.

Die Straßen sind beschwerlich bis Urga
 Hoffentlich halten meine Füße durch bis Urga
 Die Leiden sind unermesslich bis Urga
 Aber in Urga gibt es Ausruhn und Lohn.

DER KAUFMANN: Warum singst du eigentlich und bist fröhlich, mein Freund? Du fürchtest wohl die Räuber nicht? Du meinst wohl, was sie dir nehmen können, das gehört dir nicht, denn was du zu verlieren hast, das gehört mir.

DER KULI *singt*:

Auch meine Frau erwartet mich in Urga
 Auch mein kleiner Sohn erwartet mich in Urga
 Auch—

DER KAUFMANN *ihn unterbrechend*: Mir gefällt dein Singen nicht. Wir haben keinen Grund zum Singen. Man hört dich ja bis nach Urga. So lockt man ja das Gesindel geradezu an. Du kannst morgen wieder singen, soviel du willst.

DER KULI: Ja, Herr.

DER KAUFMANN *der vorausgeht*: Er würde sich keinen Augenblick wehren, wenn man ihm seine Sachen wegnehme. Was würde er tun? Es wäre seine Pflicht, das Meine so zu betrachten wie das Seine, wenn es in Gefahr ist. Aber das würde er niemals. Schlechte Rasse. Er spricht auch nichts. Das sind die Schlimmsten. Ich kann in seinen Kopf nicht hineinsehen. Was hat er vor? Er hat nichts zu lachen und lacht. Worüber lacht er? Warum lässt er mich zum Beispiel vorangehen? Er weiß doch den Weg! Wohin führt er

mich überhaupt? *Er schaut sich um und sieht, wie der Kuli Spuren im Sand hinter sich mit einem Tuch verwischt.* Was machst du denn da?

DER KULI: Ich verwische unsere Spuren, Herr.

DER KAUFMANN: Und warum machst du das?

DER KULI: Der Räuber wegen.

DER KAUFMANN: So, der Räuber wegen. Man soll aber sehen, wohin du mich geführt hast. Wohin führst du mich denn überhaupt? Geh voraus!

Sie gehen schweigend weiter.

DER KAUFMANN *zu sich*: In diesem Sand sind die Spuren wirklich sehr deutlich zu sehen. Eigentlich wäre es natürlich sehr gut, die Spuren zu verwischen.

5. Am reißenden Fluss

DER KULI: Wir sind ganz richtig gegangen, Herr. Was wir dort sehen, ist der Fluss Myr. Zu dieser Jahreszeit ist er im Allgemeinen nicht schwierig zu überschreiten, aber wenn er Hochwasser hat, reißt er sehr stark und ist lebensgefährlich. Er hat Hochwasser.

DER KAUFMANN: Wir müssen hinüber.

DER KULI: Man muss oft acht Tage warten, bis man ohne Gefahr hinüberkommt. Jetzt ist es lebensgefährlich.

DER KAUFMANN: Das werden wir ja sehen. Wir können keinen Tag warten.

DER KULI: Dann müssen wir eine Furt suchen oder einen Kahn.

DER KAUFMANN: Das dauert zu lange.

DER KULI: Ich kann aber sehr schlecht schwimmen.

DER KAUFMANN: Das Wasser ist nicht so hoch.

DER KULI *steckt einen Stecken hinein*: Es ist sehr hoch.

DER KAUFMANN: Wenn du erst im Wasser bist, wirst du auch schwimmen.

Denn dann musst du. Siehst du, du kannst das nicht so überblicken wie ich. Warum müssen wir nach Urga? Hast du gehört, dass durch diese Gegend jetzt Straßen und sogar eine Bahn gebaut werden sollen? Stelle dir doch vor: Hier wird eine Brücke sein und hier eine breite Straße und hast du gehört, dass dort Öl gefunden wurde?

[mT3] DER LINKE CHOR:

Wir hören, dass das Öl

wenn es entdeckt ist, versteckt wird.

Der das Loch zustopft, aus dem das Öl kommt

erhält Schweigegeld. So
Sinken die Opfer hin zu Millionen
aber das Öl kommt nicht. [Ende mT3]

DER KAUFMANN: Es wird Brot und Kleider geben und Gottweißwas. Und
wer wird das machen? Wir. Von unserer Reise hängt es ab. Stelle
dir vor: dass auf dich gleichsam die Augen dieses ganzen Landes
gerichtet sind, auf dich, einen kleinen Mann. Und da zauderst du,
deine Pflicht zu tun?

DER KULI *hat während dieser Rede ehrfürchtig genickt:* Ich kann nicht gut
schwimmen.

DER KAUFMANN: Ich wage doch auch mein Leben.

Der Kuli nickt ehrerbietig.

DER KAUFMANN: Ich verstehe dich. Von niederen, gewinnsüchtigen
Erwägungen geleitet, hast du gar kein Interesse, die Stadt Urga
möglichst bald, sondern das Interesse, sie möglichst spät zu
erreichen, da du ja tagweise bezahlt wirst. Die Reise interessiert
dich also gar nicht wirklich, sondern nur der Lohn.

DER KULI *steht am Fluss und zögert. Zum Chor:* Was soll ich machen?

Der linke Chor singt das Lied vom Ich und Wir.

DER LINKE CHOR:

1

Hier ist der Fluss.
Ihn zu durchschwimmen, ist gefährlich
An seinem Ufer stehen zwei Männer
Der eine durchschwimmt ihn, der andere
Zögert. Ist der eine mutig?
Ist der andere feige? Jenseits des Flusses
Hat der eine ein Geschäft.

2

Aus der Gefahr steigt der eine
Aufatmend an das eroberte Ufer
Er betritt sein Besitztum
Er isst neues Essen.
Aber der andere steigt aus der Gefahr
Keuchend ins Nichts.
Ihn empfängt, den Geschwächten
Neue Gefahr. Sind sie beide tapfer?
Sind sie beide weise?
Ach! Aus dem gemeinsam besieгten Fluss
Steigen nicht zwie Sieger.

DER KULI singt:

3

Wir und: ich und du
Das ist nicht dasselbe.
Wir erringen den Sieg
Und du besiegst mich.

DER KULI spricht: Gestatte wenigstens, dass ich einen halben Tag ausruhe.

Ich bin müde vom Schleppen. Ausgeruht kann ich vielleicht hinüberkommen.

DER KAUFMANN: Ich weiß ein besseres Mittel. Ich werde dir den Revolver in den Rücken halten. Wetten wir, dass du hinüberkommst? *Er stößt ihn vor sich her. Zu sich:* Mein Geld macht mich die Räuber fürchten und den Fluss vergessen.

DER RECHTE CHOR:

So überwindet der Mensch
die Wüste und den reißenden Fluss
und überwindet sich selbst, den Menschen
und gewinnt das Öl, das gebraucht wird.

6. Das Nachtlager

Am Abend versucht der Kuli, dessen einer Arm gebrochen ist, das Zelt aufzuschlagen. Der Kaufmann sitzt dabei.

DER KAUFMANN: Ich habe dir doch gesagt, dass du heute das Zelt nicht aufzubauen brauchst, weil du dir beim Übergang über den Fluss den Arm gebrochen hast.

Der Kuli baut schweigend weiter.

DER KAUFMANN: Wenn ich dich nicht aus dem Wasser gezogen hätte, wärst du ertrunken.

Der Kuli baut weiter.

DER KAUFMANN: Wenn ich auch an deinem Unfall nicht schuld bin—der Baumstrunk hätte geradesogut mich treffen können—so ist dir dieses Missgeschick immerhin auf einer Reise mit mir zugestanden. Ich habe nur sehr wenig bares Geld bei mir, aber in Urga ist meine Bank, da werde ich dir Geld geben.

DER KULI: Ja, Herr.

DER KAUFMANN: Spärliche Antwort. Mit jedem Blick lässt er mich merken, dass ich ihn geschädigt hätte. Diese Kulis sind ein heimtückisches Pack! *Zum Kuli:* Du kannst dich niederlegen. *Er geht weg und setzt sich abseits nieder.* Sicher macht ihm sein Missgeschick weniger aus als mir. Dieses Gesindel kümmert sich nicht viel

darum, ob es ganz ist oder lädiert. So was hebt sich nicht höher als bis zu einer Schüssel Rand. Von Natur bestraft, kümmern sie selbst sich nicht mehr um sich selbst. Wie einer etwas wegwarf, was ihm nicht gelungen ist, werfen sie sich selber weg, das Misslungene. Nur der Gelungene kämpft.

DER KAUFMANN singt: Der kranke Mann stirbt und der starke Mann ficht

DER RECHTE CHOR: Und das ist gut so.

DER KAUFMANN: Dem Starken wird geholfen, dem Schwachen hilft man nicht

DER RECHTE CHOR: Und das ist gut so.

DER LINKE CHOR:

Der starke Mann ficht und der kranke Mann stirbt.

Und das ist schlecht so.

Es verhungert der Mann. Das Korn verdirbt.

Und das ist schlecht so.

DER KAUFMANN: Lass fallen, was fällt, gib ihm noch einen Tritt.

DER RECHTE CHOR: Denn das ist gut so.

DER KAUFMANN: Es setzt sich zum Essen, wer den Sieg sich erstritt.

DER RECHTE CHOR: Das ist gut so.

DER KAUFMANN: Und der Koch nach der Schlacht zählt die Toten nicht mit.

DER RECHTE CHOR: Und er tut gut so.

DER LINKE CHOR:

Heb auf, was da fiel! Und frag, was es litt!

Denn das ist schlecht so.

Und liegt einer besiegt, frag, wofür er denn stritt!

Vielleicht ist es schlecht so.

Und ist einer zu schwach, so steh auf und geh mit!

Denn das ist schlecht so.

DER KAUFMANN: Und der Gott der Dinge, wie sie sind, schuf Herr und

Knecht!

DER RECHTE CHOR: Und das war gut so.

DER KAUFMANN: Und wem's gut geht, der ist gut; und wem's schlecht geht, der ist schlecht.

DER RECHTE CHOR: Und das ist gut so.

DER LINKE CHOR:

Und der Herr schuf den Gott und der Herr schuf den Knecht.

Und das ist schlecht so.

Lass die Dinge nicht, wie sie sind, denn die Dinge sind schlecht.

Sie sind schlecht, sie sind schlecht so!

Der Kuli ist hinzugereten. Der Kaufmann erblickt ihn und erschrickt.

DER KAUFMANN: Er hat zugehört! Halt! Bleib stehen! Was willst du?

DER KULI: Das Zelt ist fertig, Herr.

DER KAUFMANN: Schleiche nicht so herum in der Nacht. Das passt mir nicht. Ich will den Tritt hören, wenn der Mann kommt. Und ich wünsche auch einem Mann in die Augen zu sehen, wenn ich mit ihm spreche. Leg dich nieder, kümmere dich nicht zu sehr um mich.

Der Kuli geht zurück.

Halt, du gehst ins Zelt! Ich sitze hier, weil ich frische Luft gewöhnt bin.

Der Kuli geht ins Zelt.

Ich möchte wissen, wieviel er von meinem Lied gehört hat. *Pause.*
Was macht er wohl jetzt? Er hantiert immer noch.

Man sieht den Kuli sorgfältig das Lager bereiten.

DER KULI: Hoffentlich merkt er nichts. Ich kann so schlecht Gras schneiden mit dem einen Arm.

DER KAUFMANN: Ein Dummkopf, wer sich nicht vorsieht. Vertrauen ist Dummheit. Man muss sich an die Regel halten, nicht an die Ausnahme. Der Mann ist durch mich geschädigt worden, unter Umständen für die Zeit seines Lebens. Es ist nur richtig von ihm, wenn er es mir zurückzahlt. Und der schlafende starke Mann ist nicht stärker als der schlafende schwache. Der Mensch sollte nicht schlafen müssen. Allerdings wäre es besser, im Zelt zu sitzen; hier im Freien drohen Krankheiten. Aber welche Krankheit könnte so gefährlich sein, wie der Mensch es ist? Für wenig Geld geht der Mann neben mir, der ich viel Geld habe. Aber die Straße ist uns beiden gleich beschwerlich. Als er müde war, wurde er geschlagen. Als der Führer sich zu ihm setzte, wurde der Führer entlassen. Als er, vielleicht wirklich der Räuber wegen, unsere Spuren im Sand verwischte, wurde ihm Misstrauen gezeigt; als er Furcht zeigte am Fluss, bekam er meinen Revolver zu sehen. Wie kann ich mit einem solchen Mann in einem Zelt schlafen? Er kann mir doch nicht vormachen, dass er sich das alles gefallen lässt!
Ich möchte wissen, was er jetzt da drinnen ausbrütet!

Man sieht den Kuli im Zelt sich friedlich zum Schlafen legen.

DER KAUFMANN: Ich wäre ein Narr, wenn ich ins Zelt ginge.

7. Das geteilte Wasser³

a

DER KAUFMANN: Warum bleibst du stehen?

DER KULI: Herr, die Straße hört auf.

DER KAUFMANN: Und?

DER KULI: Herr, wenn du mich schlägst, schlage mich nicht auf den kranken Arm. Ich weiß den Weg nicht weiter.

DER KAUFMANN: Aber der Mann auf der Station Han hat ihn dir doch erklärt.

DER KULI: Ja, Herr.

DER KAUFMANN: Als ich dich fragte, ob du ihn verstanden hast, hast du ja gesagt.

DER KULI: Ja, Herr—

DER KAUFMANN: Und du hast ihn nicht verstanden?

DER KULI: Nein, Herr!

DER KAUFMANN: Warum hast du dann ja gesagt?

DER KULI: Ich hatte Furcht, du jagst mich davon. Ich weiß nur, dass es den Wasserlöchern entlanggehen soll.

DER KAUFMANN: Dann geh den Wasserlöchern entlang.

DER KULI: Ich weiß aber nicht, wo sie sind.

DER KAUFMANN: Geh weiter! Und versuch nicht, mich dumm zu machen.
Ich weiß doch, dass du den Weg schon früher gegangen bist.

Sie gehen weiter.

DER KULI: Aber wäre es nicht besser, wir warteten auf die hinter uns?

DER KAUFMANN: Nein.

Sie gehen weiter.

DER RECHTE CHOR:

Er ist unwissend. Wäre er wissend
fände er den Weg!

DER LINKE CHOR:

Er ist unwissend. Wäre er wissend
ginge er den Weg für sich selbst!

DER RECHTE CHOR:

Er hat nichts gelernt. Hätte er gelernt
wüsste er, was Öl ist!

DER LINKE CHOR:

Ihr habt ihn nichts gelehrt. Wäre er belehrt
wüsste er, was Öl ist!

b⁴

DER KAUFMANN: Wohin läufst du eigentlich? Das ist doch jetzt nach Norden. Osten ist dort.

Der Kuli geht in dieser Richtung weiter.

DER KAUFMANN: Halt! Was fällt dir denn ein?

Der Kuli bleibt stehen, schaut aber den Herrn nicht an.

DER KAUFMANN: Warum siehst du mir denn nicht in die Augen?

DER KULI: Ich dachte, dort sei Osten.

DER KAUFMANN: Du wart einmal, Bursche. Dir werde ich schon zeigen, wie man mich führt. *Er schlägt ihn.* Weißt du jetzt, wo Osten ist?

DER KULI *brüllt*: Nicht auf den Arm!

DER KAUFMANN: Wo ist Osten?

DER KULI: Dort.

DER KAUFMANN: Und wo sind die Wasserlöcher?

DER KULI: Dort.

DER KAUFMANN *rasend*: Dort? Aber du gingst dorthin!

DER KULI: Nein, Herr.

DER KAUFMANN: So, du gingst nicht dorthin. Gingst du dorthin?

Er schlägt ihn.

DER KULI: Ja, Herr.

DER KAUFMANN: Wo sind die Wasserlöcher? *Der Kuli schweigt. Der Kaufmann scheinbar ruhig.* Du sagtest doch eben, du weißt, wo die Wasserlöcher sind? Weißt du es?

Der Kuli schweigt.

DER KAUFMANN *schlägt ihn*: Weißt du es?

DER KULI: Ja.

DER KAUFMANN *schlägt ihn*: Weißt du es?

DER KULI: Nein.

DER KAUFMANN: Gib deine Wasserflasche her.

Der Kuli gibt sie ihm.

DER KAUFMANN: Ich könnte mich jetzt auf den Standpunkt stellen, dass das ganze Wasser mir gehört, denn du hast mich falsch geführt. Aber ich tue es nicht: Ich teile das Wasser mit dir. Nimm deinen Schluck, und dann weiter. *Zu sich:* Ich habe mich vergessen: Ich hätte ihn, in dieser Lage, nicht schlagen dürfen.

DER RECHTE CHOR:
 Seht, er teilt mit ihm!
 In der Not teilt er das letzte Wasser
 mit seinem Knecht!
 In Kameradschaft.

DER LINKE CHOR:
 Er teilt! Er hat Furcht!
 Denke: Der, dem du den Packen schleppen sollst
 teilt mit dir!

c

DER KAUFMANN: Hier waren wir schon. Da, die Spuren.

DER KULI: Als wir hier waren, konnten wir noch nicht weit vom Weg
 abgekommen sein.

DER KAUFMANN: Schlag das Zelt auf. Unsere Flasche ist leer. In meiner
 Flasche habe ich nichts.

*Der Kaufmann setzt sich nieder, während der Kuli das Zelt auf-
 schlägt. Der Kaufmann trinkt heimlich aus seiner Flasche.*

DER KAUFMANN zu sich: Er darf nicht merken, dass ich noch zu trinken
 habe. Sonst wird er, hat er nur einen Funken Verstand in seinem
 Schädel, mich niederschlagen.

Er zieht seinen Revolver und legt ihn in den Schoß.

DER KAUFMANN: Wenn wir nur das vorige Wasserloch wieder erreichen
 könnten! Mein Hals ist schon wie zugeschnürt. Wie lang kann ein
 Mensch Durst aushalten?

DER KULI: Ich muss ihm die Flasche aushändigen, die mir der Führer auf
 der Station gegeben hat. Sonst, wenn sie uns finden, und ich lebe
 noch, er aber ist halb verschmachtet, machen sie mir den Prozess.
Er nimmt die Flasche und geht hinüber.

[mT4] DER LINKE CHOR:
 Halt ein, du! Wir gestehen,
 wir sind deinetwegen in großer Unruhe.
 Wir fürchten für dich, du siehst freundlich aus.
 Neben dir durstet einer: schließe schnell deine Augen!
 Verstopfe dein Ohr, neben dir stöhnt jemand!
 Halte deinen Fuß zurück, man ruft dich um Hilfe!
 Ach, er hört uns nicht! Er vergisst sich!
 Er ist menschlich! Er ist verloren! [Ende mT4]⁵

*Der Kaufmann sieht ihn plötzlich vor sich stehen und weiß nicht, ob der
 Kuli ihn hat trinken sehen, oder nicht. Der Kuli hat ihn nicht trinken
 sehen. Er hält ihm schweigend die Flasche hin. Der Kaufmann aber, in der*

Meinung, es sei einer der großen Feldsteine, und der Kuli, erzürnt, wolle ihn erschlagen, schreit laut auf.

DER KAUFMANN: Tu den Stein weg!

Und mit einem Revolverschuss streckt er den Kuli nieder, als der, nicht verstehend, die Flasche ihm weiter hinhält.

DER KAUFMANN: Also doch! So, du Bestie. Jetzt hast du's.

DER RECHTE CHOR:

Das Öl fordert Opfer.

Über den Gestrauchelten hinweg
stürmt der Unhemmbare.

DER LINKE CHOR:

Ihr habt gesehen, was geschehn ist.

Ihr hört, was gesagt wird.

Zu den Taten
gehören die Worte.

8. [mT5] Lied von den Gerichten

DER LINKE CHOR:

Im Tross der Räuberhorden

ziehen die Gerichte.

Wenn der Unschuldige erschlagen ist

sammeln sich die Richter über ihm und verdammen ihn.

Am Grab des Erschlagenen

wird sein Recht erschlagen.

Die Sprüche der Gerichte

fallen wie die Schatten der Schlachtmesser.

Ach, das Schlachtmesser ist doch stark genug, was braucht es
als Begleitbrief das Urteil?

Sieh den Flug! Wohin fliegen die Aasgeier?

Die nahrungslose Wüste vertrieb sie:

die Gerichtshöfe werden ihnen Nahrung geben.

Dorthin fliehen die Mörder. Die Verfolger

sind dort in Sicherheit. Und dort

verstecken die Diebe ihr Diebesgut, eingewickelt
in ein Papier, auf dem ein Gesetz steht. [Ende mT5]

9. Gericht

Der Führer und die Frau des Getöteten sitzen schon im Gerichtssaal.

DER FÜHRER *zur Frau*: Sind Sie die Frau des Getöteten? Ich bin der Führer, der Ihren Mann engagiert hat. Ich habe gehört, dass Sie in diesem Prozess die Bestrafung des Kaufmanns und Schadenersatz verlangen. Ich bin sogleich hergekommen, denn ich habe den Beweis, dass Ihr Mann unschuldig getötet wurde. Er ist hier in meiner Tasche.

Das Gericht nimmt Platz, auch der angeklagte Kaufmann sowie die zweite Karawane und der Wirt von der Station Han.

DER RICHTER: Ich eröffne die Verhandlung. Die Frau des Getöteten hat das Wort.

DIE FRAU: Mein Mann hat diesem Herrn das Gepäck durch die Wüste Jahi getragen. Kurz vor Beendigung der Reise hat ihn der Herr niedergeschossen. Wenn mein Mann dadurch auch nicht wieder lebendig wird, so verlange ich doch, dass sein Mörder bestraft wird.

DER RICHTER: Außerdem verlangen Sie einen Schadenersatz.

DIE FRAU: Ja, weil mein kleiner Sohn und ich den Ernährer verloren haben.

DER RICHTER *zur Frau*: Ich mache Ihnen ja keinen Vorwurf. Der materielle Anspruch schändet Sie gar nicht. *Zur zweiten Karawane*: Hinter der Expedition des Kaufmanns Karl Langmann kam eine Expedition, der sich auch der entlassene Führer der ersten angegeschlossen hatte. Sie folgten den Spuren im Sand, wo sie von der Reiseroute abwichen und fanden nach einem halben Tagesmarsch die Verirrten. Was sahen Sie?

DER LEITER DER ZWEITEN EXPEDITION: Der Kaufmann hatte nur mehr ganz wenig Wasser in der Flasche und sein Träger lag erschossen im Sand.

DER RICHTER *zum Kaufmann*: Hatten Sie den Mann erschossen?

DER KAUFMANN: Ja. Er griff mich unvermutet an.

DER RICHTER: Wie griff er Sie an?

DER KAUFMANN: Er wollte mich hinterrücks mit einem Feldstein erschlagen.

DER RICHTER: Haben Sie eine Erklärung für den Grund seines Angriffs?

DER KAUFMANN: Nein.

DER RICHTER: Haben Sie Ihre Leute sehr stark angetrieben?

DER KAUFMANN: Nein.

DER RICHTER: Ist hier der entlassene Führer, der den ersten Teil der Reise mitmachte?

DER FÜHRER: Ich.

DER RICHTER: Äußern Sie sich dazu.

DER FÜHRER: Soviel ich wusste, handelte es sich für den Kaufmann darum, wegen einer Konzession möglichst rasch in Urga zu sein.

DER RICHTER *zum Leiter der zweiten Karawane*: Hatten Sie den Eindruck, dass die vor Ihnen marschierende Expedition ungewöhnlich schnell marschierte?

DER LEITER DER ZWEITEN KARAWANE: Nein, nicht ungewöhnlich. Sie hatten einen ganzen Tag Vorsprung und hielten ihn.

DER RICHTER: Dazu müssen Sie doch aber angetrieben haben?

DER KAUFMANN: Ich trieb überhaupt nicht an. Das war Sache des Führers.

DER RICHTER *zu dem Führer*: Hat Ihnen der Angeklagte nicht ausdrücklich nahegelegt, den Träger besonders anzutreiben?

DER FÜHRER: Ich trieb nicht mehr an als gewöhnlich, eher weniger.

DER RICHTER: Warum wurden Sie entlassen?

DER FÜHRER: Weil ich mich nach Ansicht des Kaufmanns mit dem Träger zu freundlich stellte.

DER RICHTER: Und das sollten Sie nicht? Hatten Sie den Eindruck, dass der Kuli, der also nicht freundlich behandelt werden durfte, ein aufsässiger Mensch war?

DER FÜHRER: Nein, er ertrug alles, weil er, wie er mir sagte, Angst hatte, seine Arbeit zu verlieren. Er war in keiner Gewerkschaft.

DER RICHTER: Hatte er also viel zu ertragen? Antworten Sie. Und besinnen Sie sich nicht immer auf Ihre Antworten! Die Wahrheit kommt ja doch heraus.

DER FÜHRER: Ich war nur bis zur Station Han dabei.

DER WIRT *zu sich*: Richtig, Führer.

[mT6] DER RECHTE CHOR:

Hört, wie er die Wahrheit zurückhält!

Er verbirgt, dass der Kuli geprügelt wurde
und einen Grund hatte, zu morden.

Warum schweigt er?

DER LINKE CHOR:

Er schweigt, weil er sonst keine Arbeit mehr bekommt

er schweigt, weil er weiß

dass der Kuli nicht getötet hat. [Ende mT6]

DER RICHTER *zum Kaufmann*: Ist danach etwas vorgefallen, was den Angriff des Kulis erklären könnte?

DER KAUFMANN: Nein, nichts von meiner Seite.

DER RICHTER: Hören Sie, Sie dürfen sich nicht weißer waschen wollen als Sie sind. So kommen Sie ja nicht durch, Mann. Wenn Sie Ihren Kuli so mit Handschuhen angefasst haben, wie erklären Sie dann den Hass des Kulis gegen Sie? Doch nur, wenn Sie den Hass glaubhaft machen können, können Sie auch glaubhaft machen, dass Sie in Notwehr gehandelt haben. Immer denken!

DER KAUFMANN: Ich muss etwas gestehen. Ich habe ihn doch einmal geschlagen.

DER RICHTER: Aha, und Sie glauben, dass aus diesem einen Mal bei dem Kuli solch ein Hass entstand?

DER KAUFMANN: Nein. Aber ich habe ihm doch den Revolver in den Rücken gehalten, als er nicht über den Fluss wollte. Und beim Übergang über den Fluss brach er sich doch den Arm. Auch daran war ich schuld.

DER RICHTER *lächelnd*: Nach Ansicht des Kulis.

DER KAUFMANN *ebenfalls lächelnd*: Natürlich. In Wirklichkeit habe ich ihn herausgezogen.

DER RICHTER: Nun also. Nach der Entlassung des Führers gaben Sie dem Kuli Anlass, Sie zu hassen. Und vorher? *Eindringlich zum Führer*: Geben Sie es doch zu, dass der Mensch den Kaufmann hasste. Wenn man es sich überlegt, ist es eigentlich selbstverständlich. Es ist ja begreiflich, dass ein Mann, der, schlecht entlohnt mit Gewalt in Gefahren getrieben wird und für den Vorteil eines anderen sogar Schaden an seiner Gesundheit nimmt, für fast nichts sein Leben riskiert, dann diesen anderen hasst.

DER FÜHRER: Er hasste ihn nicht.

DER RICHTER: Wir wollen jetzt den Wirt der Station Han verhören, ob vielleicht er uns etwas berichten kann, woraus wir uns eine Vorstellung machen können über das Verhältnis des Kaufmanns zu seinem Personal. *Zum Wirt*: Wie hat der Kaufmann seine Leute behandelt?

DER WIRT: Gut.

DER RICHTER: Soll ich die Leute hier hinausschicken? Glauben Sie, dass Sie in Ihrem Geschäft geschädigt werden, wenn Sie die Wahrheit sagen?

DER WIRT: Nein, das ist in diesem Fall nicht nötig.

DER RICHTER: Wie Sie wollen.

DER WIRT: Er hat dem Führer sogar Tabak gegeben und ihm anstandslos seinen ganzen Lohn ausbezahlt. Und auch der Kuli wurde gut behandelt.

DER RICHTER: Ihre Station ist die letzte Polizeistation auf dieser Route?

DER WIRT: Ja, danach beginnt die menschenleere Wüste Jahi.

DER RICHTER: Ah so! Es handelte sich also bei der Freundlichkeit des Kaufmanns mehr um eine durch die Umstände gegebene, wohl auch kurzbefristete, sozusagen taktische Freundlichkeit. Auch im Kriege ließen es sich unsere Offiziere ja angelegen sein, der Mannschaft, je näher man an die Front kam, desto menschlicher zu begegnen. Solche Freundlichkeiten haben natürlich nichts zu sagen.

DER KAUFMANN: Er hatte zum Beispiel immer gesungen beim Marschieren. Von dem Augenblick an, wo ich ihn mit dem Revolver bedrohte, um ihn über den Fluss zu bringen, habe ich ihn auch nie mehr singen hören.

DER RICHTER: Er war also völlig verbittert. Das ist ja begreiflich. Ich muss wieder zurückgreifen auf den Krieg. Auch da konnte man ja einfache Leute verstehen, wenn sie zu uns Offizieren sagten: Ja, ihr führt euren Krieg, aber wir führen den—euren!! So konnte auch der Kuli zum Kaufmann sagen: Du machst dein Geschäft, aber ich mache das deine!!

DER KAUFMANN: Ich muss noch ein Geständnis machen. Als wir uns verirrt hatten, habe ich eine Flasche Wasser mit ihm geteilt, aber die zweite wollte ich allein trinken.

DER RICHTER: Hat er Sie vielleicht gesehen beim Trinken?

DER KAUFMANN: Das nahm ich an, als er mit dem Stein in der Hand auf mich zutrat. Ich wusste, dass er mich hasste. Als wir in die menschenleere Gegend kamen, war ich Tag und Nacht auf meiner Hut. Ich mussteannehmen, dass er bei der ersten Gelegenheit über mich herfallen würde. Wenn ich ihn nicht getötet hätte, hätte er mich getötet.

DIE FRAU: Ich möchte etwas sagen. Er kann ihn nicht angegriffen haben. Er hat noch nie jemand angegriffen.

[mT7] DER LINKE CHOR:

Aber ach, das war es ja: Hätte er gekämpft
läg er vielleicht jetzt nicht verscharrt. Selbst wenn er geschlachtet worden wäre
von jetzt ab in einer Stunde von diesen Henkern
hätte er doch Nutzen gehabt für uns, die wir kämpfen, Frau. [Ende mT7]

DER FÜHRER: Seien Sie ruhig. Ich habe den Beweis seiner Unschuld in meiner Tasche.

DER RICHTER: Hat man den Stein gefunden, mit dem der Kuli Sie bedrohte.

DER LEITER DER ZWEITEN KARAWANE: Der Mann *deutet auf den Führer* hat ihn aus der Hand des Toten genommen.

Der Führer zeigt die Flasche.

DER RICHTER: Ist das der Stein? Erkennen Sie ihn wieder?

DER KAUFMANN: Ja, das ist der Stein.

DER FÜHRER: So sieh, was in dem Stein ist. *Gießt Wasser aus.*

SCHÖFFE: Es ist eine Wasserflasche und kein Stein. Er hat Ihnen Wasser gereicht.

SCHÖFFE 2: Jetzt sieht es ja so aus, als habe er ihn gar nicht erschlagen wollen.

DER FÜHRER *umarmt die Witwe des Getöteten*: Siehst du, ich konnte es beweisen: Er war unschuldig. Ich konnte's ausnahmsweise beweisen. Ich habe ihm nämlich bei seinem Aufbruch auf der letzten Station diese Flasche gegeben, der Wirt ist Zeuge, und dies ist m e i n e Flasche.

DER WIRT *zu sich*: Dummkopf! Jetzt ist nur auch er verloren!

DER RICHTER: Das kann nicht die Wahrheit sein. *Zum Kaufmann*: Er soll Ihnen zu trinken gegeben haben!

DER KAUFMANN: Es muss ein Stein gewesen sein.

DER RICHTER: Nein, es war kein Stein. Sie sehen doch, dass es eine Wasserflasche war.

DER KAUFMANN: Aber ich konnte nicht annehmen, dass es eine Wasserflasche sei. Der Mann hatte keinen Grund, mir zu trinken zu geben. Ich war nicht sein Freund.

DER FÜHRER: Aber er g a b ihm zu trinken.

DER RICHTER: Aber warum g a b er ihm zu trinken? Warum?

DER FÜHRER: Wohl weil er glaubte, dass der Kaufmann Durst habe.

Die Richter lächeln sich an.

Wahrscheinlich aus Menschlichkeit.

Die Richter lächeln wieder.

Vielleicht aus Dummheit, denn ich glaube, er hatte gar nichts gegen den Kaufmann.

DER KAUFMANN: Dann muss er sehr dumm gewesen sein. Der Mann war durch mich geschädigt worden, unter Umständen für die Zeit

seines Lebens. Der Arm! Es war nur richtig von ihm, wenn er es mir zurückzahlen wollte.

DER FÜHRER: Es war nur richtig.

DER KAUFMANN: Für wenig Geld ging der Mann neben mir, der ich viel Geld habe. Aber die Straße war uns beiden gleich beschwerlich.

DER FÜHRER *zum linken Chor*: Das weiß er also.

DER KAUFMANN: Als er müde war, wurde er geschlagen.

DER FÜHRER: Und das ist nicht richtig?

DER KAUFMANN: Anzunehmen, der Kuli würde mich nicht bei der ersten Gelegenheit niederschlagen, hätte bedeutet anzunehmen, er habe keine Vernunft.

DER RICHTER: Sie meinen, Sie hätten zum mindesten angenommen, der Kuli habe etwas gegen Sie. Dann hätten Sie zwar einen unter Umständen Harmlosen getötet, aber nur, weil Sie nicht wissen konnten, dass er harmlos ist. Das haben wir bei unserer Polizei mitunter. Sie schießen in eine Menge, Demonstranten, ganz friedliche Leute, nur weil sie sich nicht vorstellen können, dass diese Leute sie nicht einfach vom Pferd reißen und lynchieren. Diese Polizisten schießen eigentlich alle aus Furcht. Und dass sie Furcht haben, ist ein Beweis von Vernunft. Sie meinen, Sie konnten nicht wissen, dass der Kuli eine Ausnahme bildete!

DER KAUFMANN: Man muss sich an die Regel halten und nicht an die Ausnahme.

DER RICHTER: Ja, das ist es: Welchen Grund sollte dieser Kuli gehabt haben, seinem Peiniger zu trinken zu geben?

DER FÜHRER: Keinen vernünftigen!

DER RICHTER *singt*:

Die Regel ist: Auge um Auge.
Der Narr wartet auf die Ausnahme.
Dass ihm sein Feind zu trinken gibt
das erwartet der Vernünftige nicht.

DER FÜHRER *singt*:

In dem System, das sie gemacht haben
ist Menschlichkeit eine Ausnahme.
Wer sich also menschlich erzeugt
der trägt den Schaden davon.
Fürchtet für jeden, ihr
der freundlich aussieht!
Haltet ihn zurück
der da jemand helfen will!

Neben dir durstet einer: Schließe schnell deine Augen!
 Verstopf dein Ohr: Neben dir stöhnt jemand!
 Halte deinen Fuß zurück: Man ruft dich um Hilfe!
 Wehe dem, der sich da vergisst! Er
 gibt einem Menschen zu trinken und
 ein Wolf trinkt.

DER RICHTER: Wir beraten jetzt.

Das Gericht zieht sich zurück.

DER LEITER DER ZWEITEN KARAWANE: Haben Sie keine Angst, dass Sie nie mehr eine Stelle bekommen?

DER FÜHRER: Ich musste die Wahrheit sagen.

DER LEITER DER ZWEITEN KARAWANE *lächelnd*: Ja, wenn Sie müssen . . .

Das Gericht kommt zurück.

DER RICHTER *zum Kaufmann*: Das Gericht stellt noch eine Frage an Sie.
 Sie hatten doch durch die Erschießung des Kulis nicht etwa einen Vorteil.

DER KAUFMANN: Im Gegenteil. Ich brauchte ihn doch zu dem Geschäft, das ich vorhatte in Urga. Er trug doch die Karten und die Vermessungstabellen, die ich brauchte. Allein war ich doch nicht imstande, meine Sachen zu tragen!

DER RICHTER: Sie haben Ihr Geschäft in Urga also nicht gemacht?

DER KAUFMANN: Natürlich nicht. Ich kam zu spät. Ich bin ruiniert!

DER RICHTER: Dann verkündige ich also das Urteil. Das Gericht unterstellt als bewiesen, dass der Kuli nicht mit einem Stein, sondern mit einer Wasserflasche sich seinem Herrn näherte. Aber selbst dies vorausgesetzt, ist es noch eher zu glauben, dass der Kuli seinen Herrn mit der Wasserflasche erschlagen wollte als ihm zu trinken zu geben. Der Träger gehörte einer Klasse an, die aus ihrem Hass gegen die Besitzenden kein Hehl macht und ja auch tatsächlich einen Grund hat, sich benachteiligt zu fühlen. In den Augen solcher Leute wie des Trägers war es nichts als pure Vernunft, sich vor einer Übervorteilung bei der Verteilung des Wassers zu schützen. Ja, sogar gerecht müsste es diesen Leuten bei ihrem beschränkten und einseitigen Standpunkt erscheinen, sich an ihrem Peiniger zu rächen. Überall hören diese Leute von dem Tag der Abrechnung sprechen. Andrerseits konnte der Kaufmann nicht an einen Akt der Güte bei dem von ihm zugestandenermaßen gequälten Träger glauben. Er musste sich von ihm des Schlimmsten versehen. Die Vernunft sagte ihm, dass er aufs stärkste bedroht sei. Die Menschenleere der Gegend musste ihn mit Besorgnis erfüllen. Die Abwesenheit von Polizei und Gerichten

machte es seinem Angestellten möglich, ihm den Gehorsam zu verweigern und ermutigte ihn. Der Angeklagte hat also in berechtigter Notwehr gehandelt, gleichgültig, ob er bedroht wurde oder nur sich bedroht fühlten musste. Den gegebenen Umständen gemäß musste er sich bedroht fühlen. Der Angeklagte wird also freigesprochen, die Frau des Toten mit ihrer Klage abgewiesen.

DER RECHTE CHOR *steht auf*:

Das Recht ist gesprochen. Das Urteil erscheint hart.
Aber das Öl muss aus dem Boden
und der Packen muss geschleppt werden.
Nicht um glücklich zu sein
ist der Mensch geboren. Möge nun also
der Vorgang vergessen werden.

DER LINKE CHOR *steht auf*:

Das Recht ist gesprochen. Ihr habt gehört, wie es lautet.
Ihr habt gehört und ihr habt gesehen.
Ihr saht das Übliche, das immerfort Vorkommende.
Wir bitten euch aber:
Was nicht fremd ist, findet befremdlich!
Was gewöhnlich ist, findet unerklärlich!
Was da üblich ist, das soll euch erstaunen.⁶

Anmerkungen des Herausgebers

¹ mT = mögliche Texteinfügung: Textteile, die von Brecht zur Einfügung vorgesehen, aber nicht mehr eingefügt worden waren, siehe Editionsbericht.

² Regieanweisungen in eckigen Klammern sind vom Herausgeber ergänzt.

³ In der Druckvorlage BBA 322/01–35 (wie auch in den Moskauer und Londoner Fassungen von 1937 und 1938): DAS ENDE DER STRASSE.

⁴ Über “b” steht in der Druckvorlage (wie auch in den Moskauer und Londoner Fassungen von 1937 und 1938) die Überschrift DAS GETEILTE WASSER.

⁵ Am Ende von mT4 folgt ursprünglich die Zeile: “Er gibt einem Menschen zu trinken und ein Wolf trinkt!” bzw. in einer handschriftlichen Variante: “Er gibt einem Menschen zu trinken und ein Wolf öffnet den Schlund!” Diese Zeile wurde hier weggelassen, weil sie später in der Gerichtsszene, im Gesang des Führers (“In dem System, das sie gemacht haben . . .”) noch einmal vorkommt.

⁶ Am Ende eines früheren Entwurfs für den Schlusschor hat Brecht handschriftlich hinzugefügt: “Erkennt, und die Zeit kommt / Wo alles erkannt ist.” In dem Skript BBA 322/01–35, dem die vorliegende Ausgabe zur Hauptsache folgt, heißt es dagegen handschriftlich wie in den Druckfassungen von 1937, 1938 und 1950, in denen Brecht de facto vom Lehrstück zum Bühnenstück zurückgekehrt ist: “Was die Regel ist, das erkennt als Missbrauch / Und wo ihr den Missbrauch erkannt habt / Da schafft Abhilfe!” Diese handschriftliche Einfügung kann erst vorgenommen

worden sein, als Brecht die Hoffnung auf Verwendungsmöglichkeiten des Textes als Lehrstück definitiv aufgegeben hatte und den ersten Druck des Stücks in der in Moskau erscheinenden Zeitschrift *Internationale Literatur* vorbereitete, der 1937 herauskam.

Zeitungs- und Radiorezensionen von Brechts Werk¹

Helmut Heißenbüttel (1921–96)

**Helmut Heißenbüttel empfiehlt zum Lesen:
Dreigroschenroman von Bertolt Brecht
(Sendung: Norddeutscher Rundfunk 2, 12.
Dezember 1967. © NDR Kultur.)**

Kaum ein Werk der neueren deutschen Literatur ist so bekannt und so sprichwörtlich geworden wie Bertolt Brechts *Dreigroschenoper*. Bekanntlich handelt es sich dabei um die Neufassung eines Werks aus dem 18. Jahrhundert, der *Beggar's Opera*, die ihrerseits als Parodie auf die Große Oper gemeint war. Diese Parodie gehört in den Bereich einer Satire, die Missstände des zeitgenössischen Lebens in witzigen Unterhaltungsstoff verwandelte. Das bekannteste Beispiel dieser Art Satire sind *Gulliver's Reisen* von Jonathan Swift, die bezeichnenderweise, und obwohl sie in der Originalversion von bitterer Schärfe waren, zur Kinderlektüre verharmlost wurden. Und es ist überhaupt zu fragen, ob diese Satire des 18. Jahrhunderts tatsächlich einen revolutionären Impuls hatte, ob ihre Verfasser an Veränderung des Verspotteten dachten oder ob die Missstände, die sie geißelten, nicht bloß Stoff bildeten für eine literarische Imagination, die des Erhabenen und Feierlichen müde war.

Eben in der Herausarbeitung des revolutionären Impulses, in der Verschärfung der politischen Pointe lag der Ansatzpunkt für Brechts Bearbeitung. Und was wurde daraus? Ein Massenerfolg; ein Musical, das gerade von denen bejubelt und zitiert wurde, die getroffen werden sollten. Natürlich hat die *Dreigroschenoper* auch politische Wirkung gehabt, aber bei weitem nicht die, die Stücke hatten wie *Mann ist Mann* oder die doch im Grunde erfolglosen Szenen *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, deren beunruhigende Wirkung gerade da liegt, wo sie ganz unliterarisch zu sein scheinen, wo sie aussehen wie unübersetzte Reportagen. Brecht scheint ein bestimmtes Fingerspitzengefühl gerade für die politische Wirksamkeit seiner Arbeiten gehabt zu haben, und ich meine, er hat immer da, wo er diese Wirksamkeit abgelenkt sah, oder wo das rein literarische Konzept die politische Wirksamkeit zu beeinträchtigen schien, nach neuen Ansätzen gesucht. Solche Ansätze finden sich besonders in der Prosa, die in dieser Beziehung noch gar nicht genug beachtet worden ist. Zwar sind inzwischen

einige Geschichten von Herrn Keuner beliebtes Zitatgut geworden, doch ist die Schärfe gerade der politischen Stellungnahme bisher kaum erkannt. Ähnlich ist es mit den *Geschäften des Herrn Julius Caesar*, einem der bedeutendsten deutschen Romane im 20. Jahrhundert. Dabei darf man nicht erwarten oder voraussetzen, dass die politische Thematik und Schlagkraft dieser Prosa parteipolitisch kommunistisch oder nur im strengen Sinne marxistisch gebunden wäre. Es ist vielmehr das Zurückgehen auf politische Elementareinsichten, das der Prosa die Radikalität gibt. Es werden Modelle entworfen und beschrieben, in denen nichts Anderes regiert als die Motivationen politischer Praxis. Brecht versucht, dieser Praxis erzählend beizukommen und zugleich zu zeigen, wo die Welt veränderbar ist.

Nur so lässt sich die Neuaufnahme des *Dreigroschenoper*-Stoffes im *Dreigroschenroman* verstehen.² Der Erfolg der *Dreigroschenoper*, der politische Wirksamkeit zu versprechen schien, hatte nur wieder ins Kulinarische geführt. Brecht konstruierte das Modell neu. Die historischen Bezüge sind konkreter im Roman, er spielt in London etwa um die Zeit des Burenkriegs, aber die Zusammensetzung des Personals und die Durchführung der Story richten sich ganz nach dem Zweck der politischen Allegorie. Brecht macht nicht den Fehler, die Figuren *nur* typologisch zu kennzeichnen; aber die kleinen Züge, mit denen er sie lebendig erhält, dienen nicht der psychologischen Analyse, sondern führen nur wieder in die Motivation der politischen Praxis zurück. Hier, in den Romanen von Brecht, sind Kunstfiguren entstanden, die vollkommen ihre literarische Funktion erfüllen. Was gemeint ist, zeigt sich jedoch erst am Schluss, im "Traum des Soldaten Fewkoombey,"³ einer Gerichtsszene, die die von Brecht für das Theater geschriebenen weit übertrifft.

Wann ist Musik dumm? Eisler, Brecht und die politisch engagierte Kunst (*Christ und Welt / Deutsche Zeitung*, 24. Juli 1970, Nr. 30, S. 14)

Arnold Schönberg hatte zwei Schüler, die, seitdem sein eigenes Werk in den Kanon der klassischen Moderne aufgenommen worden ist, mit ihm in einem Atemzug genannt werden: Anton Webern und Alban Berg, auch ihr Werk heute unumstritten. Er hatte einen dritten Schüler, der auch berühmt geworden ist, nur sozusagen von der anderen Richtung her, sein Werk jedoch im Jahre 1970 fast ungespielt, für Bundesdeutsche so gut wie gar nicht zugänglich, eine Schallplatte mit Vertonungen von Tucholsky-Texten. Das ist Hanns Eisler, geboren 1898 in Leipzig, gestorben 1962 in Ost-Berlin.

Noch (oder schon) 1964 schrieb Eric Bentley, der das Theaterwerk Bertolt Brechts in Amerika durchzusetzen versuchte und eine Platte mit Eislerliedern einspielte: "Hanns Eisler ist schließlich doch aus der relativen Unbekanntheit aufgetaucht, die politisches Vorurteil ihm auferlegt hatte."⁴ Ist er aufgetaucht? Mitnichten. Auch in der DDR, deren Staatshymne er

vertonte und in der er zweimal den Nationalpreis 1. Klasse erhielt, zählt er nicht zu den gespielten Komponisten. Ist sein Werk, wie das manches anderen Mitläufers der Moderne, zu Recht in halbe Vergessenheit zurückgefallen? Wirkt das politische Vorurteil immer noch, vielleicht hier wie dort?

Nach dem wenigen, das ich gehört habe, kann ich nur sagen, dass Eisler zweifellos nicht zu den Mitläufern der Moderne gehörte, dass er vielmehr bereits sehr früh eine Position einnahm, die erst jetzt, in der nachseriellen Periode der Musik, die zugleich die einer gewissen Überschneidung von E-Musik und U-Musik ist, eingesehen werden kann. Eislers Musik unterscheidet sich von der seines Lehrers Schönberg nicht, wie oft oberflächlich behauptet wird, dadurch, dass Eisler eben politisch engagiert, das heißt, seit seiner Jugend überzeugter Kommunist war. Eislers Kompositionsmethoden standen nicht einfach bloß unter dem Diktat seines Engagements. Ihre Progressivität bestand darin, dass er auch der Modulationsmöglichkeit der Zwölftonmethode misstraute, dass er nicht zur Auflösung und Verschleierung aller Intervallvorstellungen kam, sondern versuchte, zitatahaft zu komponieren. Nicht in der Nachfolge Igor Strawinskys, sondern direkter, aber auch nicht als ein zweiter Kurt Weill. Eislers Musik ist, in jedem Sinne, noch zu entdecken. Es wäre denkbar, dass sie gerade in der Situation, in der die Vertreter der mittleren Komponistengeneration, wie etwa Stockhausen oder Berio, aber auch Henze, sowohl zum Zitat, zur Collage, als auch zum politischen Engagement hinneigen, eine ganz neue Bedeutung und einen ganz neuen Einfluss gewinnen könnte.

Vorerst machen zwei Bücher den Anfang, beide im Verlag Rogner & Bernhard in München erschienen, der seit ein paar Jahren auf unkonventionelle Weise für interessante Bücher auf dem bundesdeutschen Markt sorgt: *Komposition für den Film*, eine 1944 in den USA vollendete Analyse, bei der Theodor W. Adorno als Mitautor erscheint,⁵ veröffentlicht jetzt zum ersten Mal in der deutschen Redaktion von Adorno⁶ (eine Eislersche Redaktion gab es 1949 im Ostberliner Henschelverlag⁷), und eine Nachschrift von Tonbandgesprächen, die Hans Bunge, erster Leiter des Ostberliner Brecht-Archivs, zwischen dem 13. April 1958 und dem 26. August 1962 mit Eisler führte.

Ursprünglich hatte Bunge bestimmte Notizen Brechts, vor allem aus der Emigration in den USA, durch Erinnerungen Eislers ergänzen wollen, der, seit 1928 Brecht freundschaftlich verbunden, vor allem aus dieser Zeit authentische Details liefern konnte. Der Titel des Buches lautet denn auch: *Fragen Sie mehr über Brecht*;⁸ unter der Hand ist aber weit mehr als ein Erinnerungsbuch entstanden, diese spontanen, oft hin und her wanderten, oft direkt und grob formulierten, den Zweifel an der eigenen Meinung mit einbeziehenden Selbstaussagen sind eines der großen Dokumente über Kunst und über die Situation des Künstlers im 20. Jahrhundert geworden. Sie sind es gerade deshalb, weil sie nicht nach Objektivität streben,

sondern begrenzte Subjektivität des Orts und der Situation unvermittelt stehenlassen.

Natürlich ziehen sich durch die Gespräche immer wieder Erinnerungen an Brecht wie ein roter Faden hindurch, biografisch am interessantesten dort, wo etwa Eisler über Besuche bei Schönberg berichtet, der Brecht faszinierte, obwohl er seine politischen Ansichten für reaktionär hielt, oder dort, wo das Verhältnis Brechts zu Horkheimer und Adorno deutlich wird (was dann wiederum Licht wirft auf das Verhältnis Adorno-Benjamin) usw. Auf der anderen Seite findet sich hier auch das vielleicht wichtigste Zeugnis für die Einstellung und das offizielle und inoffizielle Verhalten Brechts in der DDR. Zugleich sagt Eisler, von Brecht ausgehend, Brecht meinend, aber auch sein eigenes Werk einbeziehend, Grundsätzliches über die Lage des politisch engagierten Künstlers im 20. Jahrhundert. Er sagt das, scherhaft, etwa in der Form, dass er Studenten in Hamburg erklärt, er lese Brecht eben nicht, weil er Marxist sei, denn, da lese er lieber Marx, er lese Brecht, weil er schön sei.⁹

Der entschiedene Kommunist, der alle Konsequenzen dieser Entscheidetheit gezogen hat, beruft sich nicht auf das politische, sondern auf das ästhetische Kriterium, das altmodischste, das es gibt, so könnte man sagen. Er tut das nicht, weil er im Sinne einer doktrinären Kunstpolitik traditionelle ästhetische Reglements für unüberschreitbar hält, sondern weil er undoktrinär ist. Zustimmend zitiert er so ein negatives Urteil Schönbergs über Schostakowitsch.¹⁰ Diese undoktrinäre Haltung, in der er bitter über den bürgerlichen Konzertbetrieb auch der DDR klagt, äußert sich unter dem Stichwort: "Wider die Dummheit in der Musik."¹¹ Eine Reihe von Gesprächen kreisen allein um die Frage, was denn Eisler als Dummheit in der Musik zu treffen versucht.

Dass Musik nicht dumm sein dürfe, so etwa argumentiert Eisler, bedeutet, dass auch hier, in einem künstlerischen Medium, das herkömmlicherweise viel stärker mit Gefühl als mit Nachdenken in Verbindung gebracht wird, nichts dem gedankenlosen Nachmachen oder der irrationalen Unkontrolliertheit überlassen bleiben solle. Eisler betont den Erkenntniswert, der auch der Musik innenwohnt. Aber was heißt das? Ist dieser Erkenntniswert die Progressivität der Kompositionsmethode, wie sie Adorno am Werk Schönbergs exemplifiziert hat? Ist Dummheit in der Musik das, was Adorno in seiner Polemik gegen die seriellen Musiker anzuprangern versuchte? Ist es bloß der oberflächliche Aufführungsbetrieb, in dem der Dirigentenstar mehr gilt als musikalischer Sinn?

Was Eisler meint, hängt offenbar unmittelbar mit dem politischen Engagement des Künstlers zusammen, damit nämlich, dass im 20. Jahrhundert apolitische Kunst nicht mehr denkbar ist, dass auch der progressivste rein ästhetische Bezug in Reaktion umschlägt, wenn in die ästhetische Progression der politische Bezug nicht mit einbezogen ist, dass aber ebenso politisches Engagement nur die Schauseite ästhetischer Reaktion sein kann.

Und zwar nicht, weil Politik unmittelbarer in die Künste eingreift als etwa im 19. Jahrhundert, sondern weil die Polarisierung zwischen subjektiver Privatheit und politischer Öffentlichkeit aufgelöst ist, weil die Reservatio der Subjektivität sich zersetzt hat und nicht länger etwas über das Wesen des Menschen aussagt, sondern weil auch das scheinbar Privateste immer schon ins Kollektive und Anonyme verweist.

Das ist eine Interpretation. Das Konkrete, das die Gespräche Eislers mit Bunge auszeichnet, besteht nun darin, dass es vor solcher interpretatorischen Definitivität zurückschreckt, im offenen Argument stehenbleibt. Das aber erhöht den Zeugniswert, denn es zeigt den, der sich mit dem Argument abplagt.

So sagt Eisler einmal: "Also ich meine doch das: Es ist eine großartige Haltung, die wir als Marxisten haben, dass wir auf das Neue sehen, wie immer es ankommt. Es gibt einen großartigen Satz von Brecht in der *Maßnahme* . . . Ich will ihn nicht zitieren, er ist so schrecklich, Brecht und ich haben ihn gestrichen." Darauf Bunge: "Vielleicht kann man einen anderen zitieren: 'Alles Neue ist besser als alles Alte.'" Und dann wieder Eisler: "Gewiss. Aber: 'Alles Neue ist schmerzhafter als das Alte' wäre vielleicht besser gesagt."¹² Und gut eine Seite später, wie in einer unausgesprochenen Antwort auf das, was nun mit neu oder alt tatsächlich gemeint ist: "Mit dem Ohr hören, heißt eigentlich: zurückgeblieben sein. . . . Aber gerade weil das Ohr zurückgeblieben ist, kann es eine gewisse Humanität noch weiterreichen in unsere Zeit."¹³ Eisler legt Zeugnis ab dafür, dass der, der Einsicht hat und es ernst meint, der erkennt, dass politische Implikation und ästhetische Progression zugleich unumgänglich, aber nur sehr schwer auf einen Nenner zu bringen sind, in einer Klemme steckt. Wie verhält er sich da? Er, der dennoch einzelne? Eisler antwortet, und man muss im Pathos das scherhaft Zitierende mithören: "Ich wollte nur sagen: Stellen Sie sich vor, es hätte mich vor zwanzig Jahren ein Unfall getroffen. Ich wollte haben, dass dann einige Noten da sind . . . Ich bin nur der Bote, der atemröhrend ankommt und noch etwas abzuliefern hat. Mehr hatte ich nie im Sinn . . . der Begriff des Ablieferns, des Boten, der läuft und noch eine Botschaft zu bringen hat, ist für mich seit meiner Jugend eigentlich die größte Idee, die ich von der Arbeiterbewegung gelernt habe."¹⁴

Eisler spricht damit auch für die, die tatsächlich der "Unfall" getroffen hatte, Carl Einstein etwa oder Walter Benjamin.

**Der Krimileser, der Dramen schrieb. Bertolt
Brecht's Arbeitsjournal und seine Kritiker
(Deutsche Zeitung / Christ und Welt,
30. März 1973, Nr. 13, S. 14)**

Literatur ist das eine, Ästhetik ist das eine; das Zeugnis, das einer gibt, ist das andere, die Reaktion auf das, was ihm begegnet, ist das andere. Ich habe

mich oft, wenn ich Tagebücher, Aufzeichnungen, Biographien, Erinnerungen, Briefbände, Gesprächsnachschriften gelesen habe, gefragt, wie ich denn eigentlich lese im Unterschied zur Lektüre von Romanen, Erzählungen, Gedichten usw. Nehme ich das als Information in Bezug auf einen bestimmten Autor, eine bestimmte Persönlichkeit, erkenne ich eine bestimmte historische Dimension, sind es Orientierungshilfen oder bloß Kuriosa? Was bewegt mich, wenn ich Briefe von Sigmund Freud lese, Gespräche mit Hanns Eisler oder Erinnerungen von Viktor Schklovski?

Gewiss sind es Aussagen, Mitteilungen, die ihren Zusammenhang haben allein in der Kenntnis der Person, die sie gemacht hat, Freuds, Eislers, Schklovskis; aber ebenso gewiss will ich lesen, und daher kommt mir der größere Gewinn einer solchen Lektüre, wie diese bestimmte Person konkret Stellung genommen hat zu einem Faktum, zur historischen Situation, die ich nicht nur aus dieser Stellungnahme kenne, sondern auch aus anderen Darstellungen oder aus persönlicher eigener Erfahrung.

So habe ich, mit außerordentlicher Spannung, das *Arbeitsjournal* von Bertolt Brecht gelesen.¹⁵ Als Zeugnis, als eine Folge von Notizen, in denen Brecht zu formulieren versucht hat, was ihn in der Situation, in der er sich befand, berührte, was ihn zur Reaktion und zum Nachdenken brachte. Die Situation, in der Brecht sich befand, war die des Exils von 1938 an und es war die der Rückkehr in ein verändertes Deutschland, in die DDR, dort der Versuch, seine Literatur, die vor allem eine Literatur des Theaters war, neu zu konsolidieren. Dass die Eintragungen während der DDR-Zeit immer spärlicher wurden und schließlich versiegten, hat nichts damit zu tun, dass Brecht in dieser Zeit keine Lust mehr zum Tagebuch hatte, sondern damit, dass er im wortwörtlichen Sinne verstummte. Und wer das diesen Eintragungen nicht ablesen kann, dem sollte man vom Lesen überhaupt abraten.

Überhaupt, und dieser Einschub mag mir hier gestattet sein, muss man sagen, dass die bisher vorliegende, zum Teil sehr umfangreiche Kritik zu diesen Aufzeichnungen Brechts merkwürdig entlarvend für die Kritiker aussieht. Es scheint, als ob an der nüchternen, manchmal sarkastischen, manchmal sprunghaften, aber immer vollkommen durchsichtigen Diktion Brechts in diesen Aufzeichnungen der Drang zur Selbststilisierung der Kritiker besonders stark hervorgetrieben worden ist. Oder sind Reinhard Baumgart, Fritz J. Raddatz oder Marcel Reich-Ranicki (um diese drei zu nennen) nur gar nicht mehr daran gewöhnt, dass ein Autor sich ganz normal ausdrückt?

Reich-Ranicki ist in seiner Beurteilung Brechts sogar eine vorzügliche Selbstkritik gelungen, wenn er von den Aufzeichnungen (lies: seinen eigenen Kritiken) sagt: "Sie scheinen rasch und hastig geschrieben, der Stil ist nachlässig, der Gedankengang ist ungenau, an Banalitäten und, mit Verlaub, Dummheiten mangelt es nicht, von allerlei Irrtümern auch der simpelsten Art ganz zu schweigen."¹⁶

Ich versage es mir, hier Brecht zu zitieren, jeder Satz des *Arbeitsjournals* würde Vokabular und Syntax Reich-Ranickis entlarven. Während der Lektüre habe ich mehrfach, aus Gründen der historischen Transparenz, in den gleichzeitig zu Brechts Aufzeichnungen laufenden Tagebüchern von Ernst Jünger gelesen und in der Erzählung Thomas Manns über die Entstehung des *Doktor Faustus*. Da finden sich hochgespielte Phrasen, um der Formulierung willen verschobene Informationen bei Thomas Mann, da finden sich Blindsights und rhetorische Belanglosigkeiten bei Ernst Jünger.

Weder Jüngers Tagebücher noch Manns Aufzeichnungen erscheinen mir, das muss ich betonen, uninteressant, sie haben einen hohen Grad von Symptomatik, aber sie können bei weitem nicht in dem Sinne ernstgenommen werden, indem man das, was Brecht notiert hat, ernst nehmen kann. Weil Brecht in jeder Notiz, und das kann man eben einfach lesen (und nicht, wie bei Reich-Ranicki durch Vermutungen sich einreden), ganz anwesend ist, weil er keine Vorbehalte macht, weil er eben nicht für ein gedachtes Publikum schreibt (im Gegensatz zu Jünger und Mann, die das tun), sondern um der Sache auf den Grund zu kommen.

Besonders unangenehm scheinen auf die bundesdeutschen Kritiker die Äußerungen über Brechts Schriftsteller- und Theaterkollegen gewirkt zu haben. Offenbar hat sich Brecht, wenn er Horkheimer und Pollock einen Doppelclown nennt, wenn er über Adorno oder Thomas Mann abfällig, ja boshaft formuliert, vorbeibenommen. Er hat sich sogar, wie Reich-Ranicki vermutet, mit einer Äußerung zu Thomas Mann, um den Verstand gebracht. Ich finde die Urteile Brechts über Thomas Mann, Fritz Lang, Adorno usw. ohne Einschränkung berechtigt und erfrischend. Thomas Mann war ein Reptil. Die Frankfurter Schule war komisch. Auch das gehört zur Nüchternheit in der Reaktion Brechts. Demgegenüber die überraschende Faszination durch Arnold Schönberg. Und nichts kann den Zustand der gegenwärtigen literarischen Kritik und des kritischen Konsensus in der Bundesrepublik besser beleuchten als diese verhohlenen Neotabuisierungen des deutschen Geistes.

Wenn einer, dann hat Brecht erkannt und gesagt, dass dieser sogenannte deutsche Geist verbündet war mit dem Faschismus. Und wenn heute etwas aus der Lektüre des Brechtschen Arbeitsjournals gelernt werden kann, dann ist es das Misstrauen gegen den deutschen Geist (einschließlich Olympia-Anthologie), weil da latenter Faschismus immer noch wirksam sein kann. Zugleich aber, und das ist ebenso wichtig, ist zu unterscheiden zwischen diesem letzten Relikt überholter Literatur- und Kunstauffassung und dem, was nun tatsächlich gemacht werden kann im Versuch, literarisch umzusetzen, was uns geschieht, was in der historischen Situation des 20. Jahrhunderts erfahrbar ist.

Überlegungen zum Werk durchziehen die Aufzeichnungen des *Arbeitsjournals* nicht nur, sie nehmen manchmal fast den ganzen Raum ein. Auch hier kann man vergleichen. Ernst Jünger schreibt über seine Erzählung

Auf den Marmorklippen, Brecht über seinen Caesar-Roman. Beide haben zeitgeschichtlichen Hintergrund im Auge. Jünger stilisiert hoch zu symbolischer Verkleidung, die, gerade von den Arbeitsnotizen her, schwer aus dem Umschlag in Kitsch freizuhalten ist. Die Umsetzung ins Höhere ist prätentiös und damit doppeldeutig. Die Überlegungen zeigen, dass der Anspruch der Dichtung, der gehalten werden soll, leer wird.

Brecht umgekehrt, und das zeigen die Überlegungen deutlicher als der Roman selbst, versucht die konkreten, ökonomischen Beziehungen in einem bestimmten historischen Querschnitt zu stilisieren. Er zeichnet ein Geflecht von Bezügen materieller Art nach, er ersetzt in der Nachzeichnung dieses Geflechts die traditionelle psychologische Motivierung des Romans. Damit erfasst er etwas von der politischen Lage, in der die verdinglichten Bezüge wichtiger, das heißt bewegender sind als die psychologische Aufschlüsselung.

Ähnlich gehen die Überlegungen zu einem Drama, das eigentlich ein Nebenwerk war, *Puntila und sein Knecht Matti*. Brecht selbst zeigt sich über dieses Stück irritiert. Es gibt Momente, in denen er die Diskrepanz zwischen dem Stück und der Situation, in der er es geschrieben hat (in Finnland, kurz vor dem Einmarsch Hitlers nach Russland), peinlich findet. Das gilt aber im Grunde nur für das Sujet. Methodisch ist auch der *Puntila* eine Antwort auf die Situation, in aller Konsequenz. Und die Art der Antwort ist eben so, dass sie keine Verwechslung mit dem "Geist" zulässt.

Themen, Hintergründe in Brechts Stücken, seien sie historischer Art, sei es chinesischer, finnisch-folkloristischer Hintergrund sind nicht realistisch oder historisierend gemeint, sondern dienen dazu, eine Konstellation lapidar zu machen. Im Lapidaren kann die Konstruktion ansetzen, die die gegenwärtige Aktualität zu spiegeln vermag.

Es ist müßig, Brecht gegenüber das Argument zu gebrauchen, er habe die herrschende Klasse nicht gekannt (Raddatz) oder er habe den Arbeiter nicht gekannt (Reich-Ranicki). Es ging und es geht ja nicht um korrekte soziologische Analysen. Es ging und es geht darum, mit noch immer literarischen Mitteln auszudrücken, in welcher Lage sich das Subjekt befindet, ob es überhaupt noch eines ist, wie weit sein Entscheidungsraum noch geht, wie Subjekte aufeinander wirken können, wo ihr wahrer gemeinsamer Nenner ist, in Gefühlen oder in Interessen usw. Und nichts ist ja in allen Stücken Brechts besser abzulesen als der Zwiespalt zwischen Interessen und Gefühlen und der immer drohende Sieg der Interessen und deren alles andere abtötender Egoismus, aber auch der Versuch, berechtigte Interessen durchzusetzen.

Demgegenüber aber, und alle Ausfälle, alle scharfen Urteile und auch scharfen Analysen sind nur Zeugnis dafür und nicht dagegen, steht ein Schreibender, der fast gänzlich frei ist von Interessen. Nicht gespielte Bescheidenheit, wie Reich-Ranicki meint, oder gar Neid, wie Raddatz meint, äußern sich da, sondern das Zurücktreten des erfahrenden Subjekts

von den Interessen. Was will er denn? Sein Theater. Aber doch nicht zum Ruhm oder zum Gelderwerb, sondern um einer Sache willen, die für ihn als einzige gilt. Was noch? Zigarren. Die bekommt er bis zum Schluss. Krimis. An denen verliert er die Lust in der DDR.

Reich-Ranicki wirft Brecht literarische Unbildung vor, er habe weder Proust noch Joyce gelesen. Aber da liegt doch der Punkt, auf den es ankommt. Krimis zu lesen ist sinnvoller als die Lektüre schöngestiger Literatur. Natürlich gibt es hier den Umschlag, in dem sich das gegen die eigene Tätigkeit wendet. Brecht hat das notiert. Da liegt der selbstkritische Ansatz zum Tui-Komplex, nicht darin, dass Brecht in dem von ihm persiflierten Sinne ein Tui gewesen wäre. Er war keiner. Er hat sich bemüht, keiner zu sein. Das wäre zu lernen.

[Helmut Heissenbüttel über das *Arbeitsjournal 1938–1955* von Bertolt Brecht] (Sendung: Süddeutscher Rundfunk 2, 19. Juli 1973)

Das Werk, das ich hier anzeigen und empfehlen will, ist nicht mehr ganz neu, im Frühjahr dieses Jahres erschienen, es ist diskutiert worden, ja es hat bereits eine eigene Geschichte der Diskussion in Gang gebracht, aber es ist zugleich, so scheint mir, noch ganz gegenwärtig, ganz aktuell und, trotz der Diskussion, ganz neu zu entdecken. Es handelt sich bei diesem Werk um das *Arbeitsjournal 1938–1955* von Bertolt Brecht, erschienen im Suhrkamp Verlag Frankfurt, Notizen, die Brecht regelmäßig und am Schluss in immer größeren Abständen über die Arbeit an seinen literarischen Vorhaben machte, aber auch über die Arbeitsbedingungen, unter denen er Literatur zu machen gezwungen war: 1938 befand er sich bereits im dänischen Exil und am Ende, 1955, in Ostberlin. Nur ein paar Sätze zur bisherigen Kritik. Die Kurzdokumentation darüber, die der Suhrkamp Verlag zusammengetragen hat, enthält 29 Zitate von 13 Kritikern, den Löwenanteil hat Fritz J. Raddatz mit 5 Zitaten, andere bevorzugte Kritiker sind Reinhard Baumgart, Marcel Reich-Ranicki und Heinz Piontek, der prominenteste ist Golo Mann. Irritierend an dieser Phalanx von Kritik ist vor allem eins: die Erwartungshaltung, mit der offenbar Brechts Journal gelesen worden ist. Piontek vergleicht es mit Briefen Rilkes, Golo Mann spricht in Sachen der eigenen Familie von Lügen, Reich-Ranicki rügt Brechts mangelnde Bildung, Raddatz versteigt sich zu “dieser Conciergeperspektive bei so einem kühlen Kopf,”¹⁷ er setzt das Journal ab von Lichtenbergs Sudelheften, Kafkas und Gides Tagebüchern.

All das trifft nun Brechts Journal überhaupt nicht, und auch wer, wie Reinhard Baumgart, nur Einsichten und Aufklärung über manches in den Theaterstücken Brechts erhalten möchte, wird nicht gerade enttäuscht, aber auch nicht zufrieden gestellt. Auch das Motto, das den beiden Bänden vorangestellt ist und das besagt, es handele sich nicht um private Notizen, führt

in die Irre. Brecht hat keine Bekenntnisse einer schönen Seele zu Papier gebracht. Wer sollte das auch von ihm erwarten! Er hat festgehalten, was ihm wichtig schien. Und da er einmal ein ökonomisch vorgehender Mensch war, hat er sich auf das konzentriert, was für ihn unumgänglich war; zum andern war er vor allem ein politisch denkender Mensch, und so hat er seine tägliche Auseinandersetzung mit der Politik notiert, die ihn betraf, und das waren Überlegungen zur Lage eines deutschsprachigen Schriftstellers in dem Exil, das der Faschismus ihm aufgezwungen hatte; das waren aber auch Randglossen zum Auftreten und Verhalten seiner Exilgenossen in Amerika, und wenn er gerade hier aus seinem Sarkasmus gegenüber Horkheimer, Adorno oder Pollock oder aus seiner Abneigung gegen die Taktik Thomas Manns keinen Hehl macht, so gehört das zur Ehrlichkeit dieser Notizen; politisch ist aber auch die halb verdeckte und immer bruchstückhafter werdende Ausdrucksweise der letzten Jahre im Herrschaftsbereich der DDR. Er war freiwillig nach Ostberlin gegangen, weil er ein überzeugter Sozialist war und keinen Kompromiss machen mochte (oder auch nur sich nicht dazu entschließen konnte), aber er sah auch deutlich, dass die DDR kein Staat nach dem Muster Bertolt Brechts war, und im Grunde war dadurch die ausweglose Lage gekennzeichnet, in der er sich am Ende seines Lebens befand.

Das heißt aber nun nicht, dass man den *über* der Parteipolitik stehenden Brecht, den künstlerischen Brecht von dem politischen Brecht unterscheiden sollte. Im Gegenteil, gerade das Festhalten an der politischen Überzeugung des Sozialismus und die Einsicht, dass diese Überzeugung in keinem Falle mit der politischen Praxis ganz in Kongruenz zu halten war, gerade das macht das spezifisch Politische im Werk Brechts aus. Und dieses spezifisch Politische, das bei aller politischen Eindeutigkeit, bei aller politisch eindeutigen Einstellung den politisch Eingestellten dennoch Objekt der Politik werden lässt, wird nirgendwo so deutlich erkennbar wie in dem Arbeitsjournal. Bis in die Detailfragen zu den Stücken hinein liegt da der Maßstab. Das scheint mir zum Beispiel instruktiver erkennbar an Überlegungen zu einem Nebenwerk wie *Puntila*, weil hier die Argumentation offener ist. Die finnische Gastgeberin Brechts bot ihm die Bearbeitung eines Volksstücks an, das sie für einen Wettbewerb entworfen hatte. Brecht arbeitete mehr und mehr von sich selbst hinein und war am Ende doch wieder im Zweifel, ob dieses Stück nicht im Halbprivaten steckengeblieben sei. Was er dazu anmerkt, öffnet den Blick auf den Grat, an dem subjektive Vorstellung und politische Argumentation sich treffen, eindeutiger als etwa die Notizen zum *Galilei*. Bezeichnend scheint mir auch, was Brecht im Journal zu seinen Prosaarbeiten sagt, deren Bedeutung bis heute nicht erkannt worden ist.

Marcel Reich-Ranicki hat auch von der Flüchtigkeit des Schreibstils in diesem Journal gesprochen. Offenbar hat er sogenannte klassische Prosa à la Hofmannsthal erwartet. Ich kenne kaum ein literarisches Werk, in dem die

Redeweise so knapp, so sachbezogen und damit wahrheitsgetreu ist wie in Brechts Journal. Die Kritiker scheinen einen Dichter in Anführungszeichen erwartet zu haben. Gerade das war aber Brecht am allerwenigsten: ein Dichter in Anführungszeichen. Und eben das hält ihn und sein Werk aktuell. Eben das macht dieses Journal zu einer so spannenden Lektüre. Vergleichbar allenfalls die Tonbandgespräche seines Freundes, des Komponisten Hanns Eisler. Nicht vergleichbar die raunenden Weisheitssprüche Ernst Blochs. In völligem Gegensatz die Tagebücher Ernst Jüngers, inkomensurabel trotz der chronologischen Parallelität.

[Helmut Heissenbüttel über Bertolt Brechts *Tagebücher 1920–1922, Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954* und Kurt Schwitters' *Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten*]

(Sendung: Süddeutscher Rundfunk 2, 7. November 1975)

“Eine Prosa wie Eisblumen,”¹⁸ so bezeichnete ein bekannter Kritiker den Stil der Tagebücher und autobiographischen Aufzeichnungen vor allem aus dem Anfang der zwanziger Jahre von Bertolt Brecht, die erst jetzt aus dem Nachlass veröffentlicht werden konnten. Diese Tagebücher bieten nicht nur eine lehrreiche Ergänzung zu dem früher publizierten *Arbeitsjournal 1938–1955*, sie sind für sich und völlig anders zu lesen wie das *Arbeitsjournal*. Die späteren Aufzeichnungen stellen eine fortlaufende Bestandsaufnahme dar, sie gleichen einem Logbuch, in dem der Kurs eingetragen wird, ein Kurs, von dem die Richtung zur Zeit der Eintragung noch nicht erkennbar war, und erst der spätere Leser vermag den Kurs abzumessen, und auch das macht, wie die Kritiken gezeigt haben, Schwierigkeiten. Dagegen sind vor allem die frühen Teile der Tagebücher aus den zwanziger Jahren unmittelbare Notiz, unmittelbarer Reflex auf Erlebtes, Erfahrenes, Wirren, Gefühle, Träume.

“Eine Prosa wie Eisblumen?” möchte man fragen, wenn man liest, was etwa unter dem Datum des 25. April 1921 von Brecht notiert worden ist. Da heißt es:

München schluckt Films. Dann bin ich bei Marianne, sie liegt, seekrank, sie wacht auf, sie war mit Recht bei Frankfurter, er gab ihm 2000 M, sie müsse heiraten, dann ist Wiesbaden gerettet. Die Harpye zwinkert auch der Schwangeren zu. Die Karriere geht über Kindsleichen in die öffentlichen Schauhäuser. Der Roman *Ihre letzte Chance oder Bettelstab oder Lorbeerbaum?* neigt sich zu den letzten Seiten, die schlecht gedruckt sind, voll von Seherirrtümern! Sie zieht mich zwar in Rechts Zimmer, auf seine Ottomane, aber am Sonntag hat R[echt] stundenlang geredet, und am Abend redet er wieder, und sie verspricht ihm, ihn zu heiraten. Ich gehe mit Bi zur Tänzerin von

Schrenck, die uns gefällt, und dann sitzen wir im Café, und ich bin gut zu ihr und habe sie lieb und wende mich zurück, sie gibt sich Mühe und ist nett.¹⁹

Diese zufällig ausgewählte und für die Art des Schreibens durchschnittlich charakteristische Stelle aus dem Tagebuch zeigt, um was es Brecht geht, um eine Verbindung von Unmittelbarkeit und Distanz. Was der zitierte Kritiker mit seinem Schlagwort von einer "Prosa aus Eisblumen" treffen wollte, war offenbar dies Distanzierende, dies möglicherweise für gefühlskalt oder kaltschnäuzig Gehaltene. Aber eben das, gefühlskalt, ist es nicht. Schon am *Arbeitsjournal* ist solche Kritik geäußert worden, etwa, wenn Brecht über die Sowjetunion in die USA emigriert und die langjährige Gefährtin todkrank in einem Leningrader Krankenhaus zurücklässt. Aber auch hier wird in der lakonischen Mitteilung nicht Kälte des Gefühls ausgedrückt, sondern eine übergroße Verletzlichkeit und Betroffenheit.

Dabei zeigt Brecht diese Verletzlichkeit und Betroffenheit, dies Getroffensein bis zur Sprachlosigkeit, nicht vor, er verwendet es nicht literarisch-dekorativ, wie Ernst Jünger in der wenig späteren ersten Fassung des *Abenteuerlichen Herzens*: Bei Jünger sagt jeder Satz: seht, wie heroisch ich meinen Schmerz herunterschlucke! Das allenfalls wären "Eisblumen." Brecht dagegen bleibt bei aller Lakonik, bei aller Drastik, bei allen Abkürzungen und Verschleifungen immer lebendig und beweglich. Wenn einmal die Pose des Abgebrühten hervorgekehrt wird, so bleibt die Rede, die das tut, doch zugleich ungemein zart. Es ist die Prosa und der Ausdruck eines jungen Mannes, der in all den Verwirrungen der Jugend steckt und sie durchsteht und sie flieht und auf sie zurückgeworfen wird und sie sagt.

Zugleich sind diese Aufzeichnungen natürlich Zeitdokumente, und manches aus dem Umkreis des jungen Brecht erscheint hier in einem veränderten Licht. Eine neue Vorstellung des Autors und Menschen Brecht sollte in diesen Tagebüchern ihren Ansatz suchen. Sie würde Antwort finden in den posthumen Gesprächen des Freundes Hanns Eisler. Zeitdokumente sind diese Aufzeichnungen aber auch im Vergleich zu anderen Dokumenten. Fast gleichzeitig ist ein Band mit Briefen von Kurt Schwitters erschienen.²⁰ In ihnen lässt sich, parallel zu den Tagebüchern Brechts und von einer persönlich und literarisch völlig anderen Seite her, etwas vom Zeitgefühl erkennen, das dem Brechts vergleichbar scheint. Im Vergleich und im Querschnitt findet sich plötzlich der Ansatz für eine historische Konstruktion, der die Dramen des frühen Brecht und den Dadaismus der zwanziger Jahre wie einem Bogen fasst.

Vielleicht kommt es für eine zukünftige Geschichtsschreibung darauf an, nicht so sehr die Fakten, Parteiungen, Gegensätze, Aktivitäten der Lebenden zu restaurieren und zu repeterien als vielmehr die Spuren, die sie hinterlassen haben, zu sammeln und miteinander zu vergleichen, sie zu kombinieren und Konstruktionen aus ihnen herzustellen, die das

Vergangene und Vergängliche umso lebendiger erhalten, je weniger sie der einstigen Aktualität nach dem Munde reden.

“Verbietet nur der Kälte, kalt zu sein.” Über Brechts Gedichte aus dem Nachlass (Sendung: Norddeutscher Rundfunk 3, 8. März 1983. © NDR Kultur.)

Als ich 1953 mit einem Verleger, der eine Hilfskraft brauchte, bekannt gemacht wurde, stellte mir dieser, um mich zu prüfen, ein paar Fangfragen. Eine davon lautete: wen halten Sie für den bedeutendsten deutschen Lyriker. Meine Antwort war, nach der Lektüre eines Aufsatzes von Hannah Arendt in der *Neuen Rundschau* 1950²¹ und dem Nachlesen in den 1952 erschienenen *Hundert Gedichten*: Bertolt Brecht.²² Mit dieser Antwort war ich, das war an der Reaktion zu erkennen, durchgefallen, ja ich habe bis heute das Gefühl behalten, dass dieser Verleger den Lyriker Brecht nicht kannte. War das, wenigstens für die noch junge Bundesrepublik, symptomatisch? Und was bewog mich, der ich doch, der gängigen Meinung nach, unter dem Einfluss Gottfried Benns hätte stehen müssen, diese Antwort zu geben? War Brecht als Gedichteschreiber mein Außenseiter-Vorbild?

Zweifellos nicht. Aber der Eindruck war stark. Und wenn ich das heute zurückverfolgen wollte, müsste ich etwas anführen, das ich damals noch gar nicht kennen konnte, ja das noch vermutlich nicht einmal niedergeschrieben worden war. Etwa eines jener Gedichtfragmente, die der Supplementband zur Werkausgabe *Gedichte aus dem Nachlass* erstveröffentlicht, entstanden etwa zur Zeit der “Buckower Elegien.” Es heißt:

Der Wind im beugegewandten Schilf
Das Gespräch der Hausleute beim Apfelpflücken über Zwiebeln
Das Brummen eines schwachen Motors, der sich entfernt²³

Diese drei Verszeilen hätte ich damals zweifellos als Bestätigung empfunden für das, was ich selber versuchte. Aber kann ich im Ernst diesen unmöglichen Konjunktiv bilden? Wird er gerechtfertigt durch die Erinnerung daran, dass ich damals behauptet habe, die Vereinzelung und Reduzierung, wie sie mir vorschwebten, seien eine der Folgerungen, die man aus Brechts Gedichten ziehen könne?

Es stellt sich die Frage, und der unmögliche Konjunktiv, von dem ich sprach, ist darin eingeschlossen, wie weit ich 1953 den Lyriker, den Gedichtemacher Brecht kannte? Kannte nach dem Maß, nach dem man sagen kann, ich kenne das Werk, ich kenne seine Ausdehnung, ich kenne seine Grenzen? Was ich kannte, war eben die von Brecht selber getroffene Auswahl der *Hundert Gedichte* im Aufbau-Verlag, Ostberlin, dazu ein paar andere Gedichte, die ich aus Heften der Zeitschrift *Aufbau* abgeschrieben hatte. Ergänzt durch die Gedichte, die in den neuerschienenen Heften der

Versuche abgedruckt waren. Das Lied der Mutter Courage mit den Zeilen “Als sie einmal mit mir fix und fertig waren / Hatten sie mich auf dem Arsch und auf den Knien”²⁴ wurde für mich zum Paradigma. Solche Ergänzungen setzten sich fort bis zu den *Gesammelten Gedichten* von 1976. Jetzt wiederum werden diese ergänzt durch den Supplementband mit den Nachlassgedichten.

In gut dreißig Jahren Leseerfahrung ist so die Kenntnis der Gedichte von Bertolt Brecht auch eine Kenntnisnahme von immer neuen und immer vollständigeren Auswahlen und Ausgaben gewesen. Und eins lässt sich jetzt, nach der Lektüre der Gedichte und Fragmente, die bisher verborgen oder unterdrückt waren, sofort sagen: das Bild des Lyrikers Brecht ist damit endgültig erkennbar geworden. Was noch dazukommen könnte, würde nichts mehr verändern. Ist es so? Ich will versuchen, Stichworte dafür zu liefern. Doch bevor ich das tue, will ich doch die letzte der Auswahlen, in der Werner Hecht Brechts *Gedichte über die Liebe*, so der Titel, gesammelt hat, 1982 bei Suhrkamp erschienen, für sich selbst sprechen lassen. Hecht sagt in seinem Nachwort: “Für die Anordnung der Gedichte bot sich Werden und Vergehen der Liebe in allen Stadien an: vom frühen Beginn bis zu ihrem Tod, gleichsam als Gedichte einer Lebens- und Gefühlsfolge.”²⁵ Vom Bezug zu einzelnen Frauen im Leben Brechts sagt Hecht: “In diesem Sinne spielte die Weigel in Brechts Leben als Frau die wichtigste und bedeutendste Rolle.”²⁶ Andere Beziehungen zu Frauen werden in dem Band nicht aufgeklärt. Im Gegenteil, die Anordnung der Gedichte und die Anmerkungen dazu sind so gestaltet, dass Interessen in dieser Richtung nicht befriedigt werden. Und zu den Sonetten, die die Herausgeber der Werkausgabe als priapeisch bezeichnen, Brecht selber aber einfach pornografisch nannte (Brief an Helene Weigel August/September 1927²⁷), sagt Hecht: “Einige der vulgären Darstellungen waren, wohl aus moralischen und persönlichen Rücksichten, zurückgehalten worden. Mit ihrer Publikation stellt sich das Thema Liebe bei Brecht freilich nicht anders dar, als man es schon kannte, es erhält aber mehr Vitalität und Kraft.”²⁸

So hält man dem Säulenheiligen das Schamtuch vor und spekuliert zugleich auf lüsterne Leser. Was mir an Hechts Sammlung vollkommen falsch zu sein scheint, ist der Versuch des moralischen harmonisierenden Ausgleichs. Wenn Brecht selber, dreißig Jahre früher, einen solchen Ausgleich herstellte, eben in der Auswahl der *Hundert Gedichte*,²⁹ so nicht, um etwas zu verbergen oder zu retouchieren, sondern weil er der Auswahl eine eindeutige und unmissverständliche politische Stoßrichtung geben wollte. Die frühen Gedichte der *Hauspostille* lesen sich dadurch wie der Weg zum Sozialismus, und der Sänger des Sozialismus ist der Hasser des deutschen Nazismus und der Lobredner der Sowjetunion. Dennoch endet die Auswahl Brechts mit den Kurzformen zwischen Kalifornien und Buckow, mit der “Rückkehr” und der seit dieser Veröffentlichung ungeschmälert berühmt gebliebenen Anrede “An die Nachgeborenen,” also mit Skepsis.

Das Bild, das nun, mit dem Nachlass zusammen, die Gesamtausgabe der Gedichte zeigt, bestätigt weder den einen noch den anderen Akzent. Brecht war in seinen Gedichten (aber auch in der bis heute nur wenig beachteten Prosa) weder der sozialistische Parteibarde noch der Verherrlicher oder vielleicht Verunherrlicher der Liebe, von bürgerlichen Konkurrenten lediglich durch ein Mehr an Kraft und Vitalität unterschieden. Der entscheidende Irrtum besteht ja gerade darin, dass Brecht das vertritt, was zumindest seit der Romantik eine eigene Ideologie ausgebildet hat: Liebe im Sinne höchster emotionaler und seelischer Erfüllung. Im Gegenteil lässt er nichts unversucht, diese Liebesideologie im Gedicht zu zersetzen. Nur so ist die Abfolge der Sonette von 1925 bis 1948 zu verstehen. Das Aufgreifen, die Restaurierung dieser altehrwürdigen, aber in ihrer radikalen historischen Konkretion niemals bloß ehrwürdigen, Form des Sonetts war offenbar für Brecht nur sinnvoll und möglich als Vehikel der Destruktion.

Vielelleicht kann ich hier, weil das nun zu erkennen und zu belegen ist, einmal ein wenig ins Detail gehen. Es gibt vier Gruppen von Sonetten: die sogenannten Augsburger Sonette, zwischen 1925 und 1927 entstanden, die das Thema der Beziehung von Sexualität und Gefühl anschlagen, ausbilden, umspielen; die sogenannten Englischen Sonette mit einigen, die dazuzurechnen sind, 1934 und später, die im Kern Margarete Steffin zugeeignet sind; die "Studien," zunächst 8 veröffentlicht, dann auf 11, jetzt auf 12 ergänzt, etwa 1940 entstanden; schließlich 2 Sonette von 1948, die Brecht mit dem Namen Thomas Mann unterzeichnet hat (im Supplementband publiziert³⁰). Die Beunruhigung durch das undurchschaute Zusammenspiel zwischen sexuellen, libidinösen und emotionalen Motiven wird in der ersten Gruppe von verschiedenen Seiten her durchgespielt. "Außerdem wie immer, wenn unbeschäftigt und verwaist, pornografische Sonette,"³¹ heißt es im Brief an Helene Weigel. Das Thema überwiegt die Anlässe. Das verändert sich in der zweiten Gruppe. Die Benennung der Sexualität drückt die Verbundenheit mit einer konkreten Frau aus, bildet Ausdruck von Liebe aus, Liebe jenseits oder diesseits aller bloß sentimental-ideologischen Vernebelung.

Hier, so meine ich, liegt ein entscheidender Punkt. Brechts Gedichte zeigen die konkrete historische Situation auf, in der sich zwei Menschen, die einander zuneigen, im 20. Jahrhundert befinden. Was heute als pornografisch verfolgt und was gleichzeitig als Pornographie auf den Markt geworfen wird, zeigt doch immer nur zwei Seiten einer Ratlosigkeit dem gegenüber, womit jeder sich auseinandersetzen muss. Weder die Restaurierung der bürgerlichen Moral noch das Ausleben der Libido (psychoanalytisch motiviert oder nicht) sind als Antwort brauchbar. Brecht hat hier versucht, nicht die Augen zuzumachen, sondern zu formulieren. Dass auch er dabei Schwierigkeiten hatte, zeigt die dritte Gruppe der Sonette. In den "Studien" prüft er seine Formulierungen an klassischem libidinösem Material in Sonettform nach (Dante, Bacon, Goethe). Der sozialkritische Aspekt, der von Brecht wie

von Interpreten hervorgehoben worden ist, ist in Wahrheit ein geschichtskritischer. Die Verschleierungen, hinter denen sich in der jeweiligen historischen Auffassung die Libido verbarg, werden weggehoben.

Die beiden letzten Sonette von 1948 geben sich unverhüllt als Anweisungen zum Geschlechtsverkehr.³² Hat Brecht hier nur Pornographie, als zu seinem eigentlichen Thema gefunden? Warum bemüht er die Metapher des Engels: "Über die Verführung von Engeln"?³³ Brecht greift hier, so könnte man sagen, zum Äußersten. Die Libido hat gesiegt. Er lässt ihr ihr Recht. Aber er tut es mit Wut. Diese beiden Gedichte sind nur ganz zu verstehen, wenn man das, was in ihnen auch obszöner Einfall ist, zusammenhält mit der Wut dessen, der sich betrogen fühlt, der wütend triumphiert über das, was in dieser Sicht allein den Tod überdauert, den puren Akt. Und nicht beziehungslos ist im Supplementband nach diesen Sonetten zu lesen:

Da ist ein kleines Schaudern
Einer geht über mein Grab³⁴

Letzter Beleg für die Wut aber ist die fiktive Unterschrift unter den Sonetten von 1948, hatte er diese Wut doch schon im Arbeitsjournal an diesem Autor ausgelassen, an Thomas Mann.

Wut und Hass als Motor für das Gedicht, wo sonst findet man das in der deutschen Lyrik? Auch das wird deutlicher an den Nachlassgedichten. Es wird so oft gesagt, Brecht sei zum Sozialismus und Kommunismus bekehrt durch äußere Einflüsse, die Namen von Karl Korsch und Fritz Sternberg, den beiden marxistischen Theoretikern, werden genannt, die Gespräche mit Walter Benjamin angeführt. In den Gedichten, deutlicher, weil unverstellt, im Supplementband, lässt sich etwas Anderes ablesen.

Bis 1927 herrscht nicht sozialistische Einstellung, sondern die negative Romantik mit Versatzstücken aus Stevenson, Kipling und Großstadtmilieu. Was sich ausdrückt, ist eine sehr allgemeine anarchistische Einstellung, Zynismus als Negativfolie des Gefühls. Aus dieser Einstellung und Stimmung entstehen noch *Dreigroschenoper* und *Mahagonny*, deren Songs Brecht ja den frühen Ruhm brachten. Etwa ab 1928 sucht er immer mehr nach Verallgemeinerungen, ersetzt er die negative Romantik durch Formulierungen des Unbehagens. Das Fragmentarische, Ungelenke gibt da besser Auskunft als das gelungene Gedicht.

Der Hunger wird sich schon verbieten lassen
Verbietet nur der Kälte, kalt zu sein³⁵

oder:

Als die Frage gestellt werden musste
Ob man trockenes Brot haben wolle oder verhungern
Haben einige nach Butterbroten geschrien!³⁶

Solche Notizen haben gerade in dieser Übergangszeit etwas Ratloses. Die Verallgemeinerungen, in die sich die Dreigroschenoper-Lakonik, ihr rauer, aber schlagkräftiger Bildapparat verwandelt, schwanken in der Formulierung wie unentschlossen. Dann folgt, als erstes in der Gruppe 1933–38, im Nachlass dieser Text:

Die Kommunistischen Klassiker
Raten den Arbeitern
Den Kampf der Nationen
Zu verwandeln in den
Kampf der Klassen.³⁷

Hier wird ein anderes Vokabular eingesetzt. An die Stelle des Haifischs Mackie Messer tritt der Klassenfeind. An die Stelle des armen B. B., der an sich selbst, nicht ohne es zu genießen, zugrunde geht, tritt der Fürsprecher von Arbeitern und Bauern. An die Stelle des Zynikers tritt der Eiferer. Zwar kann man sagen, das eine sei schon immer die Vorform des anderen gewesen, und in diesem sei noch immer das anarchische Einst verborgen. Dennoch bleibt ein Rest. Haben nur die Theoretiker, Korsch, Sternberg oder Benjamin, ihn überzeugt? Überzeugt nicht in den Gesprächsaufzeichnungen immer wieder und immer stärker Brecht den Freund Benjamin? Liest man weiter in den Entwürfen nach 1933, so erkennt man, dass der Formulierungsdrang gesteuert wird durch ein verändertes Gefühl, den Hass. Nicht so sehr die Einsicht in den Klassenkampf wie der Hass auf Hitler und seine Macht lässt Brecht zum Fürsprecher der Unterdrückten werden.

Wie soll einer
Die Unterdrückung hassen, wenn er nicht
Die Unterdrücker hasst?³⁸

Die Wandlung Brechts vom anarchistischen Zyniker zum Sozialisten, das lässt sich nirgends so deutlich ablesen wie an den Gedichten, und nun an den Entwürfen des Nachlasses noch deutlicher als vorher, verdankt sich nicht der Einsicht oder der Erweckung, sondern der Wut und dem Hass.

Niemand weiß, was sie vorhaben
Nicht einmal sie selber wissen es.

Sie sagen, dass sie keinen Krieg wünschen
Das glauben ihnen viele nicht ihrer tückischen Stirnen wegen
Aber ich glaube es.
Denn die haben wahrlich Grund zu Befürchtungen!
Freilich, wie sollen sie einen Krieg verhindern können
In ihrer Unwissenheit, und dann sind sie gewalttätig!³⁹

Wieder ist eine gewisse Unbeholfenheit der Formulierung, etwas Unscharfes und zugleich Voreiliges, verräterischer als das, was gelungen sein könnte. Etwas drückt den Redenden zu Boden, vor dessen Übermacht er ins unfertige Reden gerät. Erst indem Hass und Wut zur Triebkraft seiner Gedichtschreiberei werden, gelingt es Brecht, allmählich sein Vokabular und seinen Bildapparat auszutauschen. Freilich ist gerade hierin eingelassen, ausformuliert und durchgebildet wie vielleicht sonst nichts in diesem Gedichtwerk, die zweite Gruppe der Sonette.

Nachts, wo die Wäsche an der Hecke hing . . .
Am Bach im Wald, du standest, rings war Wildnis . . .
Im kleinen Holzbett, unterm Bronzefeldnis . . .
Auf schwedischem Bett im Arbeitsraum; er fing

Eben zu trocknen an . . . am Hang, bei großer Schrägen . . .
Im Eck der Schreibstube, zwischen Fenster und Schrank . . .
Im Gasthof, der Petroleumofen stank . . .
Im Lagereck der Schreibstube, essensträge . . .

Im Kloster, durch Klaviere aufgebracht . . .
Möbliert, du warfst den Schlüssel vom Balkon . . .
Im einen Zimmer des Hotels . . . in beiden . . .

Im Vaterland der Werktätigen . . . schon
Zu jeder Stund des Tags . . . und auch der Nacht . . .
In gut vier Ländern . . . allen Jahreszeiten . . .⁴⁰

Es ist die Faktizität der Erinnerung, die hier überwältigt. Faktizität, die in ihrer Kahlheit das Unwiderrufbare deutlicher macht als jeder Satz über Vergänglichkeit. Auch hier, wo kein obszönes Wort fällt, erkennbarer, was den Akt, der erinnert wird, so über alles beispielhaft sein lässt: das Aufgehen in die reine Körperlichkeit, in die durch nichts verbrämte oder umschriebene Person und ihrer Umgebung.

Hier sind tatsächlich Metaphern ersetzt durch Vokabeln, durch Nomen, hier wird das Nomen zur Metapher emanzipiert. Umgekehrt endet diese Phase, den Nachlassnotizen folgend, auf höchster Ebene, in einem Ein-deutschungsversuch Dantes:

's gab nicht Geschöpfe, die, vor ich war, waren!
Solang's Geschöpfe gibt, bin ich: zu ihnen tretet!
Ihr, die hier einkommt, lasst die Hoffnung fahren!

So las ich es, dereinst auf einer Pforte.
Und ich gesteh: ich war verstört davon.
Ich fragte: "Herr, was sollen diese Worte?"

Er aber, ganz bewanderte Person
 Erwiderte: "Das Denken lass hier ganz!
 Hier gibt's ja keine Wahl mehr, nur noch Drohn!"

Wir sind jetzt angekommen vor dem Tor des Lands
 Wo alles wehrlos ist, was (ewig) leidet.
 Das hat verspielt das Erbgut des Verstands!⁴¹

Wenn Brecht ein politischer Dichter geworden ist aus Hass und Wut, so ist das ein emotionales Motiv und eines der über Emotion hinausreichenden generellen Erfahrung einer Ohnmacht, die eher im Reden als im Tun aufgefangen werden kann. Hannah Arendt versuchte 1950 aus dem Widerstreit der Parteimeinungen und der ideologischen Gegensätze einen Dichter Brecht herauszuschälen, der jenseits davon seinen wahren Ausdruck gefunden habe.⁴² Das sah in jener Zeit so aus, als sei in dem Songschreiber der *Dreigroschenoper* wie des *Schwejk im zweiten Weltkrieg*, in dem Balladendichter der heroischen Arbeitswelt wie des resignierenden chinesischen Philosophen, im Autor der *Deutschen Marginalien* wie der *Kriegsfibel* ein Existenzialist verborgen, vielleicht seiner selbst unbewusst, aber erkennbar in Gedichten wie dem vom armen B. B. oder dem "An die Nachgeborenen." Doch eben hier liegt ein Argument, das Brecht selber verabscheute. Im *Arbeitsjournal* ist darüber nachzulesen. Es war für Brecht eine Flucht, eine solche übergeordnete theoretische Kategorie einzusetzen, er hielt das für unredlich, weil alles, was man dazu sagen konnte, sich vom Konkreten der Erfahrung abwendete. Mit Spott heißt es in der "Begegnung mit dem Dichter Auden":

Lunchend mich, wie sich's gehört
 In a Bräuhaus (unzerstört)
 Saß er gleichend einer Wolke
 Über dem bebirten Volke

Und erwies die Referenz
 Auch der nackten Existenz
 Ihrer Theorie zumindst
 Wie du sie in Frankreich findst.⁴³

So sehr Brecht die generalisierende Theorie verabscheute, so sehr drängte es ihn doch auch, zu Formulierungen zu kommen, die tiefer trafen, die unter die Oberfläche der Tageseindrücke zu dringen vermochten. Zu diesem Zweck hatte er sich in jungen Jahren die Metapher des Mackie-Messer-London erfunden oder des Bilbao, von dem er sagen konnte, wie Mörike von seinem Orplid, nur in entgegengesetzter Richtung, dass es nirgendwo liege. So wurden auch Laotse, Lenin, Stalin, Mao Metaphern für ihn, mit deren Hilfe er kahl reden konnte, nicht hintsinnig. Und wenn er

weiterging, so nicht in die Perspektive des Existenzialismus, sondern, und auch das zeigen die Nachlassgedichte der letzten Berliner Zeit deutlicher als die Gesamtausgabe, im Angriff auf das, was er als die Fundamente des Falschen sah. Der Hass gegen den Faschismus ging auf in den Hass auf die Restauration, vor allem die der Metaphysik und Religion.

Gestern Nacht sah ich die große Vettel. Sie saß in einem Tank vor einer Orgel und spielte Bach. Und der Tank rollte auf mich zu.

Und ihr Antlitz war durchgeistigt von inneren Gesichten, und sie wusste nichts von der Stadt Auschwitz.

Ihr Busen war hoch, ausgestopft mit Geldscheinbündeln, Geschenken ihrer hohen Gönner, und er wogte.

In Reichweite stand ein Glas mit Krokodilstränen: erstanden auf dem Schwarzen Markt, und von Zeit zu Zeit schüttete sie ein paar Tropfen auf den Brustausschnitt.⁴⁴

Das ist nicht nur mehr, wie bei Heine, die Antipathie gegen alles Pfäffische (“sind es Kutten, schlage drauf,”⁴⁵ sagt Heine), das ist der Versuch, redend, benennend durchzudringen, durchzustoßen durch den Nebel und das Verunklärende der bloß aufgewärmtten Werte und Maßstäbe. Interessanter oft dort, wo nur der Ansatz zu sehen ist. So, wenn der gleiche Vierzeiler zweimal abgedruckt ist, einmal mit dem Titel “Die Räuber” und einmal mit dem Titel “Die Herrschenden”:

Und 's kommt ein Tag, da sieht man diese nicht mehr hier
Dann wird die Stadt am End bewohnbar sein
Und wär sie dann nur noch des Schnees und Winds Quartier
Ein Haufen kalter Asch und blutiger Stein.⁴⁶

In dieser Verdoppelung werden eben nicht Räuber und Herrschende gleichgesetzt, sondern der Redende sieht seine Rede zugleich in zwei verschiedene Richtungen gedrängt. Und das wiederholt sich noch einmal im Text, wenn die Bewohnbarkeit unvermittelt parallel steht zu Schnee, Wind, kalter Asche und blutigem Stein. Das ist auch nicht bloß ein Paradoxon. Das Paradoxon klemmt seine Wahrheit ein zwischen unvereinbare Gegensätze. Um zur Wahrheit zu kommen, muss der Nachdenkende die Gegensätze übersteigen und, überstiegen, hinter sich lassen. Eben das tut Brecht nicht. Seine Gegensätze sind das Unauflösbare der Erfahrung selbst. Es handelt sich auch nicht, oder nur bedingt, um eine jener Schwierigkeiten, die Wahrheit zu sagen, von denen er selber geredet hat. Es ist nicht das verdeckte

Sprechen und nicht die Als-ob-Rede. Sondern was, am Maßstab der eindeutigen Meinung gemessen, zweideutig erscheint, ist zweideutig, weil das, worüber geredet wird, nur in der Zweideutigkeit benannt werden kann. Hier liegt nicht nur der Versuch, eine veränderte Sprechweise zu finden und zu erfinden, hier sind Ansätze zu einem neuen Denken, einem Denken, das Begriffe und Bilder zugleich einsetzt, ein konkretes Denken, ein grobes Denken, in dem auch die Bilder nicht Metaphern sind im überkommenen Sinn, sondern Nomen, die aufrufen, was als Hinweis einsetzbar erscheint. Ein Denken, wenn ich zuspitzen darf, in Zweideutigkeit und Nominalismus. Beispiele dafür bieten etwa die Gedichtnotate zu Stalin nach dessen Tod. So heißt es:

In einem Bunker wurde das Blut der Kommunisten zweimal vergossen.
Aus Menschenasche stieg der Vogel Phönix? Ist der
Phönix der Phönix? Er ist
Es.⁴⁷

Das mythologische Wort wird lapidar und gewaltsam in eine veränderte Bedeutung gezwängt.

Er ist es.

Später, im Druck folgend:

Als der Helfer erschien, war er
Aussätzig. Aber der Aussätzige
Half doch.⁴⁸

Dies ist auch ein versuchsweises Reden, ein Reden, das sich seines Vokabulars und seines Begriffsgerüsts ganz und gar unsicher ist, vielmehr aufgreift, was grade zur Hand ist, wahllos, so könnte man sagen, aber das, was ich so wahllos nenne, wahllos im Sinn des überlegten Sprechens, ist nun das Einzige, das trifft.

Der Gott ist madig.

Die Anbeter schlagen sich auf die Brust
Wie sie den Weibern auf den Hintern schlagen
Mit Wonne.⁴⁹

Auch Sprache und Ausdrucksweise der Sonette finden in diesem zweideutigen Nominalismus, in dieser Art, grob, konkret und doppelsinnig zu denken und zu reden eine Form der psychoanalytischen Betrachtungsweise, das Wort Libido, auf seine Schreibweise angewendet, ist im Grunde schon irreführend. Brecht wollte das wahre Konkrete benennen, das Eine im Andern und das Andere im Einen.

Anmerkungen

¹ Mit Ausnahme der von Helmut Heißenbüttel rezensierten Buchtitel weisen seine Zeitungsartikel und Radiomanuskripte keine Quellenangaben auf. Die folgenden Endnoten wurden von Markus Wessendorf hinzugefügt. Die Artikel und Manuskripte wurden, vermittelt über Thomas Combrink, von Dietrich Heißenbüttel freigegeben.

² Bertolt Brecht, *Prosa III. Dreigroschenroman* (Suhrkamp: Frankfurt a. M., 1965) [Heißenbüttel bezieht sich auf diese Ausgabe des *Dreigroschenromans*, nicht auf die Erstveröffentlichung von 1934]; *BFA* 16.

³ Brecht, *Dreigroschenroman*, 463–79; *BFA* 16, 379–91.

⁴ Eric Bentley, Begleittext zur Langspielplatte *Songs of Hanns Eisler. Sung and Accompanied by Eric Bentley*, Folkway Records FH 5433 (1964): “Hanns Eisler, 1898–1962, is at last emerging from the relative obscurity imposed upon him by political prejudice.”

⁵ Hanns Eisler, *Composing for the Films* (New York: Oxford University Press, 1947).

⁶ Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film. Mit Notenbeispielen* (München: Rogner & Bernhard, 1969).

⁷ Hanns Eisler, *Komposition für den Film* (Berlin: Verlag Bruno Henschel und Sohn, 1949).

⁸ Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, mit einem Nachwort von Stephan Hermlin (München: Rogner & Bernhard, 1970).

⁹ Vgl. Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht*, 96.

¹⁰ Vgl. ebd., 170.

¹¹ Das wiederkehrende Stichwort lautet nicht “wider,” sondern “über die Dummheit.” Vgl. Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht*, 32, 43, 264, 278 (und an anderen Stellen).

¹² Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht*, 270.

¹³ Ebd., 271.

¹⁴ Ebd., 294.

¹⁵ Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938–1955*, hrsg. von Werner Hecht, 3 Bde. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973); vgl. “Journale 1938–1941,” *BFA* 26, 309–486; und “Journale 1941–1956,” *BFA* 27, 5–350.

¹⁶ Marcel Reich-Ranicki, “Brecht war kein Brechtianer,” *Die Zeit*, Nr. 12, 16. März 1973 (<http://www.zeit.de/1973/12/brecht-war-kein-brechtianer/komplettansicht>).

¹⁷ Fritz J. Raddatz, “Brechts Privat-Zeitung. *Arbeitsjournal 1938–1955*: Immer noch keine Antwort auf die Frage nach der privaten Person,” *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. März 1973, Literaturbeilage.

¹⁸ Fritz J. Raddatz, “Kalte Sätze aus heißem Herzen. Bertolt Brecht: Frühe Tagebücher und autobiographische Aufzeichnungen,” *Die Zeit*, Nr. 29, 11. Juli 1975 (<http://www.zeit.de/1975/29/kalte-saetze-aus-heissem-herzen>).

¹⁹ Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954*, hrsg. von Herta Ramthun (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), 111; vgl. *BFA* 26, 206.

²⁰ Kurt Schwitters, *Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten*, gesammelt, ausgewählt und kommentiert von Ernst Nündel (Frankfurt am Main: Ullstein, 1974).

²¹ Hannah Arendt, "Der Dichter Bert Brecht," *Neue Rundschau* 61 (1950): 53–67.

²² Bertolt Brecht, *Hundert Gedichte 1918–1950* (Berlin: Aufbau, 1951). (Heißenbüttel gibt das Ersterscheinungsdatum fälschlicherweise mit 1952 an.)

²³ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in acht Bänden. Supplementband 2. Gedichte aus dem Nachlass. Gedichte, Gedichtfragmente und -entwürfe*, hrsg. von Herta Ramthun (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 427. *BFA* 15, 270.

²⁴ "Lied von der großen Kapitulation" in *Mutter Courage und ihre Kinder*, *BFA* 6, 49.

²⁵ Bertolt Brecht, *Gedichte über die Liebe*, ausgewählt von Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), 239.

²⁶ Ebd.

²⁷ Brief an Helene Weigel, Augsburg, August 1927, *BFA* 28, 294.

²⁸ Brecht, *Gedichte über die Liebe*, 238.

²⁹ Brecht, *Hundert Gedichte 1918–1950*.

³⁰ Siehe "Über die Verführung von Engeln" und "Sauna und Beischlaf." in Brecht, *Gedichte aus dem Nachlass*, 401–02 und *BFA* 15, 193.

³¹ Brief an Helene Weigel.

³² "Über die Verführung von Engeln" und "Sauna und Beischlaf."

³³ Ebd., 401; *BFA* 15, 193.

³⁴ Ebd., 402; vgl. *BFA* 15, 200.

³⁵ Ebd., 244.

³⁶ Ebd., 245; vgl., *BFA* 14, 134.

³⁷ Ebd., 271; *BFA* 14, 189.

³⁸ Ebd., 310; *BFA* 14, 277.

³⁹ Ebd., 310; vgl. *BFA* 14, 272.

⁴⁰ "Das achte Sonett," ebd., 282; vgl. *BFA* 11, 191.

⁴¹ "Inferno (3. Gesang)," ebd., 350–51; vgl. *BFA* 14, 422–23.

⁴² Arendt, "Der Dichter Bert Brecht."

⁴³ Brecht, *Gedichte aus dem Nachlass*, 424; vgl. *BFA* 15, 243.

⁴⁴ Ebd., 403–04; vgl. *BFA* 15, 199.

⁴⁵ Heinrich Heine, "Der Ex-Nachtwächter," in ders., *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Bd. 2, 2. Aufl., hrsg. von Hans Kaufmann (Berlin und Weimar: Aufbau, 1972), 100.

⁴⁶ Brecht, *Gedichte aus dem Nachlass*, 404 und 404–05; *BFA* 15, 203 (hier nur mit dem Titel "Die Herrschenden").

⁴⁷ Ebd., 436.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., 437; *BFA* 15, 301.

V-Effects and Other Attempts to Cope with Reality: Gisela Elsner and Bertolt Brecht

German post-war author Gisela Elsner (1937–92) had long been forgotten after her suicide in 1992, until she appeared onscreen as the main character in the 2000 film *Die Unberührbare* (*The Untouchable*) by her son Oskar Roehler. Elsner was not only one of the most radical satirists of the newly founded Federal Republic of Germany, she also tried to subvert and disrupt mainstream German political discourse concerning the representation and remembrance of the Nazi era and the Holocaust. In this context, it is not surprising that she referred to Bertolt Brecht as one of the authors who served as a role model for her. In her satirical writings Elsner experimented with different techniques of estrangement to prevent identification and emotional attachment. Elsner developed a quasi-ethnological perspective in order to let readers draw their own conclusions instead of manipulating them on an emotional level. In order to discuss parallels between Elsner and Brecht in a broader context, the International Gisela Elsner Society organized a symposium in cooperation with the Literature Forum at the Brecht House in Berlin in September 2017, where the following papers were presented. This text is meant to serve as a short introduction to Elsner and the main correspondences between her work and that of Brecht.

Als sich die Autorin Gisela Elsner (1937–92) im Mai 1992 das Leben nahm, waren sie und ihr Werk bereits so gut wie vergessen. Im Jahr 2000 erfuhr sie durch den Film *Die Unberührbare* ihres Sohnes Oskar Roehler als Filmfigur Aufmerksamkeit, was zu einer Wiederentdeckung führte. Elsner war nicht nur eine der radikalsten Satirikerinnen der Bundesrepublik Deutschland, sie durchkreuzte und konterkarierte mit ihren unbequemen Texten auch wesentliche Aspekte der bundesdeutschen Erinnerungskultur im Hinblick auf die nationalsozialistische Vergangenheit und den Holocaust. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Elsner Bertolt Brecht als eines ihrer großen Vorbilder nannte. In ihren Satiren experimentierte Elsner mit verschiedenen Techniken der Verfremdung (z.B. Verkehrung, Verzerrung, sprachliche Entstellung), um eine Identifikation mit dem Dargestellten sowie eine emotionale Anteilnahme weitestgehend zu verhindern. Dabei entwickelte die Autorin eine quasi ethnologische Schreibweise, die es Leserinnen und Lesern ermöglichen sollte, das Erzählte möglichst nüchtern zu beurteilen. Um den verschiedenen Bezügen zwischen Elsner und Brecht einmal genauer nachzugehen, organisierte die Internationale Gisela Elsner Gesellschaft im September 2017 ein Symposium in Kooperation mit dem Literaturforum im Brecht-Haus in Berlin. Die folgenden Beiträge wurden in diesem Rahmen präsentiert. Der vorliegende Text ist als kleine Einleitung gedacht, um die Autorin Elsner kurz vorzustellen und wesentliche Schnittstellen zwischen Elsner und Brecht zu benennen.

V-Effekte und andere Versuche, die Wirklichkeit zu bewältigen:¹ Gisela Elsner und Bertolt Brecht

Christine Künzel

Die Schriftstellerin Gisela Elsner (1937–92) dürfte der Brecht-Forschung bisher weitgehend fremd sein. Gisela Elsner war eine streitbare und umstrittene Autorin—and das gilt bis heute. Außer der internationalen Anerkennung ihres Erstlings *Die Riesenzwerge* (1964) hatte Elsner zu Lebzeiten kaum Erfolg mit ihren bitterbösen Gesellschaftssatiren. Bereits vor ihrem Freitod im Mai 1992 war die Autorin so gut wie vergessen. Doch dann erlangte sie als Mutter des Regisseurs Oskar Roehler durch dessen Film *Die Unberührbare* im Jahr 2000 langsam wieder Beachtung. Über die Bedeutung der Autorin Gisela Elsner und die Qualität ihrer Werke wird zwar bis heute gestritten, doch lässt sich nicht leugnen, dass Gisela Elsner als Satirikerin eine Sonderstellung im literarischen Feld der Bundesrepublik einnimmt—zumal unter den Autorinnen. Nicht umsonst wird Elsner heute rückblickend zuweilen als “große Schwester”² Elfriede Jelineks bezeichnet.

Geboren in Nürnberg, einer Stadt, die—as Reichsparteitagsstadt und Redaktionssitz des Propagandaorgans *Der Stürmer*, später als Schauplatz der Nürnberger Prozesse—wie kaum ein anderer Ort mit dem Nationalsozialismus identifiziert wird, hat Elsner die Bundesrepublik Deutschland stets als Fremde betrachtet. Dem literarischen Programm des fremden Blicks auf die eigene Kultur ist Elsner bis zu ihrem Tod treu geblieben. Ihre Kritik richtete sich dabei im Wesentlichen auf das Fortbestehen menschenverachtender Strukturen in Zeiten eines postfaschistischen Kapitalismus. Als 1989 die Mauer fiel und kurz darauf die Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten beschlossen wurde, brach für Elsner—Kommunistin und DKP-Mitglied—eine Welt zusammen: “Ich habe keinen Traum mehr,” stellte sie in einem Interview vom Dezember 1991 resigniert fest.³

Ende Januar 1990 verfasste Elsner ihre “Flüche einer Verfluchten,” einen Text, der zu ihren Lebzeiten nicht veröffentlicht wurde, der 2011 erstmals in einem Band mit politischen Schriften im Rahmen der Elsner-Werkausgabe erschien.⁴ Der Titel bezeichnet präzise jene Grundlage des Fluches, die in einer “unauflöslichen Beziehung zwischen dem Verfluchenden und dem Verfluchten”⁵ besteht. Die unauflösliche Verbindung ist in diesem Falle die zwischen Elsner und Deutschland, dem Land ihrer Geburt—eine “Heimat” ist es ihr nie gewesen. Wenn Elsner sich selbst als eine Verfluchte begreift, so bezieht sich dies auf ihr Verhältnis zu Deutschland, jenes Land, “in dem geboren zu sein [sie] als einen Fluch”⁶ empfand.

Rückblickend machte die Autorin “den Ungeist eines verhängnisvollen Zufalls” dafür verantwortlich, dass sie “in diesem Augiasstall statt des Lichts der Welt eine namenlose Finsternis”⁷ erblicken sollte. Der Fluch bestand nach Elsnsers Aussagen darin, dass sie sich—auch nach einem längeren Auslandaufenthalt zwischen 1963 und 1970—nie endgültig von dem von ihr verhassten Land lösen konnte.⁸ Dabei richtete sich Elsnsers Hass nicht gegen das Land als solches, sondern gegen dessen Vergangenheit, genauer gesagt: dessen NS-Vergangenheit. Bis zu ihrem Lebensende hörte Elsner nicht auf, die halbherzigen Versuche einer Aufarbeitung der ideologischen und kulturellen Grundlagen, die zum Holocaust führten, sowie die Kontinuität bestimmter Verhaltensweisen und sprachlicher Routinen in der Bundesrepublik Deutschland anzuklagen. Solange keine ernsthaften Bemühungen unternommen würden, in die Tiefenstruktur der eigenen kulturellen Setzungen und Voraussetzungen einzudringen, die das Dritte Reich und die Judenvernichtung ermöglicht hatten, bliebe Deutschland ein verfluchtes Land—so die Auffassung Elsnsers. Vor diesem Hintergrund stellen sich Elsnsers Flüche, ganz im Sinne der Logik des Fluches, als Reaktion auf eine “als verbrecherisch bzw. blasphemisch empfundene Handlung”⁹ bzw. Verhaltensweise dar: hier auf den beispiellosen Zivilisationsbruch—die Judenvernichtung im Dritten Reich—and den Umgang mit dieser Schuld in der Bundesrepublik Deutschland.

Elsners Satirekonzept lässt sich, gerade mit Blick auf die NS-Vergangenheit Deutschlands, in produktiver Weise mit dem Begriff der “negativen Identität”¹⁰ verknüpfen. Es ist eben jene “psychologische Dissonanz,”¹¹ eine Form des “Selbsthasses,”¹² die im literarischen Schaffen Elsnsers eine zentrale Rolle spielt. Ganz im Sinne der Erkenntnisse der Debatte um die Problematik deutscher Identität nach dem Holocaust, wie sie zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts etwa mit der Differenz zwischen “Non-German Germans” und “German Germans”¹³ geführt wurde, kommt Elsnsers Text ein geradezu erschreckendes Maß an Aktualität zu, da sie bereits zwanzig Jahre früher den Begriff der “bedeutschten” und “unbedeutschten Deutschen”¹⁴ prägte. In einem überarbeiteten Auszug aus ihrem Essay, der im April 1990 im *Neuen Deutschland* erschien, beklagt Elsner, dass “der Antifaschismus nicht nur einfach démodé” sei, sondern dass “der deutsche Faschismus” inzwischen fast “schon als eine doch ganz amüsante Jugendstunde”¹⁵ erscheine. Für die “unbedeutschten Deutschen” konnte der Bruch mit der faschistischen Tradition Deutschlands—wie bei Elsner—nur in einem radikalen Bruch mit der eigenen kulturellen Identität Ausdruck finden.

Am 2. Mai 2017 hätte Elsner ihren achtzigsten Geburtstag gefeiert. Aus diesem Anlass hat die Internationale Gisela Elsner Gesellschaft (www.giselaelsner.de) zahlreiche Veranstaltungen organisiert, um an die Autorin und ihr umfangreiches Werk zu erinnern. So fand im Literaturforum im Berliner Brecht-Haus am 15. September 2017 ein Symposium mit

dem Titel "V-Effekte und andere Versuche die Wirklichkeit zu bewältigen: Gisela Elsner und Bertolt Brecht" statt, um verschiedene Schnittstellen zwischen Elsner und Brecht auszuloten. Das Symposium bestand aus vier literaturwissenschaftlichen Vorträgen (von denen drei im Folgenden nachzulesen sind), einer Podiumsdiskussion und einer Abendveranstaltung, bei der Szenen aus Elsners Oper *Friedenssaison* (1988), dem einzigen überlieferten (Musik-)Theatertext der Autorin, präsentiert wurden. Bei dieser Oper handelt es sich um eine Satire auf die Friedensbewegung der 1980er Jahre. Die Musik, die in der Tradition der Zeitopern (Weill, Krenek, Bernstein et al.) steht, komponierte der mit Elsner befreundete Christof Herzog.

Es ist schon erstaunlich, dass Bezugspunkte zwischen Elsner und Brecht bisher kaum thematisiert wurden. Möglicherweise hat Elsner selbst ein wenig dazu beigetragen, indem sie in Gesprächen vornehmlich andere Vorbilder nannte: Franz Kafka, Heinrich Mann, Gustave Flaubert und Émile Zola. Um die Bezüge zu Brecht zu erkennen, muss man schon etwas genauer hinschauen. Doch gibt es verschiedene Hinweise darauf, dass Elsner stark von der Lektüre der Werke Brechts geprägt wurde und dass sie sich als Autorin in der literarischen Tradition Kafkas und Brechts sah.¹⁶ In einem Fragebogen der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 7. Dezember 1984 gab sie u.a. Mr. Peachum aus dem *Dreigroschenroman* als "Lieblingsheld in der Dichtung" an und nannte Brecht in der Rubrik "Lieblingslyriker."

Die wohl wichtigste Gemeinsamkeit zwischen Brecht und Elsner betrifft die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft, die beide für sich als eine politische und sozialkritische definierten. Mit einer Radiosendung, in der Elsner ihre Lieblingsgedichte vorstellen durfte, lieferte die Autorin im Dezember 1985 eine Hommage an Brecht, indem sie diesen als Antagonisten gegen den von ihr despektierlich als "Dichter" bezeichneten Rainer Maria Rilke stellte und die Sendung ausschließlich mit der Lesung und Kommentierung von Brecht-Gedichten bestritt. Im Juli 1984 hatte Elsner—womöglich zur Vorbereitung auf die Sendung—einen befreundeten Ostberliner Redakteur gebeten, ihr eine DDR-Ausgabe der Brecht-Briefe zuzuschicken.¹⁷ Hier ein Ausschnitt aus Elsners Radio-Sendung:¹⁸

Der Verfasser dieses Poems,¹⁹ der sich rühmt, seinen Grenzen Unkenntliches entrissen zu haben, ist kein anderer als Rainer Maria Rilke, der es, weil er akrobatisch Unkenntliches zu kredenzen wusste, weitaus leichter hatte, hierzulande zum Dichter zu avancieren, als einer seiner bedeutendsten Antagonisten, nämlich Bertolt Brecht. Dazu, dass seine Krönung zum Dichter immer wieder wie eine leidige Angelegenheit vertagt wurde, hat Bertolt Brecht auch selber beigebracht, indem er der Kritikergilde und dem Bildungsbürgertum, das an den Feierabenden wie nach Leckerhappen nach Unkenntlichem schnappt, mit einem Stoßtrupp von Erkenntnissen zu Leibe rückte,

das das Feingefühl manch eines Schöngeistes verletzt haben dürfte. Dass Brecht sich der Unerwünschtheit seines Tuns sehr wohl bewusst war, verrät sein Gedicht "Wenn es im Geahnten ist."²⁰ . . . Der sogenannten höheren Wahrheit, die Rilke mit der Darbietung von Unkenntlichem anpeilte, hat Bertolt Brecht immer die kalte Schulter gezeigt. Ihm genügte die Wahrheit, über die er in seinem Aufsatz "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit" sagt: "Natürlich muss die Wahrheit im Kampf mit der Unwahrheit geschrieben werden, und sie darf nicht etwas Allgemeines, Hohes, Vieldeutiges sein. Von dieser allgemeinen, hohen, vieldeutigen Art ist ja gerade die Unwahrheit."²¹ Zu heilig war Brecht die Wahrheit, als dass er sie als einen Fresskorb missbraucht hätte, den man der Leserschaft nur höher hängen muss, damit sie immer nur nach ihm lechzt. Brecht hat sich die Wahrheit nicht nur erkämpft, sondern auch erschlichen, um sie wie Diebesgut voller List Leuten zu unterjubeln, die von ihr nichts wissen wollten. In seinem Gedicht "Wie der Einbrecher" schreibt er: "Wie der Einbrecher / In der mondlosen Nacht, der sich umsieht / Ob da kein Polizist geht / So bewegt sich derjenige / Der hinter der Wahrheit her ist. // Und wie etwas Gestohlenes / Die Schulter in Furcht / Dass sich eine Hand darauf lege / Trägt er die Wahrheit weg."²² Welche Opfer dem, der sie zu sagen wagt, von der Wahrheit auferlegt werden, ist dem Gedicht "An die Gleichgeschalteten"²³ indirekt zu entnehmen.²⁴

Die literarischen und politischen Berührungspunkte zwischen Elsner und Brecht sind vielfältig. Auf der einen Seite lassen sich thematische Verbindungen feststellen, etwa in der Konzentration auf das Sichtbarmachen des Fortwirkens faschistischer bzw. nazistischer Strukturen—insbesondere im Zusammenhang mit einem kapitalistisch orientierten Wirtschaftssystem. In Elsners Sendung zu ihren Lieblingsgedichten von Brecht heißt es weiter:

Die Tatsache, dass die deutschen Soldaten nicht gegen ihren Feind Adolf Hitler marschierten, trug zur Teilung Deutschlands bei. Nach der Kapitulation war in dem Teil des Landes, der sich seither als der freiheitliche bezeichnet, viel von einer Befreiung vom Faschismus die Rede. Brecht hingegen vermochte hierzulande keine endgültige Ausmerzung des Faschismus zu entdecken. Vielmehr schreibt er in seinem Aufsatz über "Die fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit": "*der Faschismus kann nur bekämpft werden als nacktester, frechster und betrügerischster Kapitalismus.* . . . Die gegen den Faschismus sind, ohne gegen den Kapitalismus zu sein, die über die Barbarei jammern, die von der Barbarei kommt, gleichen Leuten, die ihren Anteil vom Kalb essen wollen, aber das Kalb soll nicht geschlachtet werden. Sie sind zufriedenzustellen, wenn der Metzger die Hände wäscht, bevor er das Fleisch aufträgt."²⁵ Wieviel sich an

den gesellschaftlichen Zuständen ändert, wenn sich die Metzger bloß die Hände nach ihren Blutbädern waschen, schildert Brecht in einem Gedicht "Der anachronistische Zug oder Freiheit und Democracy."²⁶

Der Frage nach Möglichkeitsräumen literarischer Erkenntnis in Zeiten eines kapitalistischen Realismus widmet sich der Beitrag von Sebastian Schuller.²⁷ Den berühmten Spruch "Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch" aus Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (BFA 7, 112) zitiert Elsner in ihrer Abrechnung mit der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, in ihren "Flüchen einer Verfluchten."²⁸ Sie verfasste zahlreiche antifaschistische Romane, darunter *Die Riesenzwerge*, *Der Nachwuchs* (1968), und explizit *Heilig Blut* (1987/2007) und *Fliegeralarm* (1989). In dem grotesken, pseudo-biografischen Roman *Fliegeralarm* kann man durchaus ein Pendant zu Brechts *Ui* sehen. Elsner führt die menschenverachtende Logik des NS-Regimes und dessen sozialdarwinistische kapitalistische Wirtschaftspraktiken hier anhand einer Horde von Kindern vor.

Zudem verbindet Elsner und Brecht eine Politik- und Wirtschaftskritik aus kommunistischer bzw. sozialistischer Perspektive (insbesondere die Kritik an den Strukturen und Auswirkungen des Kapitalismus) sowie das Aufzeigen und Anprangern sozialer Missstände. Elsner nutzte die Schreibweise der Satire als "Kampfmittel"²⁹ im "Angriff auf eine 'empörende Wirklichkeit'."³⁰ In sozialistisch geprägten Literaturtheorien wurde die Satire schon früh als Mittel des (Klassen-)Kampfes begriffen: "Der Satiriker bekämpft stets einen Gesellschaftszustand, eine gesellschaftliche Entwicklungstendenz, konkreter . . . : er bekämpft eine Klasse, eine Klassengesellschaft,"³¹ heißt es etwa in Georg Lukács' Aufsatz zur "Frage der Satire" von 1932. Dabei bedient sich Elsner, ähnlich wie Brecht, des Herr-Knecht-Paradigmas, um Mechanismen und Strukturen von Ausbeutung und Unterdrückung aufzuzeigen; explizit in einer Passage ihres Romans *Der Nachwuchs*, wo der Protagonist auf einen "Haufen kriechender Männer und Frauen"³² trifft, der auf einem Bauernhof von seinem Herrn wie Vieh gehalten wird. Aus dem Haufen wird regelmäßig ein "Opfer" gewählt, das für "alles, was je zwischen Herren und Knechten vorfiel, . . . büßen"³³ soll. Die Autorin selbst wählte für sich als Übersetzerin von Kriminalromanen dann auch das Pseudonym "Gottlieb Knecht."

Darüber hinaus bedient sich Elsner bestimmter Strategien der satirischen Verfremdung, die auf Brechts Definition des V-Effektes verweisen, indem sie das Alltägliche, Vertraute, Selbstverständliche als etwas Fremdes bzw. Befremdendes darstellen und somit eine Reflexion von bestimmten Verhaltensweisen und Routinen ermöglichen. "Entstellung bis zur Kenntlichkeit" wäre—ein Zitat aus Elsners Roman *Das Berührungsverbot* abwandelnd³⁴—ein treffendes Motto dieses Verfremdungsprogramms. In der Satireforschung wird dieses Verfahren auch als "Verfremdung des Gewohnten"³⁵ oder "Prinzip der transparenten Entstellung"³⁶ bezeichnet.³⁷

Carsten Mindt, der Elsner in seiner Dissertation „als Ethnografi[n] der ‘Bundesdeutschen’“³⁸ bezeichnete, beleuchtet in seinem Beitrag die verschiedenen Bezüge zu Brechts Konzept des V-Effektes,³⁹ während Judith Niehaus in ihrem Beitrag den V-Effekten auf einer Mikroebene, der Ebene der Schrift und der Typografie nachspürt, indem sie insbesondere die Verwendung und Funktion von Versalien in Texten Elsners und Brechts untersucht.⁴⁰

Elsner hat in ihren literarischen Anfängen (insbesondere in *Die Riesenwälze* und *Der Nachwuchs*) mit verschiedenen Konzepten experimentiert, sich dann aber bewusst *gegen* die Groteske und *für* die Satire entschieden, und zwar mit dem Argument, dass jene „zu viel Spielraum für Interpretationen“⁴¹ lasse. Elsner sah in der Mehrdeutigkeit des Grotesken keineswegs eine Stärke, sondern eine Schwäche: „Das Groteske ist hochgradig polysem; diese semantische Mehrdeutigkeit ist Teil seiner Stärke, nicht seiner Schwäche.“⁴² Ganz in diesem Sinne äußerte Rudolf Bussmann in seiner Rezension zu *Abseits* (1982) bereits den—rückblickend wohl nicht von der Hand zuweisenden—Verdacht, dass die *Riesenwälze* möglicherweise „deshalb so gern zitiert [werden], weil dieser Roman sich leichter in die Ecke der humorigen Unverbindlichkeit stellen“⁴³ lasse. Nicht umsonst hat Elsner stets auf Brecht als Vorbild verwiesen, wenn es ihr darum ging, ihre eigene Schreibweise von jener abzugrenzen, die „akrobatisch Unkenntliches zu kredenzen“⁴⁴ wisse, wie sie es etwa Rilke unterstellte. Elsner propagierte in Anlehnung an Brecht eine Literatur, bei der möglichst wenig im „Geahnten“ bleiben, die „nicht etwas Allgemeines, Hohes, Vieldeutiges“ an sich haben sollte—wie Brecht es in seiner Schrift „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ 1935 formulierte (*BFA* 22.1, 75).

Anmerkungen

¹ In Anlehnung an den Titel eines Bandes mit Erzählungen von Gisela Elsner: *Herr Leiselheimer und weitere Versuche, die Wirklichkeit zu bewältigen* (München, Gütersloh und Wien: Bertelsmann, 1973).

² Rolf Löchel, „Jelineks große Schwester,” *literaturkritik.de*, Nr. 1 (Januar 2007); http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10250 (Stand: 13. Oktober 2017).

³ Kerstin Möller, „Schwarz und Weiß. Ein Gespräch mit der Autorin Gisela Elsner,” in *Nürnberger Nachrichten*, 14. Dezember 1991, Wochen-Magazin, 3.

⁴ Gisela Elsner, „Flüche einer Verfluchten,” in dies., *Flüche einer Verfluchten. Kritische Schriften 1*, hrsg. von Christine Künzel in Zusammenarbeit mit Kai Köhler (Berlin: Verbrecher, 2011), 185–270.

⁵ Michael Niehaus, „Das Verfluchen als gewalttätiger Sprechakt. Familiengeschichten,” in *Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte*, hrsg. von Maximilian Bergengruen und Roland Borgards (Göttingen: Wallstein, 2009), 277–320, hier 291.

⁶ Gisela Elsner, “Bandwürmer im Leib des Literaturbetriebs,” in dies., *Im literarischen Ghetto. Kritische Schriften 2*, hrsg. von Christine Künzel (Berlin: Verbrecher, 2011), 247–53, hier 249.

⁷ Elsner, “Flüche einer Verfluchten,” 189.

⁸ Vgl. Elsner, “Bandwürmer im Leib des Literaturbetriebs,” 249.

⁹ Claudia Richter, “‘Wenn Flüche töten könnten’: Shakespeare und der Fluch,” in *Gewalt in der Sprache. Rhetoriken verletzenden Sprechens*, hrsg. von Sybille Krämer und Elke Koch (München: Fink, 2010), 225–35, hier 228.

¹⁰ Erik H. Erikson, *Identity and the Life Cycle* (New York: International University Press, 1959), 13–143.

¹¹ Vgl. A. Dirk Moses, “The Non-German German and the German German: Dilemmas of Identity after the Holocaust,” in *New German Critique* 34, Nr. 2 (Summer 2007), 45–94, hier 58. [Übertragung ins Deutsche: C.K.]

¹² Vgl. Klaus Rainer Röhl, “Morgenthau und Antifa: Über den Selbsthass der Deutschen,” in *Die selbstbewusste Nation: “Anschwellender Bocksgesang” und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte*, hrsg. von Heimo Schwilk und Ulrich Schacht (Frankfurt am Main: Ullstein, 1994), 85–100.

¹³ Vgl. Moses, “The Non-German German and the German German.”

¹⁴ Elsner, “Flüche einer Verfluchten,” 198 u. a.

¹⁵ Gisela Elsner, “Vorsicht Schlaraffenrafferland! Über die sogenannte deutsche Revolution (I),” in *Neues Deutschland*, 6. April 1990, 8. Wiederabdruck in Elsner, *Flüche einer Verfluchten. Kritische Schriften 1*, 271–78.

¹⁶ Gisela Elsner im Gespräch mit Karl-Heinz Jakobs, “Aus gutbürgerlichen Verhältnissen—auf und davon,” in *Neues Deutschland*, 22./23. Juni 1991, 14.

¹⁷ Gisela Elsner, Brief an Werner Preuß vom 22. Juli 1984. Es handelt sich dabei um einen unveröffentlichten Brief, der mir freundlicherweise von Werner Preuß zur Verfügung gestellt wurde.

¹⁸ Die Endnoten innerhalb der beiden folgenden Zitate stammen von C.K.

¹⁹ Elsner bezieht sich hier auf Rilkes Gedicht “O Leben Leben, wunderliche Zeit” (Winter 1913/14, Paris). Rainer Maria Rilke, *Gedichte 1910 bis 1926*, hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn (= *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Bd. 2) (Frankfurt a. M. und Leipzig, 1996), 86.

²⁰ *BFA* 15, 222.

²¹ *BFA* 22.1, 75.

²² *BFA* 14, 325–26.

²³ *BFA* 12, 47–49.

²⁴ Gisela Elsner in der Sendung “Meine Gedichte,” Erstsendung am 28. Oktober 1985 im Norddeutschen Rundfunk. Der NDR hat mir freundlicherweise eine Kopie der Aufzeichnung aus dem Radioarchiv zur Verfügung gestellt.

²⁵ *BFA* 22.1, 78. [Hervorhebung im Original.]

²⁶ *BFA* 15, 183–88.

²⁷ Siehe den Essay von Sebastian Schuller über “‘Die Säure der materialistischen Geschichtsauffassung.’ Zur Literatur des eingreifenden Denkens bei Brecht und Elsner” in diesem Band.

²⁸ Elsner, “Flüche einer Verfluchten,” 212.

²⁹ Ulrich Gaier, *Satire. Studien zu Neidhart, Wittenweiler, Brant und zur satirischen Schreibart* (Tübingen: Niemeyer, 1967), 335.

³⁰ Gaier, *Satire*, Einleitung, 4. [Hervorhebungen im Original.]

³¹ Georg Lukács, “Zur Frage der Satire,” in *Internationale Literatur*, Nr. 4–5 (Dezember 1932), 136–53, hier 147–48; vgl. auch Georgina Baum, *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Zur Kritik ihres apologetischen Charakters* (Berlin: Rütten & Loening, 1959) und Werner Neubert, *Die Wandlung des Juvenal. Satire zwischen gestern und morgen* (Berlin: Dietz, 1966).

³² Gisela Elsner, *Der Nachwuchs* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968), 201.

³³ Elsner, *Der Nachwuchs*, 206.

³⁴ Gisela Elsner, *Das Berührungsverbot* (Berlin: Verbrecher, 2006), 19.

³⁵ Jörg Schönert, *Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik* (Semantische Abhandlungen 27) (Stuttgart: Metzler, 1969), 11.

³⁶ Wolfgang Preisendanz, “Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem,” in *Das Komische (Poetik und Hermeneutik, Bd. VII)*, hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (München: Fink, 1976), 411–13, hier 413.

³⁷ Zu den satirischen V-Effekten im Werk Gisela Elsners vgl. Christine Künzel, “Ich bin eine schmutzige Satirikerin”: Zum Werk Gisela Elsnsers (1937–1992) (Sulzbach, Taunus: Ulrike Helmer, 2012), insbesondere 80–94.

³⁸ Carsten Mindt, *Verfremdung des Vertrauten. Zur literarischen Ethnografie der “Bundesdeutschen” im Werk Gisela Elsnsers* (Hamburger Beiträge zur Germanistik, Bd. 49) (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009).

³⁹ Siehe den Essay von Carsten Mindt über “Die ‘Befreiung von dem Zwang, Hypnose auszuüben.’ Zusammenhänge zwischen einer narrativen und theatralen Strategie der Verfremdung” in diesem Band.

⁴⁰ Siehe den Essay von Judith Niehaus über “Verfremdete und verfremdende Schrift bei Gisela Elsner und Bertolt Brecht” in diesem Band.

⁴¹ Elsner im Gespräch mit Ekkehart Rudolph, in *Protokoll zur Person: Autoren über sich und ihr Werk*, hrsg. von Ekkehart Rudolph (München: List, 1971), 45–57, hier 47.

⁴² Alexander Scheidweiler, *Maler, Monstren, Muschelwerk. Wandlungen des Grotesken in Literatur und Kunststheorie des 18. und 19. Jahrhunderts* (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 659) (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009), 42.

⁴³ Rudolf Bussmann, “Schrei ohne Echo,” *Basler Zeitung*, 7. August 1982, 35.

⁴⁴ Gisela Elsner in der Sendung “Meine Gedichte,” die am 28. Oktober 1985 vom NDR ausgestrahlt wurde. Der NDR hat mir freundlicherweise eine Kopie der Aufzeichnung aus dem Radioarchiv zur Verfügung gestellt.

“No Longer Being Forced to Work by Hypnosis”: Connections between Narrative and Theatrical Strategies of Estrangement

Estrangement is an important aspect in the works of the German writers Bertolt Brecht and Gisela Elsner (1937–92). Regarding Brecht, the estrangement effect, or “V-effect,” is widely known as an important theatrical technique, frequently explained by the author himself. By impeding identification and empathy, it enables the spectators to approach the representation on stage rationally and critically. The novels of Elsner employ estrangement as a narrative tool to transform everyday-life into something completely unfamiliar, to enable—comparable to Brecht—an analytical and critical look at the normality of life in West Germany. Elsner uses this technique to establish satirical effects in her novels, and there seems to be a similar effect in the plays of Brecht, e.g., *Leben des Galilei* (*Life of Galileo*).

Sowohl in den Werken von Bertolt Brecht als auch von Gisela Elsner (1937–92) stellt Verfremdung einen wichtigen Aspekt dar. Dabei ist bei Brecht der Verfremdungseffekt (oder V-Effekt), den er an zahlreichen Stellen in seinen Schriften erläutert, als wichtige theatrale Strategie bekannt. Der V-Effekt dient dazu, Identifikation und Mitgefühl der Zuschauer zu vermeiden, und ihnen stattdessen einen rationalen, kritischen Zugriff auf das Dargestellte zu ermöglichen. In den Romanen Elsners sorgt Verfremdung als narrative Technik dafür, Alltagsleben in etwas Unvertrautes zu verwandeln, um somit—dem Bréchtschen V-Effekt vergleichbar—einen analytischen und kritischen Blick auf die Normalität des Lebens in Westdeutschland zu eröffnen. Elsner setzt diese Technik ein, um eine satirische Wirkung mit ihren Texten zu erzielen—and es scheint in Brechts Stücken, z.B. im *Leben des Galilei*, eine ähnliche Wirkung vorzuliegen.

Die “Befreiung von dem Zwang, Hypnose auszuüben”¹: Zusammenhänge zwischen einer narrativen und theatralen Strategie der Verfremdung

Carsten Mindt

Das titelgebende Zitat stammt aus Brechts Schrift “Über experimentelles Theater” aus dem Jahr 1939, wo es eng mit den Ausführungen zum Thema Verfremdung verknüpft ist. Für Brecht bedeutet dieser Begriff, einem “Vorgang oder . . . Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende” zu nehmen, um so “Staunen und Neugierde” zu erzeugen.² Die so erzeugte Rezeptionshaltung soll die bekannten aristotelischen Kategorien Furcht und Mitleid ersetzen, welche umgekehrt auf der Identifikation von Zuschauern und Bühnencharakteren basieren und das Ziel der Katharsis, der “seelischen” Reinigung verfolgen. Brecht bezeichnet diesen Vorgang der Identifikation bzw. der Einfühlung, der jene Haltung von Furcht und Mitleid erzeugt, wiederholt als “Hypnose,” welche einen rationalen Zugriff auf das Bühnengeschehen geradezu verhindert.³ Somit geht es Brecht darum, diese literarisch-dramatische Strategie durch seine Technik der Verfremdung zu ersetzen, eine Technik, die Handlung und Figuren “als eigentümlich, auffallend, bemerkenswert darstellt, als gesellschaftliches Phänomen, das nicht selbstverständlich ist.”⁴ Dadurch werde sichtbar, inwiefern die Menschen von ihren Verhältnissen geprägt, sowie dass Mensch und Welt, klassisch marxistisch, veränderbar seien, was schließlich zu einer anderen “Haltung” der Zuschauer führe, einer Haltung, die sie dazu befähige, sich selbst und den Zustand der Welt zu verändern.⁵

Im “Kleinen Organon für das Theater” beschreibt Brecht eine solche Taktik der Verfremdung, den so genannten Verfremdungseffekt oder V-Effekt näher: Es handelt sich um einen darstellerischen oder inszenatorischen Kniff, der “den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch fremd erscheinen lässt.”⁶ Das zentrale Ziel des V-Effekts, nämlich Einfühlung zu verhindern, oder, nach dem zuvor Gesagten präziser gefasst, die Ausübung der “Hypnose” zu verhindern, verlangt von den Schauspielern eine bestimmte Körperhaltung und Stimmbehandlung, eine bestimmte Gestik und Mimik, die Auffälligkeiten und Fremdwirkung erzeugen, also eben nicht der aristotelischen, mimetischen Theatertradition folgen. Die Zuschauer sollen nicht durch die überbetonte und unter extremer

Körperanspannung der Darstellenden erfolgende Expression der Emotionen begeistert oder mitgerissen werden, stattdessen soll sich der Einsatz schauspielerischer Mittel am alltäglichen Repertoire orientieren. Letzteres schließt komplexe, vielschichtige und auch paradoxe Wirkungen nicht aus, die geeignet sind, inhaltliche Widersprüche der Handlung freizulegen.

Der V-Effekt und Elsners ethnografischer Schreibgestus

Wie lässt sich nun das Verhältnis zwischen Brecht und Elsner näher bestimmen? Zwar ist von einem prinzipiellen Unterschied zwischen dem vorwiegend dramatischen Werk Brechts und den Romanen Elsners auszugehen; zudem beschreibt Brecht den V-Effekt als einen theatralen, eng an die Schauspielenden und die Inszenierung gebundenen Wirkungsmechanismus, verknüpft ihn also ästhetisch aufs engste mit dem Drama bzw. dem Theater. Gleichwohl lässt sich zeigen, wie Gisela Elsner Brechts Prinzip der Verfremdung für ihre Erzählweise adaptiert und einen sowohl verfremdenden wie auch oftmals befremdlichen Schreibgestus entwickelt hat. Die strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen beiden gründen in einer Schreibweise, die, von ihren nichtaristotelischen Voraussetzungen her, nicht darauf abzielt, das Publikum zu erschüttern oder zu "hypnotisieren," sondern einzig und allein daran interessiert ist, etwas zu zeigen, zu demonstrieren, sichtbar zu machen.

In der Literaturwissenschaft wird Elsners Schreibweise als ethnografisch oder quasi-ethnografisch beschrieben.⁷ Diese Kennzeichnung impliziert vor allem, dass geografische, kulturelle, soziale, ethnische Differenzen zwischen dem beschreibenden "Ethnologen" und der beschriebenen "Ethnie" bestehen, oder kurz gesagt, dass dem Beschreibenden das Beschriebene zunächst einmal fremd ist. Ethnografen (und vielleicht auch quasi-ethnografische Autoren) bemühen sich nun darum, die Besonderheit der fremden sozialen Gruppe zu erfassen und vor dem Hintergrund ihres eigenen Wissens oder der eigenen Expertise zu registrieren, zu entschlüsseln und zu deuten und somit für Leser oder Rezipienten aus der eigenen sozialen Gruppe nachvollziehbar oder erfahrbar zu machen. In der Ethnografie gibt es diesbezüglich zahlreiche theoretische Modelle wie z. B. das der "teilnehmenden Beobachtung" von Bronislaw Malinowski oder das der "dichten Beschreibung" von Clifford Geertz.⁸ Geertz geht von der Überlegung aus, Kultur und Geschichte seien vor allem durch die Handlungen der Menschen geprägt, woraus er als zentrales Moment der "dichten Beschreibung" die Forderung nach einer interpretierenden Wissenschaft ableitet. Diese geht dann den Bedeutungen oder Prozessen der Bedeutungsgenerierung menschlicher, sozial relevanter Handlungsweisen wie z.B. Gesten, Rituale, Festen, etc. nach und objektiviert sie so. Dadurch macht die "dichte Beschreibung" jene fremden Verhaltensweisen auch für Nichtteilhabende (in gewissem Maße) verstehbar.

In den Werken von Gisela Elsner ist nun die “Repräsentationslogik von fremd und eigen aber umgekehrt.”⁹ Die in Nürnberg geborene und aufgewachsene Autorin untersucht fast immer ihre eigene Ethnie, auch hinsichtlich des avisierten Publikums. Ihr Gegenstand der Beschreibung sind die Bundesdeutschen der 1950er bis 1980er Jahre, der Autorin also durchaus vertraut und bekannt. Im Gegensatz dazu simuliert Elsner aber durch ihre hyperdetaillierten Beschreibungen auch scheinbar beiläufiger Handlungen ein Verhältnis der Fremdheit, mithin simuliert sie eine Art Ethnografie. In der Konsequenz erscheint der Alltag in der Bundesrepublik unvertraut, fremdartig und der intensiven, minutiösen Beschreibung bedürftig, um ihn überhaupt erst fassbar und verstehbar zu machen.

Die ethnografische Arbeit, aber im Prinzip sämtliche wissenschaftliche Arbeit, besteht nicht nur im Aufschreiben, in der Vertextung des Gegenstands, sondern setzt bereits mit der Beobachtung ein. Vor diesem Hintergrund gewinnt eine erzählerische Kategorie für Elsners Romane eine besondere Bedeutung, die in der Narratologie in den letzten Jahren häufig nicht sehr ausführlich behandelt wurde: die Perspektive, und mit ihr die Frage nach dem Blick. Auch wenn diese visuelle Kategorie und die sich anschließende Frage “Wer sieht im Text?” in der Erzählwissenschaft gegenüber der Kategorie Stimme und der sich daraus ergebenden Frage “Wer spricht im Text?” vernachlässigt wurde,¹⁰ scheint dies gerade für die Rezensionen der Werke Elsners nicht zu gelten: Zahlreiche Besprechungen attestieren der Autorin einen “bösen” und erbarmungslosen Blick auf die bundesdeutsche Wirklichkeit und heben dadurch eben diese visuellen Aspekte hervor.¹¹ Beides, das Ethnografische und das Visuelle, prägt das Elsnersche Oeuvre; besonders deutlich kommt deren Zusammenspiel in einer Passage aus *Der Nachwuchs* zum Vorschein, in welcher der Ich-Erzähler seine Nachbarn (die Eibisch) beim Baden beobachtet:

Ich sah sie am Wochenende, außer bei sinkender Temperatur draußen, wenn der Dampf die Fenster beschlug, regelmäßig hintereinander und immer in der gleichen Reihenfolge die Wanne mit demselben Wasser besteigen. Erst wusch sich Eibischs Frau, dann wusch sich Eibischs Sohn, dann wusch sich Eibisch, das heißt, sie wuschen sich nur halbwegs selber. Wenn sich Eibischs Frau mit aus der Wanne herausragenden Füßen, das Gesicht dem Körper zugewendet, eine Weile im warmen Wasser hatte weichen lassen, wusch sie sich, ein Seifenstück zwischen den feuchten Fingern hin und her wälzend und den Schaum dann über sich verteilend, im Sitzen den Oberkörper, die Arme inbegriiffen, richtete sie sich auf, fuhr sich, nachdem sie durch das Hin- und Herwälzen der Seife in feuchten Fingern Schaum erzeugt hatte, mit den Händen über den Bauch und zwischen den Beinen hindurch, setzte sich und seifte, indem sie die Knie knickte und sich vorbeugte, indem sie die Füße mit den Fingern umfasste, indem sie die Hände langsam hochgleiten ließ, die

sich, sobald sie über die Knie hinweg war, streckenden Beine ein. Dann rief sie, das Seifenstück in der Hand haltend, Eibisch, der mit hochgekrempten Hemdsärmeln und herabhängenden Hosenträgern beim Hereinstürzen seinem Sohn Bescheid gab, dass er, der Sohn, mit dem Ausziehen anfangen könne, weil er, der Vater, mit der Mutter gleich fertig sei, befeuchtete seine Finger in der Wanne und griff, während seine Frau sich aufrichtend seitlich bis zu den Knien sichtbar war, blindlings, weil er, das Gesicht der Mattglasscheibe zuwendend, sich zuvor vergewissern wollte, ob beim Waschen zugesehen wurde, in die Richtung der schlüpfigen Seife, die, zwischen der haltenden und der zugreifenden Hand hindurchrutschend, ausnahmslos erst einmal in die Wanne klatschte.¹²

Die eigentlich voyeuristisch anmutende Szenerie wird durch die überdeutillierte Beschreibung von ablaufenden Vorgängen und Handlungen derart unterlaufen, dass wohl kaum sexuelle Lust bei den Rezipierenden geweckt werden kann. Vielmehr erscheint der Textausschnitt quasi als "Dichte Beschreibung eines Reinigungsrituals bei den Eibischs" und lenkt so den Blick darauf, was sich genau abspielt und welche gesellschaftliche Relevanz die Szene besitzt. Deutlich wird nicht nur die Prüderie und Paranoia des Vaters, der sich davor fürchtet, beobachtet zu werden (und natürlich dennoch beobachtet wird), sondern auch die Hierarchie in der Familie Eibisch: Zwar steigt der Vater als Letzter ins nun schmutzigeren Badewasser, trotzdem ist er die Figur, die Kontrolle ausübt, dem Sohn Anweisungen erteilt und die Ausstellung des Körpers seiner Ehefrau überwacht. Elsner kritisiert hier also das Alltagsleben der Bundesdeutschen gegen Ende der 1960er Jahre quasi als Leben in einem patriarchal-autoritären Überwachungsstaat.

Perspektive und Standpunkt

Die starke Visualität in Elsners Texten rückt ihre erzählende Prosa in die Nähe von genuin visuell ausgerichteten Kunstformen wie Film und Theater. Dies hat aber auch Auswirkungen auf die Rolle der Rezipierenden, denn die Unterscheidung zwischen den Zuschauern bei Film und Theater einerseits und den Lesenden bei Texten andererseits scheint dadurch verschwommen zu werden. Beide werden zu Zuschauern. Der Literaturwissenschaftler Bernd Stiegler spricht sich in diesem Zusammenhang dafür aus, den Begriff Perspektive in der Erzählwissenschaft wieder stärker zu betonen. Dabei plädiert Stiegler aber dafür, Perspektive und Erzähler (bzw. Erzählinstanz) säuberlich voneinander zu trennen und nicht (wie z. B. bei Franz Karl Stanzel) zu hybriden Gebilden zu vermischen.¹³ Stiegler schreibt weiter:

Es muss in Betracht gezogen werden, dass Perspektive vor allem eine optische Kategorie ist. . . Bei der Perspektive in literarischen Texten haben wir es . . . mit ihrer räumlichen Ordnung und deren Rezeption durch den Leser zu tun. Texte konstruieren imaginäre Räume, die den

Blick des Lesers auf das Geschehen einschränken, ihm einen bestimmten Blickwinkel zuweisen und ihn das Geschehen von einem oder mehreren Standorten aus betrachten lassen.¹⁴

Wichtig ist hierbei also, dass die Position, der Standort oder Standpunkt der Rezipierenden stärker betont wird als bei anderen erzählwissenschaftlichen Konzepten, die die Perspektive beispielsweise in die Kategorien Stimme und Modus auflösen und sie somit ihrer optischen Dimension beraubten.¹⁵ Auch bei Brecht ist der Standpunkt zwar eine wirksame Kategorie seiner Theatertheorie, damit ist aber etwas ganz Anderes gemeint: Wenn die Schauspieler und Schauspielerinnen ihre Rolle von einem bestimmten Standpunkt aus lesen und erschließen sollen, meint Brecht vor allem einen geistigen Standpunkt, eine geistige Haltung, die sich deutlich am Rationalen orientiert und so unter Umgehung der Einfühlung zu einer emotionalen Reaktion der Zuschauenden gelangt.¹⁶ Dabei müsse aber auch berücksichtigt werden, dass Emotionalität sozial überformt sei und eine "klassenmäßige Grundlage" besitze.¹⁷

In *Die Riesenzwerge* thematisiert Elsner die Kategorie Standpunkt und lässt sie zunächst als rein visuelle Komponente erscheinen. Ein anschauliches Beispiel findet sich in der Passage, in welcher der Ich-Erzähler Lothar mit seiner Großmutter auf dem Weg zu einem Verwandtenbesuch ist, dabei Wiesen und Felder durchquerend. Elsner lässt Lothar Folgendes sehen:

Flogen sie unter den Flugzeugen hinweg, sahen die Vögel so groß aus wie die Flugzeuge. Flogen sie hinab und setzten sich auf die Masten oder auf die Kabel zwischen den Masten, sahen die Vögel größer aus als die Flugzeuge. Die Vögel flogen von den Masten, von den Kabeln zwischen den Masten auf die kleinen graugrünen Hügel vor uns zu. Die Flugzeuge flogen über die Hügel, über die grauen Masten, über die schwarzen Kabel auf die kleinen graugrünen Siedlungshäuser am Stadtrand hinter uns zu. Die Vögel verschwanden rascher hinter den Hügeln als die Flugzeuge hinter den Häusern. Es sah aus, als flögen die Vögel schneller als die Flugzeuge.¹⁸

Der befremdliche Effekt, den diese Erzählpassage hier erzielt, röhrt von den Problemen her, die der Ich-Erzähler—Lothar ist noch im Vorschulalter und kann weder lesen noch über zehn hinaus zählen—with Perspektive und räumlichem Sehen hat. Er beschreibt hier eine Welt, wie sie Sehenden ohne die Erfahrung der Dreidimensionalität beim räumlichen Sehen (mit zwei Augen) erscheinen müsste, gleicht sie aber ständig mit seinem Weltwissen ab. Lothar weiß bereits, dass Vögel nicht schneller als Flugzeuge fliegen und dass sie auch nicht größer sind, aber in diesem Moment dominiert sein hinsichtlich räumlicher Tiefe unerfahrener Blick seine Wahrnehmung. Elsner nutzt dies in den *Riesenzwergen*, um sich scheinbar auf Oberflächenphänomene vertrauter, häufig gesehener Vorgänge und Dinge

zu konzentrieren, um den Alltag in der Beschreibung oder Darstellung so zu verfremden, dass er für einen objektiveren, rationalen und kritischen Zugriff offensteht und in dieser Hinsicht mit Brechts V-Effekt vergleichbar ist.

Wenn man den Blick von dieser Warte aus nun wieder auf Brecht richtet, ist zunächst festzuhalten, dass er nicht nur Autor von Theaterstücken und Theatertheoretiker ist, sondern auch Lyriker und Prosa-Schriftsteller. Auch für Brechts erzählende Werke reklamiert der Literaturwissenschaftler Gerhard Fischer die Verfremdung als wichtige ästhetische Kategorie, die vor allem die parabolische Kurzprosa des Autors kennzeichnet. Dabei ergebe sich aus der “Konstruktion einer in sich konsistenten Fabel, die ... menschliches Verhalten” paradox und dadurch unvertraut darstellt, die Infragestellung eines als natürlich oder normal empfundenen Sozialverhaltens.¹⁹ Hiervon ausgehend könnte man untersuchen, ob sich eine solche erzählerische Kategorie der Verfremdung auch in den Theaterstücken findet. Dazu müsste die Fabel—nach Brecht die “Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge” und “das Herzstück der theatralischen Veranstaltung”²⁰—auf der Grundlage ihrer textuellen Repräsentation (somit als Erzählung) untersucht werden. Es bietet sich an, das Stück *Leben des Galilei* hierzu heranzuziehen, da es im “Kleinen Organon für das Theater” Brechts Ausgangspunkt für wichtige Aussagen über die Fabel darstellt. Diese Ausführungen über das *Leben des Galilei* sind im Übrigen selbst durch eine Art der Verfremdung geprägt, nutzen sie doch die für einen theoretischen Kontext seit langem unüblich gewordene Form, den Leser direkt anzusprechen.²¹ In diesem Zusammenhang bleibt die Arbeit von Helmut Jendreiek aus dem Jahr 1969 weiterhin aufschlussreich. Jendreiek behauptet, dass im *Leben des Galilei* Verfremdung nicht nur als “dramaturgisches Mittel ... wirksam” sei, sondern “die eigentliche philosophisch-dramatische Substanz des Stücks” darstelle.²² Demzufolge sei Galileis wissenschaftlicher Nachweis des heliozentrischen Weltbildes, das nicht nur das geozentrische Weltbild ablöst, sondern auch die Erde selbst einer permanenten Bewegung unterwirft, als Thematisierung des Wandels und auch der prinzipiellen Veränderbarkeit gesellschaftlicher Zusammenhänge aufzufassen. Hierbei ist bemerkenswert, dass Brecht von Anfang an ein visuelles Instrument wählt, um diese Erkenntnis zu verbildlichen—Fernrohr oder Teleskop verweisen gleichermaßen auf die Kategorien der Perspektive wie auch der Verfremdung. Denn durch das Fernrohr betrachtet, erscheinen ferne und fremde Gegenstände oder Szenarien plötzlich nah, während Nahes und Bekanntes, unter einem anderen Blickwinkel, ebenso unvertraut gemacht werden kann und sich bei neuer Betrachtungsweise einem veränderten Zugriff öffnet.

Der satirische Pakt und die Vereinbarung des Theaters

Das Fernrohr ist zudem noch Ausgangspunkt eines satirischen Moments im *Leben des Galilei*: In der zweiten Szene (in der Fassung des Stücks von

1955–56) überreicht Galilei—nicht ohne inszenatorischen Pomp—das Fernrohr der Republik Venedig, um dafür eine hohe Geldsumme zu kassieren. Galilei behauptet hier, dass es sich um “ein vollkommen neues Instrument” handele, um die “Frucht siebzehnjähriger geduldiger Forschung.”²³ In Wirklichkeit hat Galilei das Fernrohr, wie sein Schüler Ludovico, der es aus Holland mitgebracht hatte, behauptet, lediglich in einer andersfarbigen Hülle präsentierte: “Jawohl, Herr. Ich sah, Sie machten das Futteral rot. In Holland war es grün.”²⁴

Diese Passage lässt sich mit den von Elsner genutzten literarischen Schreibtechniken der Groteske und der Satire in Verbindung bringen: Die Autorin selbst hat in einem Interview gesagt, Satire sei “wie eine Kamera-Einstellung. Jedes Thema fordert einen anderen Verzerrungsgrad.”²⁵ Diese Aussage lässt sich mit bestehenden Satirekonzepten verknüpfen. Der Literaturwissenschaftler Wolfgang Preisendanz bezeichnet Satire beispielsweise als durch das “Prinzip der transparenten Entstellung” geprägt, so dass sich ihre ästhetischen Besonderheiten, wie “Verzerrungs-, Verkürzungs-“ und “Übertreibungsverfahren” als Verschlüsselungsvorgänge von Aspekten aus der Wirklichkeit zeigen, welche die Rezipierenden decodieren müssen, um die satirisch verfremdete Aussage nachvollziehen zu können.²⁶ Interessant ist hierbei nicht zuletzt, dass die zentrale Rolle deutlich wird, die den Rezipierenden zukommt. Nur mittels deren eigener Sicht von ihrem eigenen Standpunkt aus—was der Autor satirischer Texte jeweils antizipieren muss—kann das satirische Werk verstanden werden, während ein wörtliches, buchstäbliches Verständnis einen völlig konträren Sinn ergeben würde. Die notwendige Decodierung beschreibt der Literaturwissenschaftler Ralf Siebert als “Pakt mit dem Leser,” den die Satire schließen müsse.²⁷ Siebert meint damit, dass satirische Texte auf den Wissens- und Erfahrungshorizont der Lesenden insofern angewiesen sind, als dass die komischen Entstellungen, die der besonderen Schreibweise der Satire geschuldet sind, tatsächlich auf wirkliche Gegebenheiten zurückgeführt werden können.

Diese spezifische satirische Technik ähnelt nun in einiger Hinsicht dem V-Effekt, wie Brecht ihn beschreibt. Auch beim V-Effekt kommt den Rezipierenden eine zentrale, aktive Rolle zu, da die durch das Bühnengeschehen hervorgerufene Irritation ebenfalls decodiert werden muss. Während der satirische Text durch den Rückübersetzungsprozess der Rezipierenden ein Missverhältnis zwischen dem im Text Gezeigten und dem in der Wirklichkeit Vorhandenen schafft, was Komik erzeugt, lädt der V-Effekt hingegen eher zu einer grundsätzlichen Reflexion über die gesellschaftliche Relevanz des Dargestellten ein (wiederum über den Abgleich der Rezipierenden mit der Wirklichkeit), was aber nicht per se komisch sein muss. Die Aufforderung zur Reflexion kann aber, wie Hans-Thies Lehmann ausgeführt hat, auch auf unernste und spielerische Weise erfolgen.²⁸

Seit Brechts Wirken und seit der Veröffentlichung seiner theoretischen Arbeiten hat sich das Theater international gewandelt. Nicht zuletzt hat das Aufkommen anderer Medien wie Fotografie und Film erheblich zu diesem Wandel beigetragen. So schreibt der Literaturwissenschaftler Joachim Lang 2006 in seiner Studie über einen anderen Pakt, den Theater und Film mit den Zuschauenden schließen. Er schreibt, dass

Theater auf der Vereinbarung gründet, dass das, was auf der Bühne vorgeführt wird, als Spiel definiert ist, sosehr es auch der Alltagswirklichkeit zu gleichen vermag. Im Theater wird durch die bestehende Vereinbarung das Gezeigte als Abstraktion genommen, während die Abbildfähigkeit der Kamera tendenziell ihr Material als fixierte Wirklichkeit ausgibt.²⁹

Diese Überlegung könnte zwar einen wichtigen Aspekt der Verfremdung im Brechtschen Theater, nämlich das Einstreuen filmischer Sequenzen oder fotografischer Bilder, aufhellen, die eine andere Realitätsebene im Werk etablieren, jedoch weist der Gedanke auch auf den grundlegenden Illusionscharakter des traditionellen Theaters zurück, gegen den sich Brecht ja letztlich abgrenzen will. Im Zusammenhang mit der Überlegung, dass die "von Brecht verwendeten Techniken kaum noch zu einer . . . Distanzierung vom Bühnengeschehen führen, sondern vielmehr Bestandteil des automatisierten Erwartungshorizontes sind,"³⁰ wäre zu fragen, ob und inwiefern der V-Effekt in den Stücken Brechts überhaupt noch wirksam ist.

Der kritischen Einschätzung, derzufolge das Theater Brechts bereits kurze Zeit nach seinem Tod museale Züge anzunehmen drohte, setzt Lehmann entgegen, dass sich auch bereits in frühen Inszenierungen durchaus noch wirksame Momente der Verfremdungsstrategie feststellen lassen. Lehmann bezieht sich dabei überraschenderweise auf die 1958er Inszenierung von *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* unter der Leitung von Manfred Wekwerth mit Ekkehard Schall als Ui. Dabei stellt Lehmann fest, dass die Inszenierung geprägt zu sein scheint von einer zu großen Selbstverständlichkeit, eines "allzu sicheren Wissens" bezüglich der "allzu durchsichtigen Lehre" des Stücks.³¹ Im Ergebnis wirke es dadurch veraltet und bleibe unwirksam. Dennoch sieht Lehmann im Schauspiel von Ekkehard Schall ein neues Potenzial, übliche Erwartungshaltungen zu unterlaufen, allzu vertraut Gewordenes neu zu verfremden und das Bühnengeschehen eben wieder für einen reflektorischen Zugriff zu öffnen. Schalls Spiel, so Lehmann, lasse sich als "extremes Körpertheater" mit Reminiszenzen an Charlie Chaplin, an Jahrmarkte und Zirkus deuten, so dass über diesen Rückgriff, über den Umweg von Komik und Absurdität der eingefahrenen Lesart des Stücks entgegengewirkt werden kann.³²

Einen vergleichbar musealen Charakter lassen die Werke Elsners nicht erkennen, da die Autorin kaum in einem solchen Maße kanonisiert ist wie

Brecht. Denn auch wenn die beschriebene Wirklichkeit in ihren Texten Jahrzehnte zurückliegt, so ließe sich ihre transparente Entstellung des bundesdeutschen Alltagslebens leicht auf die Gegenwart übertragen, um dort auch gesellschaftliche Schieflagen aufzudecken. Wie oben ausgeführt, beruht die Satire auf einem dem V-Effekt verwandten Prinzip der Irritation, welches aber das Weltwissen und die Erfahrungen der Rezipierenden berücksichtigen muss, um wirksam zu bleiben. Somit besteht schließlich keine immer gültige Festschreibung, keine abschließende Sicherheit weder bei der Wahl satirischer Stilelemente noch beim Repertoire des epischen oder gestischen Theaters bei Brecht. Beides bedarf stets der jeweiligen Angleichung an eine veränderte oder sich verändernde Welt oder eines jeweils unterschiedlichen Verzerrungs- oder Verfremdungsgrades.

Anmerkungen

¹ „Über experimentelles Theater,” *BFA* 22.1, 556.

² Ebd., 554.

³ Ebd., z.B. 553 und 556.

⁴ Ebd., 554.

⁵ Ebd., 555.

⁶ „Kleines Organon für das Theater,” *BFA* 23, 81.

⁷ Carsten Mindt, *Verfremdung des Vertrauten: Zur literarischen Ethnografie der Bundesdeutschen im Werk Gisela Elsners* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009), 13.

⁸ Bronislaw Malinowski, *Die Argonauten des westlichen Pazifik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979), 28; und Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), 46.

⁹ Mindt, *Verfremdung des Vertrauten*, 13.

¹⁰ Christine Künzel, „Ich bin eine schmutzige Satirikerin.“ Zum Werk Gisela Elsners (1937–1992) (Sulzbach: Helmer, 2012), 83.

¹¹ Hermann Kinder, „Gisela Elsner: der entsorgte Stachel,” Nachwort in Gisela Elsner, *Die Riesenzwerge* (Hamburg: Rotbuch 1995), 294.

¹² Gisela Elsner, *Der Nachwuchs* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968), 74–76.

¹³ Bernd Stiegler, „Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur,” in *Literaturwissenschaft: Einführung in ein Sprachspiel*, hrsg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner (Freiburg: Rombach, 1999), 290.

¹⁴ Stiegler, „Wechselnde Blicke,” 291–92.

¹⁵ So z.B. in Gérard Genette, *Die Erzählung* (München: Wilhelm Fink, 1998), 132.

¹⁶ Vgl. „Kleines Organon für das Theater,” 87.

¹⁷ „Über rationellen und emotionellen Standpunkt,” *BFA* 22.1, 501.

¹⁸ Gisela Elsner, *Die Riesenzwerge* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1964), 214.

¹⁹ Gerhard Fischer, "Verfremdung als literarisch-ästhetische Kategorien der erzählenden Prosa Brechts," in *Das Brecht-Jahrbuch 37: Der B-Effekt: Einflüsse von/auf Brecht*, hrsg. von Friedemann Weidauer (Storrs, CT: University of Connecticut, 2012), 179.

²⁰ "Kleines Organon," 92.

²¹ Vgl. ebd., 89–90.

²² Helmut Jendreiek, *Bertolt Brecht: Drama der Veränderung* (Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1969), 281.

²³ *Leben des Galilei*, BFA 5, 202.

²⁴ Ebd., 203.

²⁵ Andrea Köhler, "Immer auf den wunden Punkt: Gespräch mit Gisela Elsner," *Badische Zeitung*, 2. Mai 1987.

²⁶ Wolfgang Preisendanz, "Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem," in *Das Komische*, hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (München: Wilhelm Fink 1976), 413.

²⁷ Ralf Siebert, *Heinrich Mann: Im Schlaraffenland, Professor Unrat, Der Untertan. Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert* (Siegen: Carl Börschen Verlag, 1999), 77.

²⁸ Hans-Thies Lehmann, *Brecht lesen* (Berlin: Theater der Zeit, 2016), 31.

²⁹ Joachim Lang, *Episches Theater als Film: Bühnenstücke Brechts in den audiovisuellen Medien* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006), 73.

³⁰ Roderich Grimm, *Verfremdung in Bertolt Brechts "Leben des Galilei"* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987), 7.

³¹ Lehmann, *Brecht lesen*, 192.

³² Ebd.

The Estranged and Estranging Writing of Gisela Elsner and Bertolt Brecht

The works of both Gisela Elsner and Bertolt Brecht are characterized by a critical approach towards language and language usage. Focusing on Elsner's and Brecht's particular stagings of writing, this article analyses the correlation between their respective aesthetic devices and critical techniques and reveals their estranging potential. With reference to Elsner's novels *Die Riesenzwerge* (*The Giant Dwarfs*) from 1964 and *Fliegeralarm* (*Air Raid Warning*) from 1989, this essay examines how writing can become an object as well as a means of estrangement in the sense not only of Viktor Shklovsky's *ostranenie* but particularly also of Brecht's V-effect. In addition, it will be shown how Brecht himself used similar typographical techniques of estrangement, for example, in his *Dreigroschenroman* (*Threepenny Novel*). The comparison of Elsner's and Brecht's writings not only sheds light on the similarities of their respective poetic usages of language, both writers also practice ideological criticism as language criticism by specifically foregrounding the materiality of writing and activating its estranging potential.

Der kritische Umgang mit Sprache sowie deren Verwendungsweisen kennzeichnet sowohl Gisela Elsners als auch Bertolt Brechts Werke. Ausgehend von Elsners und Brechts Inszenierungen von Schrift führt der Beitrag ihre ästhetischen und kritischen Verfahren eng und legt deren verfremdendes Potential offen. Mit Blick auf Elsners Romane *Die Riesenzwerge* (1964) und *Fliegeralarm* (1989) wird gezeigt, dass die Schrift zum Gegenstand und Mittel der Verfremdung wird, im Sinne des *ostranenie*-Begriffs Viktor Šklovskij, vor allem jedoch als Brechtscher V-Effekt. Darüber hinaus wird im Artikel herausgearbeitet, dass Brecht, etwa in seinem *Dreigroschenroman*, selbst ähnliche typografische Verfahren einsetzt. Im Vergleich der Prosa und auch der kritischen Schriften treten nicht nur Parallelen der poetischen Techniken hervor, es zeigt sich auch eindrücklich, dass Elsner und Brecht Ideologiekritik als Sprachkritik üben und dabei dezidiert auf die Ebene der Schrift und deren Materialität zurückgreifen.

Verfremdete und verfremdende Schrift bei Gisela Elsner und Bertolt Brecht

Judith Niehaus

Während Bertolt Brecht einer der am stärksten rezipierten, erforschten und anerkannten Autoren der deutschen Literaturgeschichte ist, wird die Autorin Gisela Elsner erst seit einigen Jahren wieder von Öffentlichkeit und Literaturwissenschaft entdeckt, nachdem sie lange Zeit verdrängt oder vergessen worden war. Dass es sich durchaus lohnt, die beiden Autorinnen miteinander in Kontext zu setzen, hat das Symposium anlässlich Elsners achtzigstem Geburtstag gezeigt.¹ Parallelen und Bezüge zwischen Elsner und Brecht lassen sich verschiedentlich finden: So gibt es formale und stilistische Ähnlichkeiten in ihren Texten, etwa zwischen Brechts *Geschichten vom Herrn Keuner* und Elsners *Triboll-Kürzestgeschichten*; zudem erinnert Elsners Oper *Friedenssaison* (1988), an der sie gemeinsam mit dem Komponisten Christof Herzog gearbeitet hat, an die Werke von Brecht und Kurt Weill. Darüber hinaus hat sich Elsner in verschiedenen Texten als begeisterte Leserin Brechts gezeigt und Sympathie für dessen Schreiben bekundet, so etwa in einer Radiosendung zum Thema “Meine Gedichte” im Jahr 1985.²

In diesem Artikel sollen sowohl Ähnlichkeiten zwischen Elsners und Brechts stilistischen Verfahren analysiert werden als auch die Möglichkeit oder Notwendigkeit, Brechtsche Begrifflichkeiten für die Beschreibung von Elsners Werks zu verwenden. Zentral ist dabei das Konzept der Verfremdung, auf das Carsten Mindt in seinem Beitrag eingeht³ und dessen Relevanz er schon in seiner Dissertation *Verfremdung des Vertrauten. Zur literarischen Ethnografie der “Bundesdeutschen” im Werk Gisela Elsners* herausgearbeitet hat.⁴ Im Folgenden soll aufgezeigt werden, dass ein Mittel der Verfremdung im Werk Gisela Elsners darin besteht, typografische Verfahren einzusetzen.

Typografie—als notwendiges Element digitaler oder analoger, in Buchform publizierter Texte—gilt gemeinhin als akzidentiell, insofern etwa eine Änderung der Schriftart am “Wesen” eines Werkes meist nichts ändert, sondern im Kontext von Lesbarkeit oder bibliophilen Ausgaben relevant wird. Ist eine typografische Entscheidung dagegen für die Bedeutung bzw. Interpretation eines Textes signifikant, ist sie nicht mehr “zufällig” und man kann von einem “Verfahren” sprechen. Insbesondere Abweichungen von

der Norm im jeweiligen typografischen Dispositiv fallen ins Auge.⁵ Auch in der (Erzähl-)Literatur werden solche typografischen Verfahren eingesetzt, häufig dominiert dabei jedoch ihre Funktionalität. Typografie kann verschiedene Erzählperspektiven kennzeichnen oder als Umsetzung von Mündlichkeit dienen: Kursive Schrift kann etwa uneigentliches Sprechen markieren, Großbuchstaben dienen oft zur Repräsentation von Lautstärke.⁶ Die Schrift kann aber auch darüber hinaus Bedeutungsebenen eröffnen, etwa indem einzelne Wörter oder Passagen durch einen Schriftartenwechsel hervorgehoben werden, der etwa im Falle von Frakturschrift spezifisch konnotiert sein kann.⁷ Derlei Verfahren können und müssen mit sehr unterschiedlichen Theorieansätzen analysiert werden. Dazu gehören etwa die Schriftlinguistik, die es unter anderem terminologisch ermöglicht, verschiedene typographische Ebenen zu differenzieren, oder auch multimodale Ansätze, die das Zusammenspiel unterschiedlicher semiotischer Systeme (wozu auch die Typografie gezählt werden kann) berücksichtigen.⁸

Hier soll jedoch die Frage im Mittelpunkt stehen, wann und inwiefern ein typografisches Verfahren verfremdend wirken kann. Zum einen kann ein solcher Ansatz literaturwissenschaftlich besonders fruchtbar gemacht werden und Interpretationen über die Ebene der Typografie hinaus ermöglichen, während eher deskriptive Ansätze an der Oberfläche des Textes verharren; zum anderen begründet sich dieser Fokus durch die enge Verbindung von Brechts eigenem Schreiben und seinem Verständnis von Verfremdung. Nichtsdestotrotz soll der verwendete Verfremdungsbegriff aus einem Spannungsverhältnis zwischen Viktor Šklovskij's Theorie der Entautomatisierung durch *ostranenie* und Brechts kritischen Verfremdeffekten entwickelt werden.

1. Typografische Verfahren im Werk Elsners

Mit Blick auf die Typografie fällt in Elsners Werk der Gebrauch von Versalien auf. Schon in frühen Romanen nutzt sie dieses Auszeichnungsmittel, um Buchtitel oder Zitate kenntlich zu machen.⁹ Zu einem dominierenden Stilmittel wird die Großschreibung dann in ihrem letzten zu Lebzeiten publizierten Roman *Fliegeralarm*.

Bei Elsner dient die Schrift jedoch nicht nur als Mittel der Verfremdung, sondern wird auch zu ihrem Gegenstand. In ihrem autobiografischen Text "Gläserne Menschen" beispielsweise drapiert die Autorin Elsner Manuskriptseiten und Schreibutensilien an ihrem Arbeitsplatz, um potentielle Durchsuchungen nachvollziehen zu können. Die Schrift und das Schreiben werden hier zu einem Instrument, einem Hilfsmittel verfremdet.¹⁰ Besonders eindrücklich ist jedoch die Verfremdung eines Schriftstücks durch Lothar Leinlein, dem Protagonisten aus Elsners gefeiertem Debüt *Die Riesenzwerge*.

Sowohl in *Die Riesenzwerge* als auch in *Fliegeralarm*, die hier beide genauer analysiert werden sollen, wird interessanterweise die Perspektive recht junger und entsprechend noch nicht alphabetisierter Kinder eingenommen. *Fliegeralarm* spielt während des zweiten Weltkriegs und folgt einer Kindergruppe, deren drei- bis fünfjährige Mitglieder fanatische Anhänger des Nationalsozialismus sind und dessen Ideologie und Sprechweise sie internalisiert haben und in ihren Spielen widerspiegeln. In *Die Riesenzwerge* wird aus der Sicht des etwa fünfjährigen Lothar Leinlein die Gesellschaft der Adenauerzeit seziert—besonders Familienverhältnisse werden durch die groteske Darstellung entblößt.

1.1. Verfremdende Schrift: Elsnsers *Fliegeralarm*

Bei der Lektüre von Elsnsers Roman *Fliegeralarm* wird recht schnell deutlich, dass es bei ihrem Gebrauch von Versalien um mehr geht als darum, einen spezifischen Sprachduktus wiederzugeben. Zwar gibt es teilweise durchaus einen Zusammenhang von Großbuchstaben und “Brüllen,” beispielsweise in den Aussagen “DU GRÖSSENWAHNSINNIG GEWOR-DENER ANSTREICHER, brüllte unser Vater” (*Fliegeralarm*, 14) oder “KZ-KOMMANDANT BEFIEHL! ICH FOLGE DIR!, erwiderte brüllend der SS-Mann Manfred Schmer” (*Fliegeralarm*, 131). Eine solche “Kennzeichnung eines bestimmten—for die Sprache des Nationalsozialismus charakteristischen—Sprechmodus”¹¹ ist jedoch, wie Christine Künzel in ihrer kurzen Analyse der Großschreibung nahelegt, nur ein Effekt des typografischen Verfahrens.

Dies zeigt schon der Umstand, dass die Versalien längst nicht immer in direkter oder indirekter Rede auftauchen und die entsprechenden Wörter bzw. Ausdrücke recht heterogenen Themen- bzw. Wortfeldern entstammen. Künzel arbeitet dazu eine grobe Klassifizierung aus: NS-Parolen, -Phrasen und generell nationalsozialistisches Vokabular motivieren einen großen Teil der Versalien; neben Formeln wie “HEIL HITLER” und spezifischen Begriffen wie “FRAUENSCHAFTSFÜHRERIN” prägt besonders der Spruch “HART WIE KRUPPSTAHL, ZÄH WIE LEDER, FLINK WIE WINDHUNDE,” manchmal auch zu Teilen abgekürzt, den Text und das Schriftbild; daran anschließend werden auch Liedgut und Zitate hervorgehoben, etwa “ES ZITTERN DIE MORSCHEN KNOCHEN”; Fremdwörter und andere den Kindern unverständliche Ausdrücke, beispielsweise “KAPAZITÄT” oder “FICKEN” bilden eine weitere Kategorie; zwei weitere Gruppen stehen in enger Verbindung dazu, zum einen erfundene Wörter, wie etwa die “UNTERMENSCHITIS,” zum anderen Schimpfwörter, beispielsweise der “SITTЛИCHKEITSVERBRECHER”; auch Firmen- oder Markennamen, die häufig an realen Marken zumindest angelehnt sind, werden oft durch Versalien markiert, so die “DIEMENS-Werke” oder der “ESPEKTUSIN-Hustensaft”; auffällig ist zuletzt die Großschreibung von

Ausdrücken, die Geschlechter- oder Familienverhältnisse bezeichnen, denn bei so alltäglichen Wörtern wie “FRAU” oder “SCHWIEGERVATER” überraschen die Versalien besonders.¹²

Gerade das Geschlechterverhältnis verdient mit Blick auf Elsners Werk generell besondere Betrachtung, hat sie sich doch in vielen literarischen wie theoretischen Texten mit der Ehe, der Familie und der Stellung der Frau, insbesondere im Literaturbetrieb, auseinandergesetzt.¹³ Durch die Versalien werden zunächst die Kategorien der Familienverhältnisse ebenso wie die Möglichkeit dieser Kategorien verfremdet. Durch die abweichende Schreibweise wird die Lektüre entautomatisiert: Gewohnte Verwandschaftsbeziehungen wie die von Mutter und Kind oder Mann und Frau erscheinen dadurch stets als zitierte und nicht als automatische oder natürliche—in dieser Hinsicht wirken die Versalien wie imaginäre Anführungszeichen. Die Hervorhebung zielt, wie Künzel argumentiert, darauf, “den rein funktionalen Charakter von sozialen Beziehungen und Geschlechterrollen hervorzuheben.”¹⁴ Die Verzahnung von Familie und nationalsozialistischer Ideologie, die neben Künzel auch Jan Süselbeck und Bernhard Jahn betonen, wird in *Fliegeralarm* also auch im Medium der Schrift vorgenommen: Durch die typografische Auszeichnung werden die Begriffe einerseits auf die gleiche Ebene gestellt und erscheinen andererseits als gleichermaßen fremd und zitatförmig.¹⁵

Die Schriftebene eröffnet der Autorin also die Möglichkeit eines Kommentars. Gleichzeitig spiegelt sich in der Schrift die Perspektive der Kinder, die viele Wörter nicht verstehen und genau deshalb zitatförmig sprechen. Der Gebrauch der Versalien veranschaulicht damit, zusammen mit der beständigen Wiederholung von Phrasen und Schlagworten, “wie sehr nationalsozialistische Propagandainhalte das Denken und Sprechen der Kinder bestimmen.”¹⁶ Wie sich insbesondere die kindliche Perspektive auf die Wahrnehmung von Schrift und deren Fremdheit auswirkt, zeigt das zweite Textbeispiel noch deutlicher—wenn auch in ganz anderer Form.

1.2. Verfremdete Schrift: Elsners *Die Riesenzwerge*

Lothar Leinlein, der Protagonist in Elsners *Die Riesenzwerge* kann, wie schon erwähnt, nicht lesen und nur sehr eingeschränkt zählen. Der letztere Umstand dominiert das Werk formal: Die ganz zu Beginn von Lothar erstmals gestellte und im Laufe des Textes regelmäßig wiederholte Frage, welche Zahl denn auf die Zehn folge, wird ihm auf der letzten Seite beantwortet. Dem Analphabetismus Lothars hingegen ist eine sehr eindrückliche und für Elsners Erzählstil repräsentative Szene zu verdanken. In der Episode “Der Herr” beschreibt Lothar ausführlichst eine gerahmte Inschrift, die eine Wand im Haus seiner Großmutter schmückt. Die Konstruktion der Buchstaben wird mittels geometrischer Formen beschrieben, etwa wie folgt:

Der nach der buchstabengroßen Lücke folgende siebte Buchstabe besteht wie der soeben beschriebene sechste aus diesem senkrechten Strich sowie diesem rechts des Strichs hängenden und nach links sich öffnenden, durch die Strichhälfte jedoch geschlossenen Halbkreis. Zusätzlich läuft von jener Stelle, da das untere Halbkreisende auf die Strichmitte stößt, ein kürzerer Strich schräg nach rechts unten. Dieser Strich endet auf einer Linie mit dem senkrechten Strich, nur um den Durchmesser des Halbkreises abgerückt. (*Riesenzwerge*, 176)

In dieser überkomplexen Form wird der Buchstabe "R," der hier beschrieben wird, seltsam gemacht, er erscheint fremd, fremder zumindest als ein Zeichen, das in fast jedem Text auftaucht. Die Lektüre bzw. das Verständnis des Satzes, in dem der Buchstabe auftaucht, wird extrem verlangsamt und verkompliziert. Gut vier Seiten muss man sich quälen und am besten auch noch mitschreiben, um herauszufinden, dass die Inschrift lautet: "Gott spricht die Wahrheit."

Durch dieses stilistische Verfahren Elsnsers bzw. durch die Herangehensweise Lothars wird die Schrift als Zeichensystem modifiziert. Es findet ein Wechsel statt von referentieller Bedeutung der Schriftzeichen hin zu Bildlichkeit und Materialität. Dieser Wechsel beginnt schon damit, dass Lothar die *gerahmte* Inschrift von der Wand nimmt. Damit wird die Schrift noch stärker vergegenständlicht als andere Bilder, deren detaillierte Beschreibung stilistisch der Schriftschilderung ähneln—etwa die minutiöse Wiedergabe der Anordnung von Schafen auf einem Bild im ärztlichen Wartezimmer in der Episode "Der Wirt" (*Riesenzwerge*, 37).

In seiner Schilderung der Schrift ist sich Lothar zwar stets bewusst, dass es sich um "Buchstaben" handelt, er verwendet jedoch Vokabular aus Geometrie und Zeichentechnik, um die Gestalt der Buchstaben möglichst detailliert zu beschreiben. Einzelne seiner Ausdrücke wie auch die Technik, die Schriftzeichen in ihre geometrischen Elemente zu zerlegen, korrespondieren mit der Fachsprache der Typografie. Die von Lothar gewählten Bezeichnungen im obigen Beispiel—"Strich," "Halbkreis" und "Linie"—beispielsweise entsprechen ungefähr den "Buchstabenteilen," "Stamm," "(oberer) Bogen" und "Bein."¹⁷

Sowohl durch die räumliche Konstellation—die Schrift ist gerahmt und kann angefasst werden—als auch durch die Annäherung Lothars an die Schrift mittels detailreicher Beschreibung wird die Schrift zum Bild gemacht. Lothar nimmt allein die visuelle, bildliche Dimension der Schrift wahr. Dass es sich dabei um eine religiöse Inschrift handelt, ist natürlich kein Zufall. Literalität war lange an Lateinkenntnisse und damit an Geistlichkeit gebunden.¹⁸ Schrift—and damit insbesondere *die* Schrift, nämlich die Heilige Schrift—war großen Teilen der Menschen oder Gläubigen nur visuell bzw. inhaltlich indirekt zugänglich. Für die Leserinnen und Leser Elsnsers wird dabei durch die Erzählstrategie ein Spannungsbogen

aufgebaut, der am Ende nahezu ins Leere läuft: Man erhält—nach so viel Mühe—den Satz “Gott spricht die Wahrheit,” was in der Kürze und Einfachheit fast enttäuschend wirken mag. So wird das Heilige zum Profanen verfremdet. Gleichzeitig wird jedoch auch das Profane—Strich, Halbkreis und Linie bzw. Stamm, Bogen und Bein—zum Heiligen gemacht.

2. Verfremdung und Typografie bei Brecht und Šklovskij

Diese zwei Beispiele literarischen Verfremdens im bzw. am Medium der Schrift lassen sich auf verschiedenen Ebenen als verfremdende Verfahren im Sinne Viktor Šklovskijs verstehen. In seinem Aufsatz “Kunst als Kunstgriff” hat er, früher noch als Brecht, den Begriff der Verfremdung eingeführt. Er schreibt über das Wesen der Kunst und der Poesie:

Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern.¹⁹

Die soeben angeführte Szene aus den *Riesenzwergen* kann exemplarisch für diese *beiden* Kunstgriffe stehen: Durch die ungewöhnliche Perspektive des Analphabeten auf die Schrift wird diese verfremdet, gleichzeitig wird die Schrift in dieser Perspektive so sehr verkompliziert, dass unser Zugang zu dem einfachen Satz stark verlängert wird. Die Versalien in *Fliegeralarm* können ebenfalls als Verfahren gelten, die Wahrnehmung vom Automatismus zu befreien, wie Šklovskij es fordert. Auch andere, nicht explizit auf die Schrift bezogene Schreibverfahren Elsners lassen sich im Sinne dieser Verfremdungstheorie interpretieren—so etwa die stark repetitiven Satzgefüge, in denen kein Satzteil abgekürzt, sondern stets alle Einzelheiten wiederholt werden: Auch so verunmöglicht Elsner eine automatisierte Wahrnehmung ihres Textes.

Šklovskijs Theorie der Entautomatisierung durch Verfremdung und Brechts V-Effekte wurden in der Forschungsliteratur vielfach verglichen und miteinander in Kontext gesetzt. Spätestens seit John Willetts Monografie *The Theatre of Bertolt Brecht* von 1959 wird die Frage diskutiert, inwiefern Brechts Begriff der Verfremdung auf eine potentielle Beschäftigung mit Šklovskij zurückgehen könnte.²⁰ Im Vergleich der Theorien, der an dieser Stelle nicht in aller Ausführlichkeit gezogen werden kann, wird als Differenz immer wieder die gesellschaftskritische Dimension des Brechtschen V-Effekts angeführt, auch wenn “beim späten Šklovskij die Berührungs punkte zwischen beiden Konzeptionen mit großer Deutlichkeit

zutage”²¹ treten, da er sein Konzept—nicht zuletzt infolge der Beschäftigung mit Brecht—überarbeitet hat.²² Im *Metzler Lexikon Theatertheorie* bestimmt Patrick Primavesi den zentralen Unterschied zwischen Brecht und Šklovskij darin, dass Brechts Verfremzungsbegriff “über [Šklovskijs] Wahrnehmungstheorie hinaus auf einen Erkenntnisprozess”²³ ziele. Bei Brecht stehe Verfremdung also

für eine dialektische Methode zur Aufdeckung gesellschaftlicher Verhältnisse durch die Störung von allgemein verbreiteten Wahrnehmungs- und Denkgewohnheiten . . . ; darüber hinaus zielt sie auf eine kritische Haltung des Zuschauers, der in seinem gewohnten Denken irritiert und zur Erkenntnis seiner Lebenszusammenhänge sowie der Notwendigkeit und der Möglichkeiten ihrer Veränderung gebracht werden soll.²⁴

Bei einer “schmutzigen Satirikerin,”²⁵ wie sich Elsner selbst bezeichnete, ist es nicht überraschend, dass es ihr bei der Verfremdung etwa des Geschlechterverhältnisses gerade um die Einsicht in die Möglichkeit—oder vielmehr die Notwendigkeit—seiner Veränderung geht. Die Verfremdung dient bei Elsner also im Brechtschen Sinne dazu, die Unnatürlichkeit und Gesellschaftlichkeit von Bereichen und Feldern sichtbar zu machen, die ideologisch als natürlich oder ewig erscheinen. Wie an den Ausdrücken in *Fliegeralarm* deutlich wird, wendet Elsner diese Technik nicht nur auf die Felder Religion und Geschlecht an, sondern auch auf die Sprache und Ideologie des Nationalsozialismus. Durch die Großschreibung insbesondere der Ausdrücke aus nationalsozialistischer Propaganda werden einerseits, wie oben dargestellt, Querverbindungen zu Familie und Geschlecht aufgezeigt; andererseits wird die Aufmerksamkeit speziell auf Wörter wie “Judensau” oder “Endlösung” gelenkt, sodass deren Grausamkeit trotz der massiven Wiederholung (die wie nebenbei der Funktionsweise von Propaganda entspricht) und der entsprechenden Gewöhnung sichtbar gemacht wird.

Hinsichtlich der Verbindung von Typografie und Verfremdung lohnt ebenfalls ein kurzer vergleichender Blick auf Brecht und Šklovskij. Interessanterweise haben beide in ihren Auseinandersetzungen mit der Verfremdung auch graphemische Abweichungen gebraucht: Die Šklovskij-Übersetzer haben sich intensiv mit dem Neologismus “*ostranenie*” beschäftigt,²⁶ der durch eine orthografische Abweichung gewissermaßen verfremdet wurde, die Šklovskij selbst als Fehler bezeichnet: “[N]owadays I can admit to having made spelling mistakes, I wrote it with only one n.”²⁷ Brecht hingegen verwendete im *Messingkauf* für die Beschreibung des Bestrebens, das klassische Theater durch V-Effekte zu reformieren, bewusst die Übergangsbezeichnung “Thaeter,” um dieses vom traditionellen “Theater” abzugrenzen bzw. zu “verfremden.”²⁸

Während Šklovskij sich jedoch in seiner Auseinandersetzung mit Laurence Sternes—auch in typografischer Hinsicht Maßstäbe setzenden—Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* auf den Plot konzentriert und den innovativen Umgang mit Schrift vernachlässt,²⁹ hat Brecht ein besonderes Verhältnis zur Materialität von Schrift und Buch—for Helmut Gier ist er sogar nach Stefan George der Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts, “der sich in allen Phasen seines Schaffens am intensivsten mit dem Erscheinungsbild seiner Werke beschäftigte.”³⁰ Vor diesem Hintergrund lässt sich argumentieren, dass der Brechtsche Verfremdungsbegriff nicht nur deshalb besonders geeignet ist, den Einsatz typografischer Verfahren bei Elsner zu analysieren, weil er deren satirisch-kritisches Potential erfassen kann, sondern auch, weil Brecht ähnliche Verfahren selbst eingesetzt hat. Diese Hypothese soll im Folgenden an konkreten Werken und Textstellen geprüft werden.

3. Typografische Verfahren in Brechts *Dreigroschenroman*

Brecht hat sein Konzept der Verfremdung und der V-Effekte in seinen Schriften zum Theater und praktisch aus theatralen Verfahren wie Schauspielkunst und Bühnenbau entwickelt. Auch die Schrift hat Brecht dabei berücksichtigt. In seiner Schrift über den “Bühnenbau der nichtaristotelischen Dramatik” etwa spricht er von der “Literarisierung der Bühne”: “Sprüche, Phonographien und Sinnbilder stehen um die agierenden Personen.”³¹ Ein besonders einschlägiges Beispiel dafür ist die Schrifttafel “Glotzt nicht so romantisch” aus dem Stück *Trommeln in der Nacht*, das auch Clemens Gruber anführt, um die Inszenierung der Schrift bei Brecht zu charakterisieren. Gruber zieht den Schluss:

So erhält die Schrift auf der Bühne in Brechts Theater eine dramaturgische, eine perzeptive und eine ästhetische Funktion. Sie transformiert den visuell-fiktionalen Raum der Szene in einen semantischen, abstrakten: Die Buchstaben zersetzen den Illusionsraum in einen kritischen Raum.³²

Gerade letztere These lässt sich auch auf Brechts Erzähltexte übertragen, die hier—vor allem repräsentiert durch den *Dreigroschenroman*³³—im Mittelpunkt stehen sollen, um die Vergleichbarkeit mit den Werken und Verfahren Elsners zu gewährleisten. Einen Bogen vom szenisch dargestelltem zum gedruckten Text, und zugleich von Verfremdung zu Typografie, schlägt auch Walter Benjamin: “‘Gesten zitierbar zu machen’ ist eine der wesentlichen Leistungen des epischen Theaters. Seine Gebärden muss der Schauspieler sperren können wie ein Setzer die Worte.”³⁴

Der Sperrdruck ist eines von zwei typografisch auffälligen Verfahren in Brechts *Dreigroschenroman*. In zahlreichen Fällen scheint dieses Stilmittel

der Wiedergabe spezifischer Sprechmodi zu dienen. So etwa wenn Macheath sagt: "Aber ich will gar nicht davon sprechen. Schließlich sind das nur materielle Verluste. Viel schlimmer trifft mich die menschliche Seite der Sache" (*Dreigroschenroman*, 189). Eine ironische Überbetonung und Verfremdung der im Sperrdruck gesetzten Begriffe deutet sich hier schon an. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn der entsprechende Ausdruck nicht Teil wörtlicher Rede ist, etwa in folgendem Kommentar: "Auf diese Weise wollte er in die Finanzwelt einführen, was im Privatleben Ehrlichkeit hieß" (*Dreigroschenroman*, 133).

In der Forschungsliteratur besonders beachtet wird jedoch das zweite typografische Verfahren: Viele Passagen von meist einer halben bis anderthalb Seiten Länge, die größtenteils wörtlicher Rede oder inneren Monologen entstammen, hat Brecht durch Kursivdruck hervorgehoben.³⁵ Diese Entscheidung lag ihm sehr am Herzen und er hat sie in zahlreichen Briefen mit seinem Verleger diskutiert. So schreibt er etwa im August 1934:

Die neue Kursivschrift finde ich nicht gut. Rein ästhetisch betrachtet ist sie hübsch, aber dass sie sich so gut ins Satzbild einfügt, ist ein großer Fehler. Es entsteht nicht so der Eindruck, dass hier etwas zitiert wird, dass hier bestimmte Sprüche und Redereien ausgestellt werden.³⁶

Die durch Kursivdruck hervorgehobenen Passagen sind sehr unterschiedlich und werden auch verschiedenen Figuren zugeordnet. Besonders häufig geht es um wirtschaftliche Interessen und Gepflogenheiten der Geschäftswelt, die meist Peachum oder Macheath äußern. Mit Blick auf eine Rede des letztgenannten bemerkt Benjamin:

Macheath' Programm und zahlreiche andere Betrachtungen hat Brecht kursiv setzen lassen, so dass sie sich aus dem erzählenden Text herausheben. Er hat damit eine Sammlung von Ansprachen und Sentenzen, Bekenntnissen und Plädoyers geschaffen, die einzig zu nennen ist. . . . Was da steht, hat noch nie jemand ausgesprochen, und doch reden sie alle so. Die Stellen unterbrechen den Text; sie sind . . . eine Einladung an den Leser, hin und wieder auf die Illusion zu verzichten.³⁷

An einem konkreten Beispiel lässt sich nachvollziehen, was Benjamin hier im Allgemeinen feststellt: In nachfolgender Passage sinniert Macheath über die Treue seiner Ehefrau Polly Peachum. Mit den auf die Wirtschaftswelt Bezug nehmenden Äußerungen verglichen ist dies ein eher selten zur Sprache kommender Themenkomplex; es lässt sich mit ihm jedoch an die zuvor am Beispiel Elsners erläuterte Diskussion des Geschlechterverhältnisses anschließen. Hier wägt Macheath ab, ob er seiner Frau in geschäftlichen Dingen vertrauen kann, und nimmt dabei Bezug auf einen Zwischenfall, der sich zwischen ihnen während einer Kutschfahrt ereignet hat, bevor sie verheiratet waren.

“Eine Frau, die das duldet, und zwar bei so oberflächlicher Bekanntschaft,” sagte er sich erbittert, *“kann doch überhaupt keine Gewähr geben, einem Mann eine wirkliche Lebensgefährtin zu sein. Sie ist ja viel zu sinnlich. Und das ist doch nicht nur eine erotische Angelegenheit, sondern vor allem, wie es sich zeigt, eine geschäftliche! Was wird sie anfangen mit einer Vollmacht ihres angetrauten Mannes in der Hand, wenn sie ihrer eigenen Beine nicht sicher ist? Da hat doch die Treue der Frau erst den tieferen Sinn!”* (*Dreigroschenroman*, 220)

Es geht hier zwar um Polly Peachum, ihr Name wird jedoch nicht genannt. Deshalb scheinen Macheaths Äußerungen eine gewisse Allgemeingültigkeit zu beanspruchen—gerade der erste und der letzte Satz machen dies besonders deutlich. Der Satz “Sie ist ja viel zu sinnlich” kann—wenn auch im Kontext deutlich wird, das Polly gemeint ist—as Entsprechung des klassischen Dualismus von sinnlicher Weiblichkeit und rationaler Männlichkeit gelten.³⁸ Damit entlarvt Brecht, wie Macheath derlei Rollenbilder perpetuiert und von ihnen profitiert, und stellt zugleich die Rederei als allgemeine aus—denn “sie reden alle so,” wie Benjamin schreibt. Dass “Untreue” hier zuvorderst als geschäfts-schädigend gilt, legt die ökonomische Funktion von Ehe und Monogamie in einem patriarchalen Herrschaftsverhältnis offen. Die Verbindung dieser Textstelle zu den anderen kursiv gesetzten Passagen, in denen es meist um wirtschaftliche Strategien und Abhängigkeiten geht, unterstreicht diese Verbindung von Liebes- oder Familienbeziehungen und Kapitalismus.

4. Elsner und Brecht: Strategien typografischen Verfremdens im Vergleich

Brecht, das wurde an der obigen Textstelle schon deutlich, führt im *Dreigroschenroman* spezifische Erklärungsmuster und Redeweisen vor und übt daran Kritik. Dass typografische Verfahren im Modus der Kritik zum Einsatz kommen, legt nahe, auch einen Blick auf die theoretischen bzw. essayistischen Texte—die “kritischen Schriften”—zu werfen.

Jan Stüselbeck etwa zieht in seiner Analyse von *Fliegeralarm* eine Parallele zu Elsners Essay “Der Ruf der großen Mutter,” in dem “die deutsche Ideologie einer möglichst anästhesiellen Geburtstortur im Kreißsaal . . . offen mit der NS-Geschlechterpropaganda verglichen”³⁹ wird. Insbesondere die Verwendung von Majuskeln für Geschlechterbezeichnungen, etwa wenn die “Gerechtigkeit, mit der Leid und Übel an den MANN und an die FRAU verteilt”⁴⁰ sind, thematisiert wird, ist mit derjenigen in *Fliegeralarm* vergleichbar und dient entsprechend dazu, die ideologische Konstruertheit von Geschlechterrollen herauszustellen.

Noch auffälliger hinsichtlich der Großschreibung ist Elsners Essay-Fragment “Flüche einer Verfluchten,” an dem sie Anfang 1990 gearbeitet hat. Während in vielen anderen—kritischen und literarischen—Texten die Versalien nur als Auszeichnungsmittel, statt einfacher oder doppelter Anführungszeichen zur Markierung von Buchtiteln verwendet werden, betonen sie hier wieder eine spezifische Sprachverwendung. Durch Floskeln, die durch die Großbuchstaben hervorgehoben und verfremdet werden, charakterisiert Elsner die “bedeutschten Deutschen,”

egal, ob sie nun NICHTS ALS IHRE PFLICHT GETAN zu haben beteuerten oder egal, ob sie nun VON ALL DEM NICHTS GEWUSST zu haben schwuren, ja egal, ob sie nun der GNADE DER SPÄTEN GEBURT teilhaftig wurden oder ob sie nun mit der Bürde der UNGNADE DER VERFRÜHTEN GEBURT befrachtet wurden.⁴¹

Elsner nutzt die Versalien hier, wie es auch für Brechts typografische Verfahren im *Dreigroschenroman* gezeigt wurde, um eine bestimmte Art zu sprechen auszustellen und zu verfremden. Konkreter an einzelnen Ausdrücken arbeitet sie sich etwa in dem Text “Politisches Kauderwelsch” ab, der erstmals 1981 veröffentlicht wurde. Die folgende kurze Passage, in der Elsner sich auf Hanna-Renate Laurien, die damalige Kultusministerin des Landes Rheinland-Pfalz bezieht, veranschaulicht ihr Vorgehen.

Sie [Laurien] beschäftigt sich mit dem Begriff FREIHEIT, einem Begriff der . . . so bedenkenlos strapaziert wurde und wird, dass kein Mensch, der die FREIHEIT als das heiligste Gut bezeichnet, weiß, was er unter diesem heiligsten Gut zu verstehen hat.⁴²

Auch Brecht hat typografische Auszeichnungen verwendet, als er sich mit der Sprache im Faschismus auseinandergesetzt hat. Besonders einschlägig dahingehend ist sein Text über die “Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit”—hier nutzt Brecht wiederum Kursivdruck, um die Worte hervorzuheben, die er kritisiert: “Für das Wort *Disziplin* sollte man, wo Unterdrückung herrscht, das Wort *Gehorsam* wählen. . . Und besser als das Wort *Ehre* ist das Wort *Menschenwürde*.⁴³ Die hier geübte Sprachkritik findet sich auch in dem Fragment gebliebenen Werk *Buch der Wendungen* wieder. Die Kursivierung der betreffenden Ausdrücke, etwa in den zwei “Katalogen der Begriffe,”⁴⁴ wo es etwa um die Wörter “Volk,” “Disziplin” oder “Boden” geht, tritt jedoch in den Hintergrund gegenüber anderen sprachlichen Verfremdungsverfahren, hier zuvorderst die Umbenennung der Akteure, beispielsweise von Lenin zu “Mi-en-leh” und von Hitler zu “Hu-ih.”⁴⁵ Besonders vergleichbar mit den Verfahren Elsners ist Brechts “Horst-Wessels-Legende,” in der er die Stilisierung Horst Wessels zur Nazilegende thematisiert. Durch Kursivdruck werden Nazi-Parolen und -Schlagwörter hervorgehoben,

so dass sie, ironisch auf die normale Zuhälterei bezogen, zugleich ihre Funktion im politisch-ökonomischen Zuhältersystem offenbaren: von der „*Ehre*“ der Arbeit über die erpresste „*freiwillige Spendung*“ und die „*Kraft durch Freude*“ bis hin zum Lob der „*Gefolgschaft*“ und der „*Privatinitiative*.“⁴⁶

In diesem Text werden, wie es bei Elsners Prosa häufig der Fall ist, einzelne Ausdrücke verfremdet und in den Fokus gerückt, ohne die Wortwahl explizit zu thematisieren. Erst durch das typografische Verfahren wird der Blick auf die entsprechenden Wörter oder Ausdrücke gelenkt, die Schriftauszeichnung eröffnet also eine neue Bedeutungsebene. Demgegenüber dienen die Großschreibung bzw. Kursivierung in Elsners Text „*Politisches Kauderwelsch*“ oder Brechts „*Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*“ ausdrücklich der Markierung einzelner Wörter und damit der Lesbarkeit. Nichtsdestoweniger zeigt sich in diesen Texten, dass sowohl Elsner als auch Brecht an einem bzw. zwei typografischen Verfahren festhalten und diese in verschiedenen Texten zu einem Stilmittel machen.

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass die Schrift bei Elsner Gegenstand und Instrument verfremdender Verfahren ist. Um die Funktionsweise der typografischen Verfremdung bei Elsner zu erfassen, ist der Verfremdungsbegriff von Brecht besser geeignet als der *ostranenie*-Begriff Šklovskij, auch wenn viele Aspekte des letzteren auf Elsners poetische Verfahren zutreffen. Diese These bestätigt ein Vergleich der typografischen Verfahren in Brechts und Elsners Prosa und insbesondere der Umstand, dass beide das Mittel der verfremdenden Schrift zum Erkenntnisinstrument im Rahmen kritischer Texte machen, die sich mit Šklovskij’s „Kunstgriff“-Konzept nur bedingt analysieren lassen, da er dieses dezidiert auf die poetische Sprache bezieht. Darüber hinaus haben sich in der Untersuchung konkreter Texte und Textstellen inhaltliche Schnittmengen zwischen Elsner und Brecht ergeben: Der Fokus auf Nationalsozialismus und Faschismus sowie die Kritik an Wirtschaft, Kirche und Geschlechterrollen zeigt, dass beide sich an Ideologie und ideologischen Strukturen abarbeiten.

Was die tatsächliche Gestalt und Variation der typografischen Verfahren angeht, ist festzustellen, dass sowohl Elsner als auch Brecht zwar Verfahren einsetzen, die auf typografischer Abweichung basieren. Diese Verfahren bleiben jedoch relativ konventionell—in dem Sinne, dass gerade Kursivdruck und Versalien, wie schon zu Beginn bemerkt, klassische Formen der typografischen Auszeichnung sind. Gerade im Rahmen satirischer Texte wäre vorstellbar, dass die Schrift so weit verfremdet wird, dass die Lektüre radikal erschwert (ein Beispiel dafür könnte die Szene aus den *Riesenzwergen* sein) oder sogar verunmöglich wird, etwa durch experimentelle Zeichensetzung, Montagetechniken oder Schwärzungen. Brecht hat zwar auch mit dem Mittel der Durchstreichung gearbeitet: In dem Hörspiel *Der*

Ozeanflug hat er in einer überarbeiteten Fassung, nachdem die faschistische Gesinnung der Lindbergh-Brüder bekannt wurde, den Namen “Lindbergh” jeweils zweifach durchgestrichen.⁴⁷ Der Name bleibt jedoch lesbar und das Verfahren wird zu Beginn des Textes erklärt.⁴⁸

Gerade mit Blick auf dieses letzte Beispiel liegt die Vermutung nahe, dass die Konventionalität der typografischen Verfahren, die nicht allzu stark verfremdende oder die Lektüre erschwerende Schrift mit einem Interesse an Verständlichkeit und diese nicht zuletzt mit einer politischen Wirkungsabsicht zusammenhängt. Schließen möchte ich entsprechend mit einer letzten, sehr dominanten Gemeinsamkeit von Elsner und Brecht, die mehrfach deutlich zutage getreten ist: Elsner und Brecht üben Ideologiekritik als Sprachkritik. Gerade in ihren literarischen Texten bietet die Schrift ihnen dabei eine Möglichkeit, diese Sprache und ihr faschistisches Potential ganz besonders auszustellen. Dies gelingt erstens dadurch, dass durch die typografischen Verfahren der Blick auf die Schrift und damit auf die Sprache gelenkt wird, sodass diese dezidiert Gegenstand der Wahrnehmung und mithin der Kritik werden kann. Zweitens kann eine verfremdete Typografie insofern als V-Effekt im Dienste von Ideologiekritik gelten, als sie auf die Materialität des Textes verweist und somit zur Brechung der Illusion beiträgt.

Anmerkungen

¹ Das Symposium “V-Effekte und andere Versuche, die Wirklichkeit zu bewältigen: Gisela Elsner und Bertolt Brecht” wurde von der Internationalen Gisela Elsner Gesellschaft e.V. in Zusammenarbeit mit dem Literaturforum im Brecht-Haus anlässlich des achtzigsten Geburtstags der Autorin organisiert und fand am 15. September 2017 in Berlin statt.

² Vgl. dazu den einführenden Text von Christine Künzel über “V-Effekte und andere Versuche, die Wirklichkeit zu bewältigen: Gisela Elsner und Bertolt Brecht” in diesem Band.

³ Siehe den Essay von Carsten Mindt über “Die ‘Befreiung von dem Zwang, Hypnose auszuüben.’ Zusammenhänge zwischen einer narrativen und theatralen Strategie der Verfremdung” in diesem Band.

⁴ Carsten Mindt, *Verfremdung des Vertrauten. Zur literarischen Ethnografie der “Bundesdeutschen” im Werk Gisela Elsners* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009) (Hamburger Beiträge zur Germanistik, Bd. 49).

⁵ Zum Begriff des typografischen Dispositivs vgl. Susanne Wehde, *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung* (Tübingen: Niemeyer, 2000), 110–32.

⁶ Vgl. z.B. Marco Caracciolo, “Punctuating Minds. Non-Verbal Cues for Consciousness Representation in Literary Narrative,” *Journal of Literary Semantics* 43, Nr. 1 (2014): 46.

⁷ Ein Beispiel für ein solches Verfahren aus der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur liefert Saša Stanišić mit seinem Roman *Vor dem Fest*, in dem beispielsweise der Name einer Limonade, "Orange Inferno," oder die Aufschrift "Deutsches Kaiserreich" in Fraktur gesetzt sind. (Saša Stanišić, *Vor dem Fest* [München: Luchterhand, 2014], 14 und 19). Besonders ausführlich mit dem "Streit um Fraktur und Antiqua" beschäftigt sich Susanne Wehde in *Typographische Kultur*, 216–326.

⁸ Vgl. Jürgen Spitzmüller, [Kapitel über] "Typographie," in Christa Dürscheid, *Einführung in die Schriftlinguistik* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2016), 216–17; Nina Nørgaard, "The Semiotics of Typography in Literary Texts. A Multimodal Approach," *Orbis Litterarum* 64, Nr. 2 (2009).

⁹ In ihrem Roman *Die Zähmung* beispielsweise markiert Elsner Buchtitel und Sprichwörter durch den Gebrauch von Versalien, siehe Gisela Elsner, *Die Zähmung* (Reinbek: Rowohlt, 1984), 10, 16 und 120.

¹⁰ Vgl. Gisela Elsner: "Gläserne Menschen," in *Flüche einer Verfluchten. Kritische Schriften 1*, hrsg. von Christine Künzel (Berlin: Verbrecher, 2011), 93–115, hier insbesondere 111.

¹¹ Christine Künzel, "Ich bin eine schmutzige Satirikerin": Zum Werk Gisela Elsners (1937–1992) (Sulzbach, Taunus: Ulrike Helmer, 2012), 275.

¹² Vgl. Künzel, "Ich bin eine schmutzige Satirikerin," 274–76.

¹³ Um nur einige der Texte zu nennen: Elsner, *Die Zähmung*; Gisela Elsner, *Das Berührungsverbot* (Reinbek: Rowohlt, 1970); Gisela Elsner, "Autorinnen im literarischen Ghetto," in *Im literarischen Ghetto. Kritische Schriften 2*, hrsg. von Christine Künzel (Berlin: Verbrecher Verlag, 2011); Gisela Elsner, "Der Ruf der großen Mutter. Über die hiesige Frauenbewegung," in *Im literarischen Ghetto*.

¹⁴ Künzel, "Ich bin eine schmutzige Satirikerin," 276.

¹⁵ Jan Süselbeck, "Verfluchung einer Kriegskinderbiografie: NS-Geschlechterbilder und Generationenkritik in Gisela Elsners Roman *Fliegeralarm*," in *Gender im Gedächtnis: Geschlechtsspezifische Erinnerungsdiskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Christian Poetini (Bielefeld: Aisthesis, 2015); Bernhard Jahn, "Fliegeralarm: Oder die Freilegung der bösen Familie mithilfe von Bomben," in *Die letzte Kommunistin: Texte zu Gisela Elsner*, hrsg. von Christine Künzel (Hamburg: KV Konkret, 2009).

¹⁶ Nina Peter, "'Märchen, Nazipropaganda, und kindliche Unwissenheit': Märcheneinsatz als Ideologiekritik in Gisela Elsners *Fliegeralarm* (1989)," in *Ikonisierung, Kritik, Wiederentdeckung: Gisela Elsner und die Literatur der Bundesrepublik*, hrsg. von Michael Peter Hehl und Christine Künzel (München: edition text+kritik, 2014), 161.

¹⁷ Vgl. Karen Cheng, *Anatomie der Buchstaben. Basiswissen für Schriftgestalter* (Mainz: Hermann Schmidt, 2006), 12–13.

¹⁸ Vgl. Erich Schön, "Geschichte des Lesens," in *Handbuch Lesen*, hrsg. von Bodo Franzmann, Klaus Hasemann, Dietrich Löffler und Erich Schön (München: Saur, 1999), 9.

¹⁹ Viktor Šklovskij, "Kunst als Kunstgriff," in *Theorie der Prosa*, hrsg. von Gisela Drohla (Frankfurt am Main: Fischer, 1966), 14.

²⁰ John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from 8 Aspects* (London: Methuen, 1959). In jüngerer Vergangenheit haben sich Douglas Robinson und Luca Di Tommaso Willetts These zwar nicht widerlegt, aber doch stark relativiert: vgl. Douglas Robinson, *Estrangement and the Somatics of Literature. Tolstoy, Shklovsky, Brecht* (Baltimore: John Hopkins University Press, 2008), insbesondere 167–95; Luca di Tommaso, “Ostrannenie/Verfremdung: eine vergleichende Studie,” *Brecht Jahrbuch* 33 (2008): 2–22.

²¹ Hans Günther, “Verfremdung: Brecht und Šklovskij,” in *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, hrsg. von Susi K. Frank, Erika Greber, Schamma Schahadat und Igor Smirnov (München: Otto Sagner, 2001), 142.

²² Siehe Renate Lachmann, “Die ‘Verfremdung’ und das ‘Neue Sehen’ bei Viktor Šklovskij,” *Poetica* 3 (1970): 246–47.

²³ Patrick Primavesi, “Verfremdung,” in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Stuttgart: Metzler, 2005), 378.

²⁴ Ebd., 377.

²⁵ Zitiert nach Christine Künzel “Es gibt solche Schriftsteller und solche . . .,” in *Im literarischen Ghetto*, 346.

²⁶ Vgl. u.a. Annie van den Oever, “Introduction: Ostran(n)enie as an ‘Attractive’ Concept,” in *Ostrannenie. On ‘Strangeness’ and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept*, hrsg. von Annie van den Oever (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010), 12.

²⁷ Zitiert nach Yuri Tsivian, “The Gesture of Revolution or Misquoting as Device,” in *Ostrannenie. On ‘Strangeness’ and the Moving Image*, 23.

²⁸ *Der Messingkauf*, BFA 22.2, 779: “Darum hieße ich es ja auch nur *Thaeter*. ”

²⁹ Viktor Šklovskij, “Die Parodie auf den Roman: Tristram Shandy,” in *Theorie der Prosa*.

³⁰ Helmut Gier, “Brecht und die Buchgestaltung,” *Librarium: Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft* 49, Nr. 3 (2006): 181.

³¹ “Über den Bühnenbau der nichtaristotelischen Dramatik,” BFA 22.1, 265.

³² Klemens Gruber, “Die Inszenierung der Schrift: Eine Skizze,” in *Theater Kunst Wissenschaft*, hrsg. von Edda Fuhrich und Hilde Haider (Wien: Böhlau, 2004), 195.

³³ *Dreigroschenroman*, BFA 16, 7–391.

³⁴ Walter Benjamin, “Was ist episches Theater? Eine Studie zu Brecht,” in *Gesammelte Schriften* 2.2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989), 536.

³⁵ Vgl. Gier, “Brecht und die Buchgestaltung,” 190–91; Ernest Schonfield, “Sprachgebrauch als Waffe und Tarnung im *Dreigroschenroman*,” in *Über Brechts Romane*, hrsg. von Christian Hippe (Berlin: Verbrecher Verlag, 2015), 114; Klaus-Detlef Müller, “Der antiaristotelische Roman. Brechts Beitrag zum Roman der klassischen Moderne,” in “*Verwisch die Spuren!*” *Bertolt Brecht’s Work and Legacy. A Reassessment*, hrsg. von Robert Gillett und Godela Weiß-Sussex (Amsterdam: Rodopi, 2008), 13–14.

³⁶ “An den Verlag Allert de Lange, 26. August 1934,” BFA 18, 433.

- ³⁷ Walter Benjamin, “Brechts Dreigroschenroman,” in *Gesammelte Schriften 3*, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989), 445–46.
- ³⁸ Vgl. Christina von Braun und Inge Stephan, “Einführung. Gender@Wissen,” in *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, hrsg. von dens. (Köln: Böhlau, 2013), 11–53, hier 11.
- ³⁹ Süsselbeck, “Verfluchung einer Kriegskinderbiografie,” 205.
- ⁴⁰ Elsner, “Der Ruf der großen Mutter. Über die hiesige Frauenbewegung,” 311.
- ⁴¹ Gisela Elsner, “Flüche einer Verfluchten,” in *Flüche einer Verfluchten*, 206.
- ⁴² Gisela Elsner, “Politisches Kauderwelsch,” in *Flüche einer Verfluchten*, 78.
- ⁴³ “Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit,” *BFA* 22.1, 82.
- ⁴⁴ “Buch der Wendungen,” *BFA* 18, 116 und 184–85.
- ⁴⁵ Vgl. Roland Jost, “Buch der Wendungen,” in *Brecht Handbuch Bd. 3*, hrsg. von Jan Knopf (Stuttgart: Metzler, 2002), 251 und 259.
- ⁴⁶ Günter Hartung, *Der Dichter Bertolt Brecht. Zwölf Studien* (Leipzig: Universitätsverlag, 2004), 308.
- ⁴⁷ Vgl. Bodo Plachta, “Mehr als Buchgestaltung—editorische Anmerkungen zu Ausstattungselementen des Buches,” *editio* 21 (2007): 148.
- ⁴⁸ Zum Stück unter dem Titel *Der Flug der Lindberghs* heißt es im Kommentar: “Um die Jahreswende 1949/50 richtet Brecht den Text für eine geplante Sendung des Süddeutschen Rundfunks in Stuttgart unter dem Titel *Der Ozeanflug* neu ein. Er tilgt den Namen des Fliegers Lindbergh, der sich durch sein Engagement für den deutschen Faschismus diskreditiert hat, und verfasst einen Prolog zum Stück.” (*BFA* 3, 403)

"The Acid of the Materialist Notion of History." Ideas on A Literature of Intervening Thought in the Works of Bertolt Brecht and Gisela Elsner

According to Brecht, we can understand literature as a social practice which mediates between the subjective experience of social conditions and these conditions themselves. This means that literature produces its subject matter by representing it and thereby affects its very own social reality. Brecht describes this complex relationship between literature and society using the term “eingreifendes Denken” (intervening thought). My essay will discuss this Brechtian concept of literature through the example of *Heilig Blut* (*Sacred Blood*) from 1987, the last novel of Gisela Elsner. Yet in doing so, I do not intend to simply reconstruct theories of engaged literature as developed by Brecht or Elsner, since such a project would be nothing more than another work in the field of literary history. Instead, I am going to examine how literature can engage with social reality by using *Heilig Blut* as a paradigmatic example for the revolutionary potential of contemporary literature. Therefore, I propose two core theses: first, that it is possible to read *Heilig Blut*, in spite of it having been written twenty-five years ago, as contemporary and resistant literature; and secondly, that the reason for this is that the novel intervenes as an artifact of the past in the permanent present of *capitalist realism*. In doing so, it discloses on the one hand the suppressed fascist past of the society of present-day Germany, and arouses on the other hand a nostalgia for a future which seems impossible under the conditions of neoliberalism.

Mit Brecht kann man Literatur als soziale Praxis begreifen, die zwischen der subjektiven Erkenntnis der sozialen Verhältnisse und diesen selbst vermittelt, d.h., Literatur stellt ihren Gegenstand, indem sie ihn zur Darstellung bringt, erst als Gegenstand her und affiziert auf diese Weise jene Verhältnisse, in denen sie selbst steht. Brecht findet für diesen Zusammenhang den Ausdruck von Literatur als “eingreifendes Denken.” Dieses Brechtsche Konzept von Literatur diskutiert dieser Aufsatz an Gisela Elsners letztem Roman *Heilig Blut* (1987). Dabei geht es allerdings keineswegs darum, in quasi-literaturhistorischer Absicht einfach nur die Theorien der engagierten Literatur, die Brecht und Elsner entwarfen, zu rekonstruieren. Stattdessen ist es mein Vorhaben, am Beispiel von *Heilig Blut* zu untersuchen, wie Literatur auch in unserer Gegenwart widerständig in den gesellschaftlichen Zusammenhang eingreifen kann. In diesem Sinne vertrete ich zwei Thesen: Erstens, dass der Roman *Heilig Blut*, obwohl Elsner ihn vor mehr als fünfundzwanzig Jahren verfasst hat, als zeitgenössische und widerständige Literatur gelesen werden kann; und zweitens, dass dies gerade darum möglich ist, weil dieser Roman als Artefakt der Vergangenheit in eine verewigte Gegenwart des *capitalist realism* einbricht und nicht nur die verdrängte, faschistische Vergangenheit der BRD-Gesellschaft offenlegt, sondern auch eine Nostalgie für eine Zukunft erweckt, die im gegenwärtigen Neoliberalismus als unmöglich erscheint.

“Die Säure der materialistischen Geschichtsauffassung.” Zur Literatur des eingreifenden Denkens bei Bertolt Brecht und Gisela Elsner

Sebastian Schuller

Die Frage nach dem Vermögen und der gesellschaftlichen Aufgabe von Literatur ist so alt, wie die theoretische Auseinandersetzung mit dem Literarischen selbst. Allerdings: Was schon Platon diskutierte (und mit der Vertreibung der Dichter aus dem Idealstaat beantwortete),¹ scheint heute dem Bereich der ideologischen Antike anzugehören und also allenfalls von quasi-archäologischem Interesse zu sein. Mehr als ein Vierteljahrhundert nachdem Francis Fukuyama das “Ende der Geschichte” verkündete,² herrscht ein, wie Mark Fisher mit einem kongenialen Ausdruck feststellte, “capitalist realism,”³ der sich im weitesten Sinn definieren lässt als “widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to *imagine* a coherent alternative to it.”⁴ Selbst im Raum der Imagination—und d.h. für Fisher in der Kulturproduktion—hat die Alternative zum Bestehenden also keinen Ort mehr. Folglich kann vom Standpunkt des *capitalist realism* jener Frage nach dem Vermögen der Kunst, sofern diese auf ein widerständiges *Potential* abzielt, auch kein Sinn mehr zukommen und jede Auseinandersetzung mit ihr bloß noch im Modus der Rekonstruktion des Vergangenen ohne Bedeutung für die Gegenwart vonstattengehen.

Entgegen diesem kapitalistisch-realistischen Zug zur Negation und Auflösung von Widerstandsmöglichkeiten (in der Kunst und außerhalb) unternehme ich es am Beispiel von Gisela Elsner zu zeigen, dass Literatur im Sinne Brechts ein “eingreifendes Denken”⁵ organisieren und damit widerständig wirken kann. Dieser Ausdruck, der Brechts unveröffentlichten Notizen entstammt, bedarf einer Erläuterung: In den Jahren 1931/32 beschäftigt sich Brecht in einer Reihe von (ebenfalls unveröffentlichten) Texten mit Fragen marxistischer Dialektik, wobei sein Interesse insbesondere dem Zusammenhang von intellektueller bzw. künstlerischer Produktion und gesellschaftlicher Realität gilt.⁶ Dabei betont er, dass Kunst und Theorie, also die intellektuelle und ästhetische Auseinandersetzung mit der Welt, nicht einfach nur nachgeordnet auf diese reagieren, sondern eben in diese als Kraft eigenen Rechts in die sozialen Verhältnisse verändernd *eingreifen* (ein Ausdruck, den Brecht in diesem Zusammenhang immer wieder äußert) können.⁷ “Eingreifendes Denken” meint damit das Potential von

kultureller Produktion, nicht bloß eine Erkenntnis der Welt zu vermitteln, sondern diese auch zu produzieren.

Wenn ich dieses Konzept Brechts zur Grundlage meiner Lektüre Elsners mache, ist nun mein Ziel keineswegs, Elsner durch eine literaturhistorische Lektüre im Raum der Geschichte einzuhegen, sondern vielmehr durch die Nutzbarmachung von Brechts literaturtheoretischem Denken die radikale Aktualität (und aktuelle Radikalität) sowohl von Elsner als auch von Brecht freizulegen. Entsprechend soll aus dem Zusammenlesen der beiden großen deutschsprachigen, kommunistischen Schriftsteller des letzten Jahrhunderts einerseits eine Möglichkeit der Aktualisierung des widerständigen Vermögens der Literatur im einundzwanzigsten Jahrhundert konzeptualisiert und dabei andererseits auch die marxistischen Grundzüge von Brechts literaturtheoretischen Überlegungen und ihre Bedeutung für unsere Gegenwart freigelegt werden.⁸

Die Verfremdung des Faschismus in *Heilig Blut*

Als Bezugs- und Ausgangspunkt dient mir dabei Elsners letzter Roman *Heilig Blut*, der 1987 auf Russisch in der UdSSR erstveröffentlicht wurde und auf Deutsch erst fünfzehn Jahre nach dem Tod der 1992 durch Suizid aus dem Leben geschiedenen Autorin erschien. Die Auswahl ausgerechnet dieses Textes mag man dabei im Wortsinne frag-würdig nennen, ist doch keineswegs auf den ersten Blick klar, wieso ausgerechnet an *Heilig Blut* die Zeitgenossenschaft Elsners und gegenwärtige Möglichkeiten eingreifender Literatur aufgezeigt werden könnten. Denn auch wenn dieser Roman zweifellos von Elsner aus einer dezidiert antifaschistischen und kommunistischen Haltung heraus geschrieben wurde, beschränkt sich sein operatives Potential doch—so zumindest mag es den Anschein haben—auf seinen unmittelbaren, zeitlichen Kontext: Der Roman verhandelt nämlich im Wesentlichen die Latenz des Faschismus und seine Gegenwart in der BRD-Gesellschaft der 1980er Jahre, betrifft also eine Zeitsituation, die nicht nur vor der Gegenwart liegt, sondern auch in einem starken Sinne von ihr unter- und geschieden scheint. Diese Differenz kann und soll gar nicht in Frage gestellt oder heruntergespielt werden, sondern sie erscheint mir vielmehr als notwendige Vorbedingung, um die widerständige Aktualität Elsner zu begreifen, weswegen es gilt, sich zunächst den Roman in seinem Kontext zu *vergegenwärtigen*, bevor er in eine Beziehung zur Gegenwart gesetzt werden kann.

Heilig Blut erzählt die Geschichte eines missglückten Jagdausflugs. Lüßl, Glaubrecht und Hächler, drei biedere, alternde Vertreter der gehobenen Mittelschicht der alten BRD, verbringen mit dem Sohn des gemeinsamen Freundes Gösch, dem “jungen Gösch,” einige Tage in der gemeinsamen Hütte im Bayerischen Wald. Der “junge Gösch,” ein Mittvierziger und Familienvater, nimmt nur auf Drängen seines Vaters an diesem

Ausflug teil, da jener hofft, sein pazifistischer und in seinen Augen weichlicher Sohn könne durch das Gemeinschaftserlebnis der Jagd "abgehärtet" werden.⁹ Der junge Gösch erfährt aber keine Abhärtung, sondern ist lediglich das Opfer der konstanten Erniedrigungen und Beleidigungen durch die drei alten Männer und wird schließlich, als die Jagdgesellschaft nach einer Verkettung einer Reihe grotesker Zufälle eine mehrtägige Suche nach einem lokalen Knopffabrikanten unternimmt, durch einen fehlgeleiteten Schuss ums Leben gebracht,¹⁰ was eine leicht zu entziffernde, parodistische Anspielung auf die Passionsgeschichte ist: Der junge Gösch wird unter die Wölfe gesandt und nach einer mehrtägigen Passion in einer Gegend, deren Hauptort auch noch Heilig Blut heißt, umgebracht, ohne allerdings die Gnade der Erlösung zu erfahren.¹¹

Diese erlösungslose Leidensgeschichte wird allerdings vor einem sich vergegenwärtigenden Horizont des deutschen Faschismus erzählt. Die NS-Zeit ist nicht nur Teil der Lebensgeschichte von Lüßl, Glaubrecht und Hächler, sondern hat sich im wahrsten Sinne des Wortes in Form von Weltkriegsversehrungen in ihre Körper eingekettet, als stete Vergegenwärtigung des nur scheinbar Vergangenen,¹² die sich in den Gesprächen und Handlungen dieser drei schrecklichen Alten fortsetzt. Sie hören Landserleider,¹³ sprechen sich für die Euthanasie von Behinderten aus,¹⁴ beschimpfen und belästigen bei jeder Gelegenheit die als minderwertig betrachteten Einwohner des Dorfes Heilig Blut,¹⁵ betonen ihren Stolz auf getötete Sowjetsoldaten¹⁶ und pflegen ganz offen ihren Antisemitismus.¹⁷ Faschistische Ideologeme und Erinnerungen an das Dritte Reich beherrschen somit den Alltag und strukturieren die Gespräche in der Jagdgesellschaft, ohne dass dem (etwa seitens des jungen Gösch) widersprochen werden würde, wodurch der Faschismus gewissermaßen als diskursiver Normalfall gegenwärtig wird.

Jedoch geht es im Roman *Heilig Blut* weniger um die Kontinuität der faschistischen Ideologie, die vor allen Dingen durch die Biografien von Glaubrecht, Hächler und Lüßl bedingt ist, als um die Gemeinschaftsbildung des Faschismus, die an dem kleinen, privaten Raum der Jagdgesellschaft, die mit Elias Canetti eher "Jagdmeute"¹⁸ zu nennen wäre, seziert wird. Diese ist von gegenseitiger Missgunst und dem steten Versuch, besser zu sein als die anderen, geprägt. Den schrecklichen Alten, obwohl sie doch durch eine lange Kameradschaft, die bis in den Weltkrieg zurückreicht, verbunden zu sein scheinen, gelten jeder freundliche Umgang miteinander, jegliche Empathie und Solidarität als Schwäche, die unbedingt vermieden werden muss.¹⁹ An Stelle von Freundschaft schweißt der Bezug auf gemeinsame Feinde und Opfer sowie die Erfahrung gemeinsamer Macht die Gruppe zusammen, sei es in den steten Erniedrigungen des jungen Gösch, dem Verschwindenlassen seiner Leiche, oder dem Terrorisieren der Landbevölkerung. Die Jagdmeute stabilisiert sich also nur durch die Abgrenzung zu einem situativ je neu zu bestimmenden Außen und der

Erniedrigung vermeintlich Schwächerer, und nicht durch Freundschaft oder Solidarität der Täter untereinander. Ganz im Gegenteil: Zeigt ein Mitglied der Jagdmeute auch nur ein Anzeichen von Schwäche, verwandelt es sich sofort vom Mitglied des faschistischen Kollektivs in dessen Opfer, in ein neues Außen, das es zu unterdrücken und auf seine vermeintliche Schwäche zurückzubinden gilt.²⁰ So wie die “Gemeinschaft” der drei Alten also in Konkurrenz zu jenen steht, die nicht zu ihr gehören und über die sie sich zu erheben wünscht, ist sie selbst von der totalen Konkurrenz ihrer Mitglieder zueinander geprägt.²¹ Der Einzelne ist gezwungen, zu zeigen, dass er den vermeintlichen Kameraden nicht unterlegen ist und einem gemeinsamen Leistungsideal genügen kann, andernfalls drohen Exklusion und Erniedrigung. Als etwa Glaubrecht altersbedingt bei einer Bergtour nicht mit dem Tempo der anderen mithalten kann, verbünden sich Hächler und Lüßl sofort gegen ihn, übergießen ihn mit recht bösartigem Spott und lassen ihn einfach zurück, ohne sich groß um seinen Zustand zu bekümmern.²²

Dieses Streben nach Superiorität, in dem jeder in dauernder Konkurrenz zu allen anderen steht, ist Elsners Ansicht zufolge dem Faschismus wesenhaft.²³ Jene Barbarei, die den Faschismus auszeichnet, komme so auch nach 1945 “ineinemfort [sic!] zum Durchbruch,”²⁴ da das totalisierte Konkurrenzdenken dem Kapitalismus (der ja die Konkurrenz auf dem Markt zur Voraussetzung hat) selbst zu eigen sei.²⁵ Ganz im Sinne des Marxismus geht Elsner also, im Gegensatz zu den meisten nicht-marxistischen Faschismustheorien,²⁶ davon aus, dass es eine intrinsische Beziehung zwischen Kapitalismus und Faschismus gibt, was sich unter anderem auch in ihrem zweiten antifaschistischen Roman *Fliegeralarm* äußert, in dem sie diesen Zusammenhang anhand von eskalierenden Kinderspielen im zerbombten Deutschland ausgestaltet.²⁷

Anders gesagt, ist Elsner also der Ansicht, dass die begründende Kraft hinter der faschistischen Vergemeinschaftung nicht das sorgsam ausgestellte Begehr von vermeintlichen Kollektiven nach einer organischen Einheit (etwa in der Volksgemeinschaft) ist, sondern vielmehr das des Individuums, sich über andere zu erheben, sich also durch die faschistische Gemeinschaft Überlegenheit über Schwächeren zu sichern. In diesem Sinne wäre der Faschismus nur eine Übersteigerung eines kapitalistischen Fetischs des Wettbewerbs und der Leistung, insofern die Kategorien von Über- und Unterlegenheit absolut gesetzt werden und also Naturalisierung des Wettbewerbs vonstattengehe.²⁸ Nicht Kameradschaft, sondern ein Fetischisieren von Leistung stellt das Wesenhafte faschistischer “Kollektive” dar.²⁹

Kai Köhler fasst dies in seiner Analyse von Elsners Faschismuskonzeption mit dem Ausdruck “Ökonomie der Härte.”³⁰ Härte meint in diesem Zusammenhang gerade keinen positiv fassbaren Wert (wie es vielleicht die bekannte Naziparole “Hart wie Kruppstahl” suggerieren könnte), sondern ist eine Qualität, die in der Auseinandersetzung mit anderen, durch das

Bestehen in einem prinzipiell entgrenzten Wettbewerb, erworben wird.³¹ Wer diesem nicht genügt, wer also im dynamischen Prozess der steten Anpassung an das Leistungsideal nicht besteht, wird zum Opfer des faschistischen Kollektivs. Unter der oberflächlichen Gemeinschaftlichkeit herrscht somit keine wie auch immer zu bestimmende Verbundenheit, sondern ein totalitärer und radikal-individualistischer Leistungsfetisch. Es gilt, sich als besser, als leistungsfähiger als die anderen zu erweisen; jede Kooperation ist nicht mehr als eine Zweckgemeinschaft, mit dem Ziel, die eigene Superiorität zu wahren.³²

In *Heilig Blut* ist diese Dynamik der Absolutierung von Leistung und Superioritätsdenken stets präsent: einerseits als Essenz des Alt-Nazismus von Lüßl, Hächler und Glaubrecht, denen es in ihrem Antisemitismus, ihren rassistischen oder militaristischen Parolen stets darum geht, sich von einem Außen, von anderen, die sie als schwächer, weniger leistungsfähig und darum minderwertig betrachten, abzusetzen und sich in deren Erniedrigung über sie zu stellen. Andererseits strukturiert dieser faschistisch gewordene Leistungsfetisch aber eben das Zusammenleben, den Alltag der Gruppe selbst: Ununterbrochen bemühen sich die schrecklichen Alten darum, der „Ökonomie der Härte“ zu entsprechen, sei es durch Herabsetzung anderer, sei es im permanenten Wettbewerb untereinander.

Dies geschieht allerdings im Spiegel verfremdender Satire. Lüßl, Glaubrecht und Hächler sind keine arischen Übermenschen, sondern alte Männer, ja, groteske Gestalten, die auch als solche dargestellt werden.³³ Zwar bemühen sie sich, die eigene Stärke unter Beweis zu stellen (sie nehmen etwa mehr als einmal Gewaltmärsche auf sich³⁴), sind ihren eigenen Ansprüchen aber keineswegs gewachsen, machen sich so nur lächerlich und erweisen sich, am Ende ihrer Lebenskraft stehend, nur mehr als Parodien der faschistischen Härte. Die Dynamik der faschistischen Vergemeinschaftung ist so zwar durchaus ernst zu nehmen, aber zugleich—da sie sich in einer Jagdgesellschaft penetrant querulantischer Greise, die Härte predigen und zugleich kaum einen Waldspaziergang bewältigen können, abspielt—grotesk, lachhaft, ja ein Gegenstand des Spottes. Ein Beispiel dafür ist eine kleine Szene in der Mitte des Romans, in der sich der junge Gösch vor einem Reh, das er für einen Wolf hält, erschreckt, nur um sich unversehens in einer Gestapo-ähnlichen Verhörsituation wiederzufinden:

Wenn Sie keine Angst vor Rehen hätten, wären sie doch nicht gerade erst heftig zusammengezuckt, sagte Lüßl. Ich bin nicht zusammengezuckt, ehe ich das Reh gesehen habe, entgegnete der junge Gösch. Warum sind Sie dann zusammengezuckt, erkundigte sich Hächler. Weil ich geglaubt habe, dass sich hinter mir ein Wolf befände, antwortete der junge Gösch. Nun fangen Sie doch nicht schon wieder an, spitzfindig zu werden, rief Glaubrecht.³⁵

Inmitten einer alltäglichen, beinahe idyllischen Situation, nämlich in einem Garten am Waldesrand, wird der junge Gösch aufgrund einer bloßen Nichtigkeit zum Opfer eines rüden und übertrieben aggressiven "Verhörs," das wie aus dem Nichts über ihn hereinbricht. Die drei Alten, die hier als die Befrager agieren, erscheinen dabei als Witzfiguren, die sich wegen einer Belanglosigkeit echauffieren und grundlos die Rollen faschistischer Inquisitoren übernehmen und so weniger den jungen Gösch als sich selbst und ihre Borniertheit bloßstellen. Jedoch, so lächerlich dies auch auf den ersten Blick erscheinen mag, vollzieht sich doch in dem grotesken Verhalten der drei Alten die grundlegende Operation faschistischer Vergemeinschaftung, wie Elsner sie versteht: Die vermeintliche Schwäche eines Einzelnen führt sofort dazu, dass sich die Jagdmeute durch Ausschluss und Ernidrigung des als schwächer Erkannten konstituiert, auf ihn losgeht und ein hierarchisches Verhältnis (das zwischen Opfer und Täter) schafft.

Das eigentlich Groteske in dieser Passage ist damit aber nicht so sehr, dass der junge Gösch aufgrund eines kleinen Schreckens zum Opfer des Mobbings durch seine Jagdgemeinschaft wird, sondern dass sich in einer ganz alltäglichen Situation in der BRD der 1980er Jahre der Tonfall und die Struktur faschistischer Vergemeinschaftung wiederholen, die man eigentlich doch in einem SA-Keller der 1930er Jahre oder einem düsteren Gestapo-Verließ vermuten würde. In der satirisch-grotesken Darstellung findet so eine Verfremdung des Faschismus von sich selbst und von den Mystifizierungen und Historisierungen, die ihn betreffen, statt. Der Faschismus (oder eher: faschistische Verhaltensweisen) wird so nicht einfach nur Ziel des Spottes Elsners, sondern vielmehr im Spott als eine jederzeit präsente Möglichkeit offenbar. Glaubrecht, Lüßl und Hächler sind zwar Alt-Nazis, die rassistischen, antisemitischen und antikommunistischen Überzeugungen anhängen, aber dies spielt in dieser Szene keine Rolle. In ihren Handlungen aktualisiert sich der Faschismus eben als eine Strukturlogik, die sich in einer gegebenen Situation realisiert und die soziale Interaktion bestimmt, und nicht als ein Komplex politischer Überzeugungen, die sich im Raum der Geschichte einhegen lassen.

Das aber ist gerade der Kern von Elsners Faschismusbegriff: "Faschismus" bezeichnet zwar einerseits ein politisches System und, im Falle Deutschlands, eine geschichtliche (und also vergangene) Periode, aber andererseits liegt dem Faschismus eine Strukturlogik zugrunde, der die "Ökonomie der Härte"—d.h. ein absolut gesetztes Leistungsdenken, dem jeder, der eine auch noch so kleine Schwäche zeigt, als minderwertig gilt—wesentlich ist. Man könnte so vom *Faschistischen*, also dem, was dem Faschismus wesentlich ist, sprechen, dem für Elsner eine unheimliche Gegenwart zukommt, da sie die Strukturlogik des Faschismus im bundesdeutschen Kapitalismus immer noch am Werke sieht.³⁶ Nicht umsonst stellt sie so auch in *Heilig Blut* heraus, dass Glaubrecht, Lüßl und Hächler, die nicht nur als Alt-Nazis, sondern auch als typische Vertreter der

in den Jahren des Wirtschaftswunders aufgestiegenen, oberen Mittelschicht der alten Bundesrepublik geschildert werden, sich gerade durch jene im Faschismus erworbene und erlernte Härte im kapitalistischen Deutschland ökonomisch durchsetzen konnten.³⁷ Es erweist sich so, dass der Faschismus nicht einfach im Raum der Geschichte eingehetzt werden kann: selbst in der grotesken Verhaltensweise der Jagdkumpanten ist er als repressive Struktur präsent. Es ist offenbar, dass dem Faschismus so eine unheimliche Präsenz zukommt, die eben in der Verbindung von kapitalistischem Konkurrenzdenken und faschistischer Härte begründet liegt, ist es doch gerade jene leistungsorientierte „Ökonomie der Härte,“ die den Kern der Jagdmeute ausmacht und zugleich als hegemoniale ideologische Setzung der Mittelschicht der BRD denunziert wird.³⁸

Eingreifendes Denken

Um dies aber erkennbar zu machen, ist es nötig, den Faschismus gerade nicht-geschichtlich darzustellen, also aus einem fremden Blickwinkel, was gerade die satirische Verfremdung ermöglicht, die Elsner eben deswegen schätzte und immer wieder in ihrem Werk einsetzte, da sie, wie Christine Künzel gezeigt hat, eine „kritische Distanz zu ihrem Gegenstand“³⁹ herstellt und so sich selbst näher bringt.⁴⁰ Erst aus der satirischen Distanz der abgeschiedenen Jagdhütte im Bayerischen Wald heraus kann der Blick frei (von diversen historischen Einordnungen und Beschreibungen) auf die sozio-ökonomische und psycho-soziale Konstitution faschistischer Gemeinschaft gerichtet werden, wodurch er aber auch auf die gesellschaftliche Realität der 1980er zurückgespiegelt wird.

Aus diesem Grund versteht Elsner die satirische Darstellungsform, wie sie sie in *Heilig Blut* anwendet, nicht nur als eine denkbare literarische Form unter anderen, sondern vielmehr als ein Konstruktionsprinzip für eine widerständige bzw. revolutionäre Literatur. Denn diese würde, wie Elsner in Anlehnung an die literaturkritischen Überlegungen von Friedrich Engels formuliert, genau das leisten, was Elsners Satire möglich macht, und durch eine exakte (was nicht unbedingt bedeutet: realistische) Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse diese hinterfragbar und so kritisierbar machen:

Ein Roman ... erfülle seine Aufgabe, wenn er durch die genaue Schilderung der wirklichen Verhältnisse die darüber herrschenden Illusionen zerreißt, den Optimismus der bürgerlichen Welt erschüttert und den Zweifel an der ewigen Gültigkeit des Bestehenden unvermeidlich macht.⁴¹

Elsner betont an dieser Stelle, durchaus in Anspielung auf Brecht, dass eine dissidente Schriftstellerin „schreibend in die Gesellschaft eingreifen“⁴² kann, indem sie eine Literatur schafft, die, wie *Heilig Blut*, eine neue

Perspektive auf das Bestehende eröffnet und damit Möglichkeitsräume für eine Erkenntnis der gesellschaftlichen Realität außerhalb der ideologischen Propositionen, die diese bedingt, konstituiert. Ungesagte aber notwendige Voraussetzung dafür ist aber, dass ein Zusammenhang zwischen den Erkenntnismodi der Literatur und der gesellschaftlichen Realität angenommen wird, da im Raum der Literatur immanente Widersprüche, wenn nicht sogar das Reale der bürgerlichen Gesellschaft, denkbar werden. Die literarische Darstellung müsste also desillusionierend wirken und in einem emphatischen Sinne Kritik üben können, d.h. gesellschaftliche Realitäten erkennbar, analysierbar und damit bekämpfbar machen.

Nun ist sich Elsner aber durchaus bewusst, dass Literatur nicht einfach eine andere Weise theoretischer Analyse ist, dass eine literarische Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse also, anders als eine theoretisch fundierte Kritik, keine Analyse leistet bzw. gesellschaftliche Zusammenhänge gerade nicht in ihrer Abstraktheit beschreibt. So weist sie etwa in einem kleinen Aufsatz mit dem Titel "Über Mittel und Bedingungen schriftstellerischer Arbeit" darauf hin, dass der Literatur gerade die Mittel der Abstraktion, die für jedwede theoretische Analyse nötig sind, nicht zur Verfügung stehen, denn ein literarischer Text (so es sich nicht um plumpe Propagandaliteratur handelt) kann keine luzide Metaebene eröffnen, von der aus das Gesellschaftliche als Außen und Anderes der literarischen Verarbeitung bewertet werden könnte.⁴³ "Der Romanautor," erklärt Elsner, "achtet . . . auf Einzelheiten und Merkmale, die ihm vordringlicher erscheinen müssen als die körperlosen, allein den Begriff fassenden Hintergründe."⁴⁴ Während die theoretische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität diese in ihrer Abstraktheit fassen und so Analysen formulieren kann, die in der Lage sind, verändernd zu intervenieren (das beste Beispiel hierfür wäre das Auftreten des Marxismus selbst), bleibt die Literatur der Partikularität konkreter Situationen verbunden, die *fiktionalisiert* ausgehandelt werden. Die Erkenntnisse, die in der Literatur produziert werden, sind nur Erkenntnisse im Raum des Literarischen, der Fiktion mithin, und damit vom Sozialen wie von der Theorie unterschieden.⁴⁵

Diese Differenz zwischen den Erkenntnmöglichkeiten von Literatur und Theorie, die Elsner benennt, soll und kann weder unproblematisch geschlossen (wie dies vielleicht die geheime Hoffnung aller schreibenden Aktivisten sein mag) noch einfach übergangen werden. Sie ist aber deswegen keinesfalls eine Aporie, an der jeder Anspruch einer Verbindung von Literatur und dem Sozialen scheitert. Stattdessen kann mit Brecht, ausgehend vom Standpunkt des dialektischen Materialismus, festgestellt werden:

Kultur, also Überbau, ist nicht als Ding, Besitz, Resultat einer Entwicklung in geistigen Luxus umgesetzte Rente, sondern als selbst entwickelnder Faktor (eventuell aber nicht *nur* rentenerzeugend) und vor allem als Prozess anzusehen.⁴⁶

Kunst—hier also Literatur—is demnach zwar von anderen Erkenntnissystemen verschieden und kann nicht die Theorie und noch weniger die politische Praxis ersetzen, stellt aber, nach Brecht, selbst *als Literatur* eine Praxis eigenen Rechts dar, die, in einem spezifischen Kontext stehend, diesen im Raum des Literarischen *produktiv* verarbeitet und ihn durch seine Dar- und Herstellung im Literarischen (bzw. Ästhetischen) verändert. Literatur greift als Literatur ins Gesellschaftliche ein, da die künstlerische Auseinandersetzung mit der Welt immer auch ein Vorgang der Praxis und somit Produktion ist, oder, anders gewendet: Das Potential der Literatur, in den gesellschaftlichen Zusammenhang einzugreifen, ergibt sich weder daraus, dass Literatur (unmittelbar) Analysearbeit leistet, noch dass sie in einem reaktiven Verhältnis zu den basalen Bedingungen des Gesellschaftlichen steht, sondern weil sie selbst *Teil jener Prozesse ist, die den gesellschaftlichen Zusammenhang in seiner Gesamtheit ausmachen*.

Die Lösung auf Elsners Problem ist folglich Brechts Anwendung des dialektischen Materialismus auf und für die Literaturtheorie, die sich zwar bekanntermaßen deutlich von der marxistischen Orthodoxie unterscheidet, allerdings genau darum dem Marxismus gerecht wird, geht doch dieser, anders als sowohl seine Kritiker als auch seine vulgären (und d.h. orthodoxen) Vertreter glauben mögen, keineswegs davon aus, dass superstrukturelle Prozesse, beispielsweise die Kunst—oder allgemeiner, die geistige Tätigkeit des Menschen—nur reaktiv zu einer vorgängigen, materiellen Wirklichkeit wären.⁴⁷ Vielmehr werden die Sphären des menschlichen Subjekts und des ihm entgegenstehenden Objektiven nicht als Gegensätze, sondern in prozessualer Einheit—eben dialektisch—gedacht. Der dialektische Materialismus ist gewissermaßen, Slavoj Žižek zufolge, ein “*materialism without matter*, without the metaphysical notion of matter as a full substantial entity.”⁴⁸ Damit ist gesagt: Den dialektischen Materialismus interessiert an der Materie nicht ihre Materialität als solche, etwa ihre innere Beschaffenheit, sondern nur, dass sie objektiv für das menschliche Subjekt ist, also dem Menschen als eine Wirklichkeit entgegensteht, mit der er deswegen in einem Verhältnis des Austauschs steht. Da der Mensch aber notwendigerweise selbst Teil seines “objektiven” Wirklichkeitshorizonts ist, setzt er sich in jeder Lebensäußerung unmittelbar damit produktiv auseinander, verändert das Objektive, das ihm gleichzeitig entgegensteht und doch seine eigene Bestimmung, der Ort seines Daseins, ist. Entsprechend ist aber auch geistige, perzeptive und ästhetische Auseinandersetzung mit der Welt produktive Praxis, wie es Karl Marx in den *Thesen über Feuerbach* auf den Punkt bringt:

Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus—den Feuerbacherschen mit eingerechnet—is, dass der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit, nur unter der Form des Objekts oder der Anschauung gefasst wird; nicht aber als menschliche sinnliche Tätigkeit, Praxis,

nicht subjektiv. Daher geschah es, dass die tätige Seite, im Gegensatz zum Materialismus, vom Idealismus entwickelt wurde—aber nur abstrakt, da der Idealismus natürlich die wirkliche, sinnliche Tätigkeit als solche nicht kennt. Feuerbach will sinnliche, von den Gedankenobjekten wirklich unterschiedene Objekte; aber er fasst die menschliche Tätigkeit selbst nicht als gegenständliche Tätigkeit. . . .

Feuerbach, mit dem abstrakten Denken nicht zufrieden, will die Anschauung; aber er fasst die Sinnlichkeit nicht als praktische menschliche Tätigkeit.⁴⁹

Um dies zu verstehen, ist es nötig, noch einen Schritt zurückzugehen. Das menschliche Subjekt muss sich, um in einer Welt als menschliches Subjekt zu überleben, notwendig mit ihr auseinandersetzen, d.h. in eine produktive Beziehung mit ihr treten. Das fremde Gegen-Ständliche (also das, was dem Subjekt entgegensteht) wird bearbeitet und so der menschlichen Welt angeeignet, also mit dem Eigenen menschlicher Arbeitskraft aufgeladen. Dabei vollziehen sich aber zwei Vorgänge zugleich: Einerseits bestätigt sich das menschliche Subjekt in der produktiven Auseinandersetzung mit dem Objektiven, zugleich aber wird das Objekt erst in dieser Auseinandersetzung, indem es also in die produktive Interaktion mit dem Subjekt gerät, fürs Subjekt zum Objekt und als Objekt wahrnehmbar. Solange der Gegenstand nicht im Prozess menschlicher Bearbeitung (im weitesten Sinne) steht, solange er also (im vulgärsten Sinne) Ding-an-sich und Ding-für-sich ist, solange er drittens nicht Objekt fürs Subjekt ist, steht er jenseits des Subjektiven, jenseits der Wahrnehmungsmöglichkeiten des Subjekts. In diesem Sinne hält Brecht fest: „Die Dinge sind *für sich* nicht erkennbar, weil sie *für sich* auch nicht existieren können.“⁵⁰

Dies muss präzise gelesen und verstanden werden. Brecht geht natürlich nicht davon aus, dass erst die Wahrnehmung eines Subjekts eine objektive Wirklichkeit in die Existenz bringen könnte, so als wäre die Realität lediglich dem vorstellenden Willen einer wahrnehmenden Instanz unterworfen. Aber, und hier bewegt sich Brecht durchaus im Rahmen einer immanenten Kritik Kants auf materialistischer Grundlage,⁵¹ der Gegenstand ist niemals Gegenstand für sich, bzw. so lange er Gegenstand an und für sich ist, bevor er also dem Subjekt erscheint, ist er eben gerade nicht zu fassen, ist er eben nicht Gegen-Stand. Indem das Subjekt sich in eine Beziehung zur objektiven Wirklichkeit setzt, nimmt es diese niemals so wahr, wie sie „objektiv“ (d.h. vor der subjektiven Interaktion) ist, sondern verändert es in der wahrnehmenden Interaktion, wodurch sie aber gerade erst hergestellt, also fürs Subjekt gegenständlich wird.

Das bedeutet aber, dass der Begriff der Erkenntnis, vom Standpunkt des dialektischen Materialismus aus, weiter und vor allem produktiv gefasst werden muss, wie Brecht an derselben Stelle bemerkt, wenn er schreibt: „Das Leben selbst ist ein Erkenntnisprozess.“⁵² Denn indem der Mensch

als Mensch existiert, interagiert er mit den objektiven Bedingungen seines Seins, verändert diese wahrnehmend und nimmt diese, da er sie bearbeitet und verändert, wahr. Einerseits ist daher die soziale Praxis des Menschen, die Arbeit, immer ein perzeptiver bzw. ästhetischer Vorgang, da in ihr aus der bloßen Materialität von Dingen-an-sich, die sich dem Zugriff des Subjekts und damit der Totalität von Subjekt und Objekt verweigern, Objekte fürs Subjekt (und damit für sich selbst) werden. Andererseits ist—and das ist der Kernpunkt von Marxens Kritik an Feuerbach—die ästhetische und perzeptive Auseinandersetzung mit der Welt auch eine Form produktiver Praxis. Das menschliche Subjekt nimmt keine Realität, so wie sie an und für sich vor dem Zugriff des Subjekts sein mag, wahr, sondern, indem es wahrnimmt, setzt es sich schon mit der Realität, deren Teil es ist, auseinander, gibt ihr eine Form, subjektiviert sie in der Wahrnehmung. Brecht zieht daraus in “Kants unerkennbares Ding an sich” die Konsequenz, wenn er fragend feststellt: “Sollten wir nicht einfach sagen, dass wir nichts erkennen können, was wir nicht verändern können, noch das, was uns nicht verändert?”⁵³

Eine Erkenntnis zu gewinnen ist also, folgt man dieser Brechtschen Anwendung des auf den Punkt gebrachten dialektischen Materialismus, kein unschuldiger Vorgang. Dadurch, dass ein Zusammenhang benannt wird, wird er überhaupt erst als Problem, als Gegenstand, in seiner inneren Potentialität erfahrbar und, was mehr ist, veränderbar, was zurückwirkt auf die Subjekte der Erkenntnis, deren Handlungsmöglichkeiten dadurch affiziert werden. Das Erkennen von Welt (im Sinne gesellschaftlicher Zusammenhänge) ist in diesem Sinne ein Vorgang der produktiven Auseinandersetzung mit ihr im Wortsinne, da er sie aus der Abgeschlossenheit “heraus-führt,” so herstellt und darum veränderbar macht. So wie soziale Praxis des Menschen also Erkenntnisprozess ist, ist der Erkenntnisprozess Teil seiner sozialen Praxis.⁵⁴

Dies gilt nun auch für die Literatur. Diese arbeitet vergleichbar (aber nicht: identisch mit) anderen Erkenntnissystemen und ästhetischen Praktiken, das Wesentliche einer Situation heraus und macht die Situation wie ihr Anderes erkennbar, wodurch beide erst in die Realität treten können, welche auf diese Weise vom eingreifenden Denken der Literatur mitgestaltet wird. Anders gesagt, werden in der literarischen Bearbeitung Latenzen und Tendenzen der gesellschaftlichen Wirklichkeit offengelegt, die, gerade weil sie wahrnehmbar gemacht werden, sich als veränderbar erweisen.⁵⁵ Es entstehen so literarisch Möglichkeitsräume von Erkenntnis, die zwar keinesfalls theoretische Analyse sind, aber dennoch gewissermaßen *atopisch* im Gesellschaftlichen stehen und es, von ihm affiziert, selbst eingreifend verändern. Denn der literarische Möglichkeitsraum der Erkenntnis, so er auch in den ideologischen und sozialen Maschinen gesellschaftlicher Realität stehen mag, benennt in der literarischen Verarbeitung seiner gesellschaftlichen Bedingungen seinen Kontext, stellt diesen in der

Darstellung überhaupt erst als solchen her und macht ihn damit erfahrbar, was wiederum Potentiale des Widerstands und sozialer Alternativen im Bestehenden *denkbar* werden lässt. Die literarische Auseinandersetzung mit der Welt ist damit produktiv im Wortsinne, so dass Brecht, zu Recht, Kunst nicht einfach nur als Modus der Erkenntnis versteht, sondern “als menschliche Praxis, mit spezifischen Eigenarten, eigener Geschichte, aber doch Praxis unter anderer und verknüpft mit anderer Praxis.”⁵⁶

Das Nachleben von *Heilig Blut*

Genau das geschieht im Fall von *Heilig Blut*, einem Roman, dessen widerständiges Potential nicht einfach darin begründet liegt, dass in der satirischen Verfremdung eines zur erlösungslosen Passionsgeschichte gewordenen Jagdausflugs eine Erkenntnis über die gesellschaftlichen Bedingungen der BRD der 1980er Jahre hergestellt wird. Dies ist natürlich Teil der literarischen Verarbeitung, doch diese ist als *soziale* Praxis zu verstehen, also in ihrem Kontext und in Verknüpfung mit anderen sozialen Praxisformen, die sie betreffen.

Der Kontext des Romans ist aber nicht das Ende der 1980er Jahre, sondern die Zeit nach seinem Erscheinen im Jahr 2007, also unsere Gegenwart. Diese ist einerseits im Hinblick auf die gesellschaftlich-ideologischen Verhältnisse in der BRD durch eine Hegemonie des Geschichtsrevisionismus gekennzeichnet: Der affirmative Bezug zur deutschen Nation als zivilisatorischem Projekt, dem der Nazi-Faschismus einfach als Vergangenes und bloß eine unter zwei deutschen Diktaturen gilt, ist omnipräsent. Dies geschieht aber in einem Raum des *capitalist realism*, in dem jede alternative Zukunft aufgelöst ist und damit auch jeder Gegenentwurf zum gegenwärtigen bundesdeutsch-neoliberalen Gesellschaftsprojekt. Jene Vorstellungen von einer alternativen Zukunft und der Möglichkeit einer bewussten Gestaltung gesellschaftlicher Zusammenhänge durch historische Subjekte, die Elsner wie Brecht vertraten, weichen so einer sich ständig vergegenwärtigenden Gegenwart. Geschichtlichkeit, Geschichte und geschichtliche Artefakte gelten nur noch als unmittelbar austauschbare, wiederholbare Gegenstände des Konsums und der Kommodifizierung, ohne Potential zu Alterität und Veränderung.

Nun könnte man allerdings durchaus in Frage stellen, warum denn ausgerechnet diese, unsere momentane Gegenwart, der Kontext des Romans sein soll, denn dieser wurde nicht in unserer und für diese Zeit geschrieben, noch, was ja folglich unmöglich ist, berichtet er von ihr. *Heilig Blut* ist vielmehr als Artefakt der Vergangenheit markiert, das gewissermaßen als Fremdkörper in die Gegenwart hineinragt, wurde der Roman doch erst in seinem *Nachleben* veröffentlicht, also weit nach der Zeit, die er betrifft. Allerdings ist das Nachleben eines Textes, wie Walter Benjamin zeigt, durchaus nicht gleichbedeutend mit seinem Ende; der Text steht nach seiner Zeit dennoch in einem

Prozess der Veränderung, der ihn selbst in seiner Substanz ergreifen und an und in ihm Neues zum Vorschein kommen lassen kann:

[I]n seinem Fortleben, das so nicht heißen würde, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte. Was zur Zeit eines Autors Tendenz seiner dichterischen Sprache gewesen sein mag, kann später erledigt sein, immanente Tendenzen vermögen neu aus dem Geformten sich zu erheben.⁵⁷

Die Differenz zwischen der Zeit, in der und für die *Heilig Blut* geschrieben wurde, und der unsrigen stellt somit die Aktualität des Werks nicht in Frage, sondern, ganz im Gegenteil, ist überhaupt erst der Grund dafür, dass der Roman in eine produktiv-praktische Beziehung zur deutschen Gegenwart treten, diese als ihren eigentlichen Kontext herstellen und so in diese eingreifen kann. Denn *Heilig Blut* zeigt, dass jener Fetisch von Leistung, Härte und Anpassung, der die Wirtschaftswunderideologie der BRD bis heute prägt, dem Faschismus immanent ist, wodurch, wie gesehen, die Präsenz des Faschistischen in der alten Bundesrepublik offenbar wird. Das widerspricht aber dem hegemonialen Narrativ einer unschuldigen, bloß demokratischen BRD, die sich angeblich gegen zwei Diktaturen behauptet hat, erweist sich doch, dass jenes bundesrepublikanische Ethos, das 1980 genauso präsent ist wie in den frühen 2000er Jahren, nichts weiter ist als das Fortleben des Faschistischen.

Aus seinem Nachleben heraus macht der Roman, der in einer Vergangenheit entstand, eine Vergangenheit erkennbar, die erstens die unsrige ist, die zweitens im Wesentlichen unsere gesellschaftliche Realität und deren ideologische Maschinen bestimmt, und die drittens dennoch gänzlich verschieden, ja konträr zu jenen Geschichts-Narrativen ist, welche unsere Gegenwart erzählt. *Heilig Blut* betrifft damit nicht einfach Vergangenes, sondern konfrontiert gewissermaßen die Gegenwart mit der Vergangenheit, aus der der Roman stammt und von der er ein anderes als das gegenwärtig gültige Bild zeichnet. Gerade aufgrund seiner Werksgeschichte macht der letzte Roman Elsners also die Verschiebung in der Erinnerungspolitik und die Verdrängung der Präsenz des Faschistischen im bundesrepublikanischen Staatsprojekt wahrnehmbar, stellt damit die ideologische und also gesellschaftliche Situation, in der es steht, selbst her, da sie in einen geschichtlichen Horizont—den der Gegenwart des Faschistischen in der BRD—gestellt wird. Die gegenwärtigen Bedingungen des Nachlebens von *Heilig Blut* werden erkennbar, da sie in *Heilig Blut* ihrer Vergangenheit begegnen.

Dadurch unterricht *Heilig Blut* aber auch die Geschichtslosigkeit eines kulturellen Systems, dem alles unterschiedslos als Ware im labyrinthartigen Netzwerk von Diskursen und kulturellen Praktiken gilt. Gerade

weil *Heilig Blut* der ideologischen Antike entsprungen zu sein scheint, wird es möglich, deren Standpunkt ein- und damit die ideologische Postmoderne aus gänzlich anderer Perspektive als fremd wahrzunehmen.

Das heißt nun nicht, der Roman würde Positionen dieser “ideologischen Antike” benennen; denn dies geschieht nicht. Es wird nämlich keineswegs ausgesprochen, beispielsweise im Sinne einer kommunistischen Gesellschaftskritik, was die nächsten Schritte im Klassenkampf gegen das Faschistische in der BRD sein könnten. Stattdessen konfrontiert der Roman den Rezipienten schweigend mit dem Anwesen des Faschistischen, ohne konkrete Möglichkeiten des Widerstands zu diskutieren oder spezifische gesellschaftliche Ziele oder Gestaltungsvorstellungen vorzugeben. Dieses beredte Schweigen ist allerdings kein Defizit, sondern richtet den Blick vielmehr auf die Agentur des Rezipienten selbst, also auf seine Fähigkeit, selbst und freitätig Geschichte zu gestalten. Denn der Rezipient erfährt eben nicht, was zu tun sei, er wird vielmehr, erlösungslos, mit dem Faschistischen allein gelassen. Dadurch aber wird der antifaschistische Widerstand gegen das Bestehende—seine Form, Struktur, Bestimmung und Ziel—kommentar- und hinweislos der Verantwortung des Rezipienten, die sich außerhalb des Raums des Literarischen realisieren muss, überantwortet—d.h. in der Analyse, dem Denken und der politischen Praxis des Lesers. Und mehr: Wenn es *Heilig Blut* dem Rezipienten ermöglicht, sich selbst als Agens in der Geschichte zu erkennen, benennt der Roman in der jetzigen Situation, in der Gegenwart eines schier endlosen Endes der Geschichte also, damit auch die latente Möglichkeit, Geschichte zu gestalten und Gesellschaft zu verändern. Kurzgefasst: Geschichte wird als Prozess und Praxis von Subjekten *denkbar gemacht*.

In diesem Sinne ist das verspätete Erscheinen von *Heilig Blut* als *symbolischer Akt* eigenen Rechts zu lesen. Mit diesem Ausdruck bezeichnet der marxistische Theoretiker Fredric Jameson die praktische und prozessuale Intersektion zwischen einem Text und seinem gesellschaftlichen Kontext. Der Text, der in der Geschichte, in der Gesellschaft und in einer konkreten Situation steht, setzt sich mit diesen Räumen, in denen er befangen ist, selbst und aktiv in Verbindung. Er wirkt nicht nur einfach zurück, sondern interagiert mit ihnen, da er jene gesellschaftliche Situation, die durch ihn ersichtlich wird, im symbolischen Akt zum Vorschein bringt, also im Symbolischen produziert:

The symbolic act . . . begins by generating and producing its own context in the same moment of emergence in which it steps back from it, taking its measure with a view towards its own project of transformation.⁵⁸

Die posthume Veröffentlichung im Nachleben von *Heilig Blut* leistet genau das: Der Roman erscheint—wortwörtlich—als Antagonismus in

einer scheinbar alternativlosen und verewigten Gegenwart, zu der er nicht mehr gehört und mit der er nichts mehr zu tun hat. Dadurch aber wird die verdrängte Vergangenheit umso deutlicher, was zugleich die Konstitution, die Bedingungen und Narrative unserer Gegenwart herausstellt. Da nämlich jene Erzählung der Gegenwart des Faschistischen *aus der Vergangenheit* den Narrativen einer ungebrochen-demokratischen Vergangenheit widerspricht, werden die Prozesse der Verdrängung und damit unsere gegenwärtigen, ideologischen Maschinen überhaupt wahrnehmbar und adressierbar, also als Kontext des Romans hergestellt. Widerständig an *Heilig Blut* ist damit, dass der Roman Erkenntnisse einer Vergangenheit ausstellt, die einen Widerspruch zur Gegenwart darstellen, diese thematisieren, ihre ideologischen Setzungen skandalisieren und so die Kategorie der Geschichte gegen eine verewigte Gegenwart denkbar machen. Es wird nicht einfach, im Sinne reiner Ideologiekritik, eine Außenperspektive auf das Gesellschaftliche und auf ideologische Dispositive entwickelt, sondern eine Öffnung zur Geschichte und Geschichtlichkeit in der Gegenwart organisiert, die die Gegenwart erkennbar macht und, mehr, als veränderbar erkennt. Das Soziale (in Form der ideologischen Prozesse eines neoliberalen, wiedervereinigten Deutschlands) ist dieser Praxis nicht einfach extrinsisch, als bloßer Gegenstand der Kritik etwa, sondern ihr eigentlicher Kontext, der durch sie erst zur Wahrnehmung gebracht und somit in einer Widersprüchlichkeit und Problemhaftigkeit erfahren werden kann (was wiederum den Anschluss an andere, nicht-literarische Praxisformen der Weltproduktion ermöglicht).

Im Anschluss an Brecht lässt sich also sagen: *Heilig Blut* ist eine Praxis eingreifenden Denkens, weil der literarischen Darstellung ein Widerspruch zu den ideologischen Dispositiven von Geschichtsrevisionismus und geschichtlicher Alternativlosigkeit immanent ist, was ein Außen konstituiert, von dem aus diese erst erkennbar werden. Damit wird das, wogegen Widerspruch eingelegt wird, einerseits als Situation und Problem hergestellt, andererseits aber gerade darum unterbrochen und veränderbar, also vom eingreifenden Denken be- und ergriffen. Es wird, konkret gesprochen, in der und durch die literarische Verarbeitung ein Anachronismus geschaffen, eine Vergangenheit in der Gegenwart, und auf diese Weise Geschichte thematisiert. In diesen Zeiten, die die unseren sind (womit gemeint ist: die von uns, ob wir uns dessen bewusst sind oder nicht, gestaltet werden können), besteht genau in dieser Operation, die *Heilig Blut* so beispielhaft vorführt, eine Möglichkeit widerständiger Literatur (und von Kunst im Allgemeinen). Sie kann ein Bewusstsein für die geschichtliche Bedingtheit des Jetzt schaffen und so die Verabsolutierung des Gegenwärtigen einer kapitalistischen Alternativlosigkeit in Frage stellen. Es wird gewissermaßen die Nostalgie nach einer (scheinbar vergangenen) Zukunft abrufbar, oder, anders gewendet: Die literarische Praxis macht es denkbar, Zukunft wieder zur Kategorie sozialer Praxis, d.h. von Gesellschaft und Geschichte, zu machen.

Doch gilt es dabei nicht zu vergessen, dass dieses widerständige Potential nicht allein Bestimmung des Textes für und an sich selbst ist. Die Apparate der Literaturwissenschaft, Publikation und Literaturkritik, die Elsner vor dem Vergessen bewahrten, sind Teil dieser Praxis, da sie das Erscheinen des Textes und seine Rezeption als widerständige Literatur (und nicht etwa eingehetzt in Versuchen simpler Historisierung) bedingen. Denn, wie Brecht nüchtern in „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“ festhält: „Die Wahrheit kann man nicht eben schreiben; man muss sie durchaus [jemandem] schreiben, der etwas damit anfangen kann.“⁵⁹ Ein Text steht also niemals für sich alleine, sondern er bedarf der Rezeption, der metatextuellen Organisierung von Bedeutung. Daher richtet sich die Frage, ob ein Text eingreifendes Denken erzeugen kann, immer und insbesondere in Zeiten des *capitalist realism*, an seine Interpreten: Lesen sie ihn quietistisch oder wollen sie, ganz im Sinne Elsners und Brechts, eine literarische Praxisform *mitbegründen*, die, wie *Heilig Blut* im beginnenden einundzwanzigsten Jahrhundert, in der Lage ist, „durch die Säure der materialistischen Geschichtsauffassung, die nackten Interessen der Bourgeoisie rein[zu]waschen“⁶⁰?

Anmerkungen

¹ In Platons *Staat* wird an zwei Stellen über die Dichtung diskutiert. Einerseits bringt Sokrates das ontologische Argument gegen Dichtung und Dichter vor, sie würden nur Abbildungen der Wahrheit der Ideen in zweiter Potenz erzeugen (vgl. Platon, *Politeia* 595a–c.), andererseits wird bereits an früherer Stelle kritisiert, dass Dichtung das gefährliche Potential aufweise, die Harmonie des Gemeinwesens zu stören (vgl. Platon, *Politeia* 377b–398b). Denn im mimetischen Abbildungsverfahren der Dichtung würden Dichter und Rezipienten sich dem, was sie darstellen, anverwandeln und so andere Identitäten und Rollen als jene, die der Staat ihnen zudenkt, annehmen, wodurch letztlich die Ordnung, die den Staat durchzieht, unterbrochen und in Frage gestellt wird. Um dies zu vermeiden, schlägt Sokrates vor, die Dichter aus dem Staat auszuweisen (vgl. insbesondere Platon, *Politeia* 398a).

² Zuerst diskutierte Fukuyama seine These, dass nach dem Ende des kalten Kriegs der kapitalistische, parlamentarische Nationalstaat das endgültige Ziel gesellschaftlicher Entwicklung sei, 1989 in seinem Aufsatz „The End of History?“ (vgl. Francis Fukuyama, „The End of History?“ *The National Interest* 16, Nr. 2 [1989]: 3–18.). Drei Jahre später führte er sie in der Monografie *The End of History and the Last Man* weiter aus (vgl. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* [New York: Free Press, 1992]).

³ Mark Fisher, *Capitalist Realism* (London: zero-books, 2009), 2.

⁴ Ebd.

⁵ „Über eingreifendes Denken,“ *BFA* 21, 524.

⁶ Vgl. z.B. „Dialektik,“ *BFA* 21, 519; „Dialektische Kritik,“ *BFA* 21, 520; „Die Lehre von den eingreifenden Sätzen,“ *BFA* 21, 524.

⁷ Vgl. „Über eingreifendes Denken,“ *BFA* 21, 524.

⁸ Dies heißt explizit, dass der Literatur durchaus noch andere Möglichkeiten des Widerstands offenstehen mögen, die nicht Gegenstand dieses Aufsatzes sind, der sich mit der eingreifenden Wirkung des Anachronismus auseinandersetzt.

⁹ Vgl. Gisela Elsner, *Heilig Blut* (Berlin: Verbrecher-Verlag, 2007), 3–8.

¹⁰ Vgl. Elsner, *Heilig Blut*, 153.

¹¹ Vgl. Kai Köhler, “Die Ökonomie der Härte. Zur faschistischen Gemeinschaft bei Elsner,” in *Ikonisierung, Kritik, Wiederentdeckung. Gisela Elsner und die Literatur der Bundesrepublik*, hrsg. von Michael Peter Hehl und Christine Künzel (München: Boerberg Verlag, 2014), 153.

¹² Vgl. Elsner, *Heilig Blut*, 2–4.

¹³ Vgl. ebd., 5.

¹⁴ Vgl. ebd., 54.

¹⁵ Vgl.: ebd., 29–31.

¹⁶ Vgl. ebd., 45.

¹⁷ Vgl. ebd., 111–16.

¹⁸ Elias Canetti, *Masse und Macht* (Frankfurt am Main: Fischer, 1980), 55.

¹⁹ Vgl. Elsner, *Heilig Blut*, 58–59.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Vgl. dazu u.a. ebd., 17–21, 58–68, 111–16, 159–61.

²² Vgl. ebd., 65–68.

²³ Grundsätzlich folgt Gisela Elsner einem orthodox marxistisch-leninistischen Faschismusbegriff und versteht den Nationalsozialismus als eine Variante des Faschismus, die freilich spezifisch deutsche Eigenheiten aufweist. Vgl. Gisela Elsner, *Flüche einer Verfluchten* (Berlin: Verbrecher Verlag, 2011), 199–210; vgl. auch Köhler, “Die Ökonomie der Härte,” 148.

²⁴ Gisela Elsner, “Vereinfacher haben es nicht leicht,” in dies., *Im literarischen Ghetto. Kritische Schriften 2*, hrsg. von Christine Künzel (Berlin: Verbrecher Verlag, 2011), 34.

²⁵ Vgl. Alfred Starkmann, “Keine Zeit für Sympathie. Neue Definition des Riesenwurzels—Ein Gespräch mit Gisela Elsner,” *Die Welt*, 9. September 1965.

²⁶ Vgl. zu diesem Komplex: Donny Gluckstein, *The Nazis, Capitalism and the Working Class* (London: Haymarket-Books, 1999), 140–45.

²⁷ Vgl. Christine Künzel, “Ich bin eine schmutzige Satirikerin.” Zum Werk Gisela Elsners (1937–1992) (Sulzbach: Helmer, 2012), 279.

²⁸ Vgl. Köhler, “Die Ökonomie der Härte,” 146–51.

²⁹ Ebd. 142.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. ebd., 149–50.

³² Vgl. Elsner, *Flüche einer Verfluchten*, 198–200.

³³ Vgl. Elsner, *Heilig Blut*, 1–12.

³⁴ Vgl. ebd., 49–71, 85–90, 148–50.

³⁵ Ebd., 89.

³⁶ Vgl. Michael Peter Hehl, "Vom 'Spießbürger' zum 'flexiblen' Menschen. Überlegungen zum Verschwinden und Wiederauften Gisela Elsners," in *Ikonisierung, Kritik, Wiederentdeckung. Gisela Elsner und die Literatur der Bundesrepublik*, hrsg. von Michael Peter Hehl und Christine Künzel (München: Booberg Verlag, 2014), 24–26.

³⁷ Vgl.: Elsner, *Heilig Blut*, 11–16.

³⁸ Vgl.: Künzel, "Ich bin eine schmutzige Satirikerin," 39.

³⁹ Ebd., 39.

⁴⁰ Vgl. ebd., 43–58.

⁴¹ Gisela Elsner, "Über Mittel und Bedingungen schriftstellerischer Arbeit," in dies., *Im literarischen Ghetto. Kritische Schriften 2*, hrsg. von Christine Künzel (Berlin: Verbrecher Verlag, 2011), 13.

⁴² Gisela Elsner, "Bandwürmer im Literaturbetrieb," in dies., *Im literarischen Ghetto*, 248.

⁴³ Vgl. Elsner, "Über Mittel und Bedingungen schriftstellerischer Arbeit," 13–15.

⁴⁴ Ebd., 15.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ "Thesen zur Theorie des Überbaus," *BFA* 21, 570. [Hervorhebung im Original.]

⁴⁷ Vgl. dazu Friedrich Tomberg, *Basis und Überbau. Sozialphilosophische Studien* (Berlin: Neuwied, 1968), 38–41.

⁴⁸ Slavoj Žižek, *Absolute Recoil. Towards a New Foundation of Dialectical Materialism* (London: Verso, 2014), 72–73. [Hervorhebung im Original.]

⁴⁹ Karl Marx, *Thesen über Feuerbach*, in: *Marx-Engels-Werke. Band 3*, hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Berlin: Dietz-Verlag, 1969), 6.

⁵⁰ "Über 'Das Ding an sich,'" *BFA* 21, 412. [Hervorhebung von S.Sch.]

⁵¹ Vgl. Astrid Oesmann, "Zur Philosophie," in *Brecht Handbuch. Band 4: Schriften Journale, Briefe*, hrsg. von Jan Knopf (Stuttgart: Metzler, 2003), 118–19.

⁵² "Über 'Das Ding an sich,'" *BFA* 21, 413.

⁵³ "Kants unerkennbares Ding an sich," *BFA* 21, 413.

⁵⁴ Vgl. "Wer braucht eine Weltanschauung," *BFA* 21, 414–16.

⁵⁵ Allerdings gilt dies auch im Umkehrschluss. Nur was die Möglichkeit zur Veränderung in sich trägt, wird als veränderbar erkannt. Vgl. Brecht, "Thesen zur Theorie des Überbaus," *BFA* 21, 572.

⁵⁶ "Notizen über realistische Schreibweise," *BFA* 22.2, 640.

⁵⁷ Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers," in ders., *Gesammelte Schriften IV.1*, hrsg. von Tillman Rexroth (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), 12–13.

⁵⁸ Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (London: Routledge, 1983), 67.

⁵⁹ *BFA* 22.1, 80.

⁶⁰ "Wozu braucht das Proletariat die Intellektuellen?" *BFA* 22.1, 150.

Der unbarmherzige Optimismus Bertolt Brechts oder, Was ist ein sozialistischer Affekt?

Bertolt Brecht leistete einen aktiven Beitrag zum Aufbau von institutionellen Strukturen einer sozialistischen Öffentlichkeit im ersten Jahrzehnt der DDR. In seinen Nachkriegsschriften behauptete Brecht, dass jene Öffentlichkeit einen Bruch mit der Perspektive der Subalternität benötige, die Brecht als Erbe des Kapitalismus und Faschismus ansah. Für Brecht war das aber nicht nur ein Problem für die Institutionen des öffentlichen Lebens im postfaschistischen Ostdeutschland, sondern auch ein Problem, mit dem zu befassen das Theater gut positioniert war: das Problem von "Haltungen," von sozialen Einstellungen und ihren Äußerungen in Denk- und Verhaltensweisen. Brechts Nachkriegswerk, argumentiere ich, setzt eine Umorientierung in seiner Praxis fort, von einer Kritik der Produktion und Manipulation bestimmter Arten der Emotionalität durch bürgerliche bzw. kapitalistische Kulturapparate hin zu provisorischen Überlegungen über die Möglichkeit des Genusses von Produktivität in einer sozialistischen Gesellschaft. Angesichts kürzlich erschienener Arbeiten von Lauren Berlant und Fredric Jameson über Affekt und Literatur untersucht dieser Essay den Umgang mit Affekten und die Pädagogik der Gefühle in einigen Inszenierungen des Berliner Ensembles sowie in Produktionsnotizen aus dieser Zeit, insbesondere im Hinblick auf die Gattung der Komödie.

Bertolt Brecht actively contributed to building institutional structures for a socialist public sphere in the first decade of the GDR. In his reflective writings after the war, Brecht is insistent that such a public sphere would necessitate a break with the perspective of subalternity inherited from capitalism and fascism. Brecht believed that such a break could be achieved not only through institutions of public life in post-fascist East Germany, but also through intervention in the realm of *Haltungen*, of social attitudes and their articulation in habits of thought, expression, and behavior. In his opinion, theater was very well positioned to address such an intervention. Brecht's postwar work, I argue here, continues his shift from a critique of the production and manipulation of a certain kind of emotionality by bourgeois and capitalist cultural apparati to a tentative meditation on the possibilities of what Brecht described as the pleasures of productivity in socialist society. With a nod to recent work by Lauren Berlant and Fredric Jameson on affect theory, this essay looks at the deployment and pedagogy of affects that can be extracted from some of Brecht's Berliner Ensemble production notes and other writings from the early 1950s that address the genre of comedy.

Bertolt Brecht's Cruel Optimism or, What Are Socialist Affects?

Hunter Bivens

Despite Bertolt Brecht's skepticism about the political and cultural policies of the Socialist Unity Party (SED) in the 1950s, he was among the most active participants in the attempt to build institutional structures for a socialist public sphere in the first decade of the German Democratic Republic, as recent accounts of his work with the Berliner Ensemble and the Academy of the Arts demonstrate.¹ In his writings after the war, Brecht is insistent that such a public sphere would necessitate a break with the perspective of subalternity that had been characterized by voices on the German left since the nineteenth century as the *deutsche Misere*, or German misery.² For Brecht, though, this perspective was at once a problem for the GDR's nascent public institutions and also one of *Haltungen*, which is to say, of social attitudes and their articulation in habits of thought, expression, and behavior in post-war, post-fascist Germany.³ Brecht's postwar work, I argue here, continues a shift from a critique of the production and manipulation and a certain kind of emotionality by bourgeois and capitalist cultural apparati to a tentative meditation on the possibilities of a new affective disposition anchored in the pleasures of the liberated social and individual productivity that he hoped might animate the public sphere of a socialist Germany. With a nod to recent work by Lauren Berlant and Fredric Jameson on the vicissitudes of our affective attachments to social and historical conjunctures, this essay looks at this changing deployment and pedagogy of affects that can be extracted from some of Brecht's commentaries—particularly those of the 1950s—on theater, comedy, and specific Berliner Ensemble productions. Thus, what follows must be taken as a reflection on possibilities that Brecht explored in the early GDR and measured against the historical development that socialism took in East Germany, which did not bear out Brecht's hopes. Nevertheless, Brecht's postwar speculations on the possibilities of a post-capitalist affective realm remain suggestive today.

Placing Brecht's work in relation to affect and affect theory is itself not a simple task. If we follow the distinction drawn, based on the work of Brian Massumi, Teresa Brennan, and others, between feeling as "personal and biographical" sensations that have been "checked against previous experiences and labeled" on the one hand, and affect as a "pre-personal" and "non-conscious experience of intensity"⁴ on the other, then we must also admit that there is nothing explicitly corresponding to this distinction in Brecht's work. Indeed, Brecht does seem out of place in

the context of certain directions in contemporary affect theory, with their emphasis on intensities outside of structures of signification, on “proces-sual indeterminacy,” of the body as singularity, and on “affect as content-less intensity”⁵ outside of ideology or structures of signification. Yet, when Massumi evokes Spinoza’s definition of affect as “an ‘ability to affect or be affected,’” and goes on to speak of “the capacitation of the body”⁶ to affect and be affected, one is reminded that Brechtian concepts like *gestus* and *Haltung* are emphatically embodied and locate themselves precisely in zones of indeterminacy between the individual and the collective. Thus, Meg Mumford’s concise definition of Brechtian *gestus*: “*Gestus* entails the aesthetic gestural presentation of the socio-economic and ideological construction of human interaction.”⁷

In other words, *gestus* is precisely the crafted interruption of the individual gesture, tone, or phrase by the “in-betweenness,”⁸ to borrow a term from Massumi, of the social itself in all of its contradiction. This has everything to do with the relationality of bodies in shared situations, affecting and being affected. In Brecht’s work, *gestus* is a question of *Haltung*, best translated perhaps as comportment or stance, “the social conditioned relation to time, space, and people of a thinking body.”⁹ These categories cut intentionally across divisions of emotion and cognition, body and mind, individual and collective. What is useful about affect is that it provides a way to discuss feeling without the appeal to a sovereign individual as the subject of a named emotion, without dismissing feeling as outside of the political. In his recent *Antinomies of Realism*, Fredric Jameson locates the moment of the affective in a process of autonomization, whereby the “isolated body” characteristic of capitalist social relations “begins to know more global waves of generalized sensations, and it is these . . . I will here call affect.”¹⁰ In this sense, affect gains “independence from the conventional body” and migrates into what Jameson describes, echoing Heidegger, as *Stimmung* or, in a musical vein, a “chromatism of the body itself.”¹¹ The emergence of this singular body, though, is precisely a historical process. The in-betweenness of affect is thus situated not only synchronically, but diachronically as well. Jameson quotes Alexander Kluge in this regard, associating affect with “the insurrection of the present against the other temporalities.”¹²

In this sense of the affective resonance of the present as a historical moment, both Berlant and Jameson further develop Raymond Williams’s notion of structures of feeling, a way of thinking about how the present is present to experience, and which Williams identifies with things like language usage and style. “We are talking about characteristic elements of impulse, restraint, and tone,” Williams writes, “specifically affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and interrelating continuity.”¹³ Structures of feeling are

thus solutions to the problem of living a “now” in the shadow of the always past-tense character of the social. As Berlant puts it, they are a “residue of common historical experiences sensed but not spoken in a social formation . . . except as the heterogeneous but common practices of a historical period would emanate them.”¹⁴ Building on the theory of structures of feeling and on the work of Brecht’s notorious adversary Georg Lukács on the historical novel, Berlant argues for affect not only as a feeling for the past as “the necessary prehistory of the present”¹⁵—as in the case of the historical novel—but as an affective attunement to the present as a historical moment. The individual as agent is thereby estranged through the intrusion of this transindividual, relational situationality of the affective domain. There is then a hermeneutical aspect to affect which needs to be specified. Beyond that, there is the question, central to Brecht, of how the tools and techniques of art can intervene in affecting and being affected.

Even at his most polemical, for example in his “Notes on the Opera *Rise and Fall of the City of Mahagonny*” (1930), Brecht is less critical of feeling as such as he is of a specific *mode* of spectatorial feeling that is mobilized by a cultural apparatus which reproduces itself through specific kinds of aesthetic techniques and ideologies of emotion. The problem for Brecht is not the work’s sincerity (or lack thereof) or the restriction of individual artistic freedom by the increasing social apparatus of culture but rather the still private form of this socialization which implies that the function of this apparatus is to produce profit and thereby to reduce art to merchandise rather than to mobilize art as a pedagogical tool or as an organ for social perception. The result is what Brecht refers to as the culinary: the marketing of sensation, be it a good laugh or a tragic catharsis, as commodity.¹⁶ Brecht associates this culinary deployment of effects with illusionism and identification, or *Einfühlung* (sometimes translated as sympathy), which Brecht describes as a stance that “prevents” the viewer from “readily adopting a critical attitude to the things depicted, i.e. prevents him the more effectively the better the arts functions.”¹⁷

Todd Cronan describes this kind of spectatorial identification as “suggestive affect.” “Suggestive affects,” Cronin writes, “are ones that wash over the audience, putting them in a state of mind *undifferentiated from the life outside the theater*.”¹⁸ This suggestive affect is not to be linked to the question of pleasure per se, but to the function of art as a commodity—its use value, so to speak.

In his famous “Three Penny Lawsuit” essay of 1931, Brecht describes this suggestive affect not only in terms of the commodification of culture but also as a kind of training in passivity that itself mirrors the disciplinary aspect of capitalist production, with its “sharp distinction between work and relaxation.”¹⁹ Culture is, for the great majority, relegated to recreation in a society thus organized, and as such it is reduced to an aspect of the reproduction of labor, excluded from productivity. “Recreation is dedicated to

non-production," Brecht writes, "in the interest of production," and continues, "those who buy tickets transform themselves in front of the screen into idlers and exploiters."²⁰ Brecht describes as "imploitation,"²¹ or *Einbeutung*, a self-exploitation of the entertained, and presumably paying, spectator. Brecht's own response to this question of the function of the theater, and the arts generally, in the late Weimar Republic, was to work toward refunctioning the social role of the theater, by "linking it with educational establishments or major organs of mass communication."²² This is the aesthetic politics of the learning plays that were staged not only in the theaters of Berlin but also by workers' theater groups in industrial centers like the *Ruhrgebiet* and what was then Prussian Saxony, both sites of violent suppression of working-class politics in the Weimar Republic.²³ Loren Kruger likens Brecht's major pedagogy, which abolishes the orchestra pit, to Paolo Freire's "pedagogy of the oppressed, the interventionist interpellation of the spectator-actor as a 'statesman' in her own right through a 'problem-posing education.'"²⁴

Devin Fore has argued that "up until 1933, Brecht's work had been moving more and more toward the total unframing of the theatrical spectacle" to bring theater directly to bear on everyday struggles, but that Brecht changed tacks in exile. In the face of what his friend Walter Benjamin famously described as fascism's "aestheticizing of political life," which depended on "granting expression to the masses—but on no account granting them rights,"²⁵ Brecht faced a situation where "fascist spectacle culture . . . had, in effect outbid the avant-garde's project of aesthetic deautomatization" in its "incorporation of the subject into mass scenarios of pseudo-participatory immersion."²⁶ Brecht's work after 1933 was increasingly preoccupied with an explicit return to theatricality and to the project of "reconstructing the proscenium between the observing audience and the images that unfolded on stage."²⁷ In theoretical works written in the 1930s and 1940s (for example, the *Messingkauf* dialogues and *Short Organon for the Theatre*) as well as in his journals, Brecht—according to Fore—became increasingly interested in the use of the theater and the "armory of aesthetics"²⁸ as a means of countering fascism's mobilization of suggestive affect. Brecht increasingly turned to theater as a form of complex quotation of social gestures and stances that not only re-introduces "the apparatus of representation"²⁹ but also aspires to providing a space for distanced and critical reflection on representation and spectacle itself.

The citational aspect of Brecht's practice from the mid-1930s onward marks an epic reworking of bourgeois forms of the theater, removing its representations of states of feeling from the level of the individual and re-situating them at the level of what Brecht referred to as the "dividual," in other words "a social being whose existence is defined through the public life of the collective."³⁰ Central to this refocus on the stage was Brecht's concept of the *gestus*, which for Brecht is less an individual gesture than a quotation

of a basic social attitude. In “On Gestic Music” Brecht comments, “the gestus of chasing away a fly is not yet a social gestus, although the attitude of chasing away a dog might be one, for instance, if it comes to represent a badly dressed man’s continual battle against watchdogs.”³¹ What is important about Brecht’s conceptualization and practice of gestus is that it is not so much its indexicality as its craftedness. The gestus is not an expression but a demonstration. “What is unique about the Brechtian actor,” Mumford notes, “is that he does not merely demonstrate subject matter or character, but *does so from the point of view of a socialist commentator.*”³² The notion of commentary, though, raises another question: is Brecht in fact working with affect or with what Jameson in his discussion disqualifies as allegory, that is, the staging of social gestures the meaning of which is already determined in advance?³³ Does gestus always already mean something?³⁴ One could perhaps argue that it does not, and this is the sense in which Benjamin famously describes gestus in terms of a *tableau vivant*, or an interruption of the action, in his essay on Brecht’s epic theater. The gestus provokes not empathy, Benjamin insists, “but astonishment.”³⁵ The gestus is, in this sense, crafted and its preparation is anything but spontaneous, but its meaning is not given in advance. Rather, through its parallaxical quality as at once an action and the commentary on that action, gestus both forestalls and demands interpretation rather than simply conveying a set meaning. At the same time, the gestus reveals the contradiction between what is said and what is done, between the contradictory stances of his characters and their discourse, but it does not resolve them. Gestus, like the historical novel, “pushes the ongoing event into something that has not found its genre.”³⁶

As Darko Suvin has pointed out, the shift in Brecht’s work from a critique of the theatrical apparatus to an exploration of its efficacy for shaping *Haltungen* paralleled another shift in his work from a grounding of his techniques in pedagogy before 1933 to an emphasis on productivity.³⁷ Brecht carried this concern with the “armory of aesthetics” and the potentially productive nature of feeling into his work with the Berliner Ensemble and into his postwar theoretical writings. In his “Short Organon for the Theatre,” published around the time of his return to Berlin after the war, Brecht writes,

We need a type of theatre that not only facilitates the sensations, insights and motivations permitted by the particular historical field of human relations on which the action happens to take place, but also employs and produces those thoughts and feelings which help transform the field itself.³⁸

What is new for Brecht in the “Short Organon” is its foregrounding of entertainment and pleasure as central vocations of art under socialism, asserting that “in the age to come, art will create entertainment from the

new productivity," and continuing with the question, "if we now want to surrender ourselves to this great passion for producing, what must our representations of the way people live together look like?"³⁹ In all of this, Brecht plays on the double valence of productivity. In terms of the accumulation of capital, as Marx points out, "the only worker who is productive is one who produces surplus value for the capitalist."⁴⁰ On the other hand, capital's laws of value canalize and obscure what might be thought of as the anthropological dimension of social production, production not of value, but of social wealth in the form of "production of the forms of social intercourse themselves."⁴¹ It is this second, ontologically primary sense of productivity, for example, that Brecht identifies with work, politics, and (heteronormative) intimacy in his *Me-ti*: "the good effect Me-ti expected when two hands, perhaps of a man and a woman, touch each other when working together, when carrying a bucket, Mi-en-leh expected of whole peoples when their hands touch while moving the wheel of history"; or when Brecht's Kin-jeh proclaims that love itself is a production.⁴² Brecht famously defined socialism as a "*great production*"⁴³ and believed that "collective productivity" would become "the foundation of morality"⁴⁴ in a socialist society. At the same time, the morality of production that Brecht is speculating on as a possibility in emergent socialism is distinct from the productivist morality that the SED sought to sponsor in the 1950s, for it makes use, too, of refusal, negativity, and asociality, not to mention the ostensible purposelessness of the aesthetic: "if productivity is the highest thing," Brecht wrote in a 1949 journal entry, "then the strike too retains its honor. (in the realm of aesthetics this is already the case. the asocial man is also a source of pleasure . . .)."⁴⁵

Such a society, Brecht notes, "must have such a 'capital' of ready-made things, such a superfluity of goods on offer, that the individual's production is, as it were, something else, something unexpected."⁴⁶ The superfluity that Brecht evokes here, I would argue, should not be taken in a narrow material sense but in the sense of the richness of human relationality that Brecht hoped socialism would foster. From this perspective, socialist construction becomes an affective problem, a matter of intervening into the thick web of psychic attachments inherited from capitalism and fascism, and this is where I would like to locate the "cruel optimism" of Brecht. As Berlant frames it, cruel optimism is a way of grasping constellations of attachment to the very social conditions of domination through one's underlying belief in its promises. "A relation of cruel optimism exists," Berlant writes, "when something you desire is actually an obstacle to your flourishing. It might involve food, or a kind of love; it might be a fantasy of the good life, or of a political project."⁴⁷ Indeed, the German misery involved the realm of attachments to all of those things and more. Brecht was not alone in viewing the project of socialist construction as a historical moment that at least presented the possibility of a wide-ranging recalibration of Germany's post-fascist affective domains.⁴⁸

Nevertheless, Brecht did not romanticize the reality of social attitudes and affective stances in the early GDR. In a 1948 journal entry made in Berlin, Brecht writes of how “the new german *misère* is apparent, which is that nothing has been eliminated even when almost everything has been destroyed.”⁴⁹ He thereby observes that a pathological historical product continues to inform the post-fascist socialism of the GDR. Bemoaning the contrarian passivity with which the Germans approach their own recent past in what was then the Soviet Occupation Zone, Brecht notes, “powerful influences are coming from the russians, but the germans are rebelling against the order to rebel against nazism,” continuing “only a few hold the view that an imposed socialism is better than none at all.”⁵⁰ Discussing the affective heritage of capitalism and fascism in the mid-1950s, Brecht notes of postwar German audiences and artists who had lived in the Third Reich, the Weimar Republic, and/or the German Empire—and in any case under capitalism: “One had tried, mostly with success, to pervert their emotional lives from childhood onward.” At the same time, Brecht notes, “Germany was not granted the purgative process of revolution.”⁵¹ In other words, Germany as a nation has not, in the absence of a revolution, had the opportunity to work through the legacy of political regimes such as National Socialism at the level of affective politics.⁵² Brecht’s work is directed precisely at the cruelty of the optimism that sustained capitalist/fascist modes of attachment.

Brecht aspired to a theater that would contribute to a socialist sphere geared toward making up for the missed purgative process of revolution. In 1953, during rehearsals for the Berliner Ensemble *Katzgraben* production, a rural *Zeitstück*, Brecht wrote, “Our theater has to make people *desire* insight; it must illustrate the *pleasure* to be had in changing reality. Our spectators must not merely hear how the bound Prometheus is to be freed—they must also be filled with the desire to free him.”⁵³ Rather than the cruel optimism of subaltern attachments to “compromised conditions of possibility,”⁵⁴ what Brecht proposes here is a kind of optimistic cruelty, a willingness to engage in the work of breaking and recalibrating such attachments, in taking sides in the struggle between the old and the new occurring not only between people but also, as Brecht noted, within them.⁵⁵ “Dialecticians,” Brecht points out, “highlight what is contradictory in any phenomenon or process . . . their thinking brings phenomena to their point of crisis so as to be able to grasp them.”⁵⁶ This willingness to court crisis Brecht refers to as “the new positive critical attitude of the new audience”⁵⁷ that is the object of his theatrical practice. The joy of liberation from the subaltern attachments of the past seem to inform Brecht’s insistence on pleasure as well as his constant evocation of the qualities of beauty and grace—which Suvin describes as “uniting ‘passion and reason’”⁵⁸—in his lyrical and theatrical writings of the 1950s. Thus, for example, Brecht’s “Kinderhymne” of 1950 enjoins the youth of Germany:

Grace spare not and spare no labor
 Passion or intelligence
 That a decent German nation
 Flourish as do other lands.⁵⁹

Indeed, this stanza encapsulates what Suvin describes as a “stance of productivity,” which “is variously associated” in Brecht’s work “not only with curiosity but also with happiness, friendliness, love.”⁶⁰ The possibility of such a stance and the stakes it entails emerge with particular emphasis in *Katzgraben Notes*. Strittmatter’s play, Brecht stresses, “is a historical comedy”⁶¹ that takes the side of the working class. The play’s author does not critique specific aspects of socialist construction but rather “makes suggestions as to the actions the new class should take, but his aim is not to right a particular wrong but to demonstrate his new and infectious feeling for life.”⁶² Brecht seems to suggest that the feeling he attributes to Strittmatter could become a public feeling, and that an infectious desire to make suggestions, to criticize, and to participate could indeed become the basis for a socialist classicism and a new chromatism of the socialist body. In this passage, Brecht suggests the comic mode as a way of recalibrating affective tonalities through the public institution of the theater.

Comedy comes to the fore in Brecht’s work in the 1950s as his socially interventionist theatrical practice shifts from a critical stance toward cultural, ideological, and media apparatus in both capitalist and fascist societies toward a tentative affirmation of the “new, infectious feeling for life” and the pleasure in productivity that Brecht saw as a possible emergent structure of feeling in the GDR. Comedy offered Brecht a mode for refunctioning both the classical German dramatic repertoire and the *Volksstück* (popular drama) as the basis for a post-fascist national theater. Beyond these stylistic interventions, Brecht begins to envision theatrical comedy as a kind of virtual commons for the working out of both *Haltungen* and affective tonalities that would befit a critical engagement with historical structures of German subaltern subjectivity (which Brecht had elaborated since the 1940s as the *deutsche Misere*) from the perspective of a post-fascist collective that would no longer experience history in a tragic register but in the comedic register of a shared open future.

To substantiate this claim, one might look at the programmatic prologue and epilogue of Brecht’s adaptation of *Der Hofmeister* (*The Tutor*), which stages the self-castration of a bourgeois private tutor serving an aristocratic household. For Brecht, what is remarkable about this first depiction of the German misery is its seamless integration of parable and concretization. In a letter to Hans Mayer in 1950, he remarks, “the physical castration not only *signifies* intellectual self-emasculation, but is represented as a grotesque way out of Läuffer’s social situation.”⁶³ This social situation is rendered in the play’s prologue, which is delivered by the actor playing the

lead role of the private tutor, Läuffer. Explaining that his character is the “[a]ncestor of our teachers of today,”⁶⁴ the actor describes his archaic vocation as a tool for the reproduction of the eighteenth-century German service nobility:

Teaching their offspring for a meager fee
A little manners, the Bible more fully
And how to sneer and sham and bully.⁶⁵

As pedagogical credentials, the tutor cites his own training:

With all their trimming, clipping, drilling
Those nobles made me only too willing
To teach what suits the ruling class.⁶⁶

The tutor closes the prologue by placing Lenz’s play into a national historical narrative, declaring, “I’ll let you in on what I teach: the ABC of the German misery.”⁶⁷ In his notes to the Berliner Ensemble production of 1950, Brecht describes the bearing, or *Haltung*, of the actor delivering these lines. To “the delicate sound of a music box,” the speaker who was to “stand for the entire historical species known as Hofmeister” was “given something of the mechanical quality of a figure on a performing clock; the movements of his head and limbs were jerky and his speech clipped.”⁶⁸ Brecht describes the impression given here—“not least because of the cynical grin accompanying the words”—as “on the sinister side.”⁶⁹

What we have here, in other words, is a gestic invocation of the impotence of Germany’s bourgeois intellectuals, a metaphor that Lenz’s play famously literalizes. The wooden and mechanical gestus of Läuffer is reminiscent of Heinrich Heine’s soldiers who keep watch over his “Deutschland, ein Wintermärchen” (“Germany: A Winter’s Tale”) with an upright stance of servility,

as though they’d swallowed the whipping rod
That bloodied their backs last night.⁷⁰

Nevertheless, Läuffer remains uncanny in his archaic contemporaneity for postwar audiences, ghosted and present at once, since the stance he embodies is at once an archaic reminder of German absolutism and an all-too-present reminder of the hierarchies still operating in the GDR of the 1950s where, as Brecht put it:

It is the great misfortune of our history that we must accomplish the construction of the New without having achieved the demolition of the Old. The Soviets, in defeating fascism, have done this for us. This is probably why we view this construction so undialectically. And that we see it this way has the additional disadvantage that we do not grant

the daily struggle against the Old, which we must still undertake, its proper expression. We habitually seek to portray the “harmonious” and the “beautiful in and for itself” instead of realistically portraying the struggle for harmony and beauty.⁷¹

One notices here that Brecht understands the emphasis placed by East German cultural politics on Weimar Classicism to be itself a symptom of the German misery, recycling the “false pathos of the Hohenzollerns,”⁷² instead of posing the question of how theater as an institution and practice could address the transforming social situation in the new Germany. What is important in Läuffer’s monologue then is not only his parodying of the *deutsche Misere* but the lightness, grace, and virtuosity through which it is performed, a gestus of a new society that no longer labors under the servile relations that shaped the unfolding of Lenz’s play. It stages at once the historical remainder of the German misery but also the joyful overcoming of the same in the virtuosity of its comedic performance.

Wolfgang Schivelbusch and other critics have concluded that Brecht managed to develop a post-fascist, postbourgeois theater, but fell short of a socialist theater. It is after all well known that Brecht never completed his only real attempt at a contemporary GDR *Zeitstück* (topical play), the so-called *Büsching* fragment.⁷³ But to conflate socialist drama with drama depicting socialist construction seems to foreclose precisely the solution that Brecht found to this impasse, which was to emphasize the social vocation of theater: “producing living representations of reported or invented events involving human beings, for the purpose of entertainment.”⁷⁴ Schivelbusch characterizes the late Brecht’s emphasis on the poetic and on the audience as a co-fabulator of a given production (in his essays on dialectical theater) as symptomatic of “an aesthetic province”⁷⁵ into which Brecht withdrew in the 1950s. He attributes this so-called withdrawal to Brecht’s inability to represent the present of the GDR. By contrast, we should pause to take seriously Brecht’s speculations on the necessity and vocation of art in the midst of a social transformation that aimed at the comprehensive transvaluation of values and provided the horizon to a Brechtian morality of production. “For it is a particularity of the means employed by the theater,” Brecht writes in a text from ca. 1950 discussing *Der Hofmeister*, “that they communicate insights and impulses in the form of pleasures, and that the depth of the latter corresponds to the depth of the former.”⁷⁶ In other words, the political value of theater is tied directly to the pleasure it offers to its audience.

This brings me back to the questions regarding the *deutsche Misere* and the earlier discussion of the comic mode, as well as to the problem of classicism. The choice of *Der Hofmeister* as one of the first productions of the Berliner Ensemble was thus anything but arbitrary, as Brecht increasingly countered the hegemony of the officially promulgated line of tradition

stretching from Lessing to Goethe and Schiller through Heine and Thomas Mann with an alternative genealogy of Shakespeare, Lenz, and George Büchner, “in whom he recognized the great, still fragmented beginnings of a realistic literature,”⁷⁷ as Werner Mittenzwei remarks. In the “banishment” of this lineage, which is also by the way the one that Anna Seghers appealed to in her 1939 exchanges with Georg Lukács,⁷⁸ Brecht saw “the abdication of German classicism, that more or less voluntary masquerade of bourgeois caryatids, who turn to pillars of salt at the sight of the revolutionary Sodom.”⁷⁹ At the same time, Brecht notes that it is “characteristic that the classical authors totally neglect the realistic genre of comedy.”⁸⁰ Indeed, in his remarks throughout the 1950s Brecht continues to stress the connection between socialism, the comic, and literary realism. Ernst Schumacher recalls a conversation with Brecht to this effect: “‘The problems of today,’” Brecht told Schumacher, “‘can only be grasped by the theater in so far as they are problems of comedy. . . . Comedy allows for solutions; tragedy, if you still believe in its potentiality, does not.’” Schumacher elaborates that for Brecht, “[c]omedy allowed, even forced, a distancing and thus made possible an inspection of the relations.”⁸¹

I will highlight two aspects of Brecht’s use of comedy in the GDR: first, historical and social emplotment, and second, the realm of *gestus* and *Haltung*. To this end I return to *Der Hofmeister*, this time to the epilogue, which, according to stage directions, is “*Spoken by the actor who played the tutor*”:

You’ve seen the sorry state of mind
To which the Germans were resigned
A hundred years and even ten years ago—
it still prevails in many parts, you know.⁸²

Following this invocation of the past as a parable for the present, the actor re-presents the play retrospectively and offers the German schoolmaster and his students up to the audience as objects for critical reflection:

His backbone broken, he would do
His duty by breaking his pupils’ too.
The German schoolmaster, if one reflects
Is the product and origin of our defects.⁸³

The epilogue then closes with precisely a gesture of comic negation, of the shrugging off of the mythic inevitability of the tragic, as the actor implores,

Pupils and teachers of this century:
Consider his servility
And let it teach you to be free.⁸⁴

What is indicated here is a fundamentally comic view of history. The servility and brokenness of the Germans and the impasses of German history are, as Brecht described the contradictions of capitalism elsewhere, “comedic, because historical, that is resolvable through another social order.”⁸⁵ What appears as tragedy imminently is revealed, in a nicely Hegelian move, as comic from the point of view of socialism, which knows neither God nor fate but the social labor of shaping relationships among people. Thus, in a response to the critiques of the play’s negativity, Brecht responded, “the positive element in the *Hofmeister* is its bitter anger against inhuman conditions of unjustified privilege and twisted thinking,”⁸⁶ and suggested that the play should be seen as a contribution to education reform in the GDR. Comedy then is as much a question of perspective, or stance, as it is of the ostensible content of a dramatic demonstration. The demonstration, though, is not abstract, but must itself be embodied, staged.

This emergent sense of sovereignty becomes the basis for a new classicism, at least speculatively, in a conversation between Brecht and Hanns Eisler about *Die Tage der Kommune* (*The Days of the Commune*) from 1949, related by Manfred Wekwerth. During the conversation, Eisler apparently pointed out that in this play, “Brecht had for the first time succeeded in describing ‘culinary pleasures’ without polemic” in the song of the worker Pere Joseph, who demands chives for his salad, “without which eating would give him no pleasure.”⁸⁷ Eisler continued, “now the way to the really classical is open; since what is proper to it is not carelessness and flippancy toward the sensual and carnal pleasures, but rather the philosophy of them. The dialectic of dining. The materialism of drink.”⁸⁸ Brecht, initially annoyed, but then intrigued but uncertain as to Eisler’s seriousness, replied that indeed his theater should not be considered a place of “intellectual pleasures.” Or even as a place of “thought.” It would be imperative to lay claim to pleasures so that no one would come to the thought that the new class is in some way thriftier or more rational or more inclined to thought. They offer just as much thought as they need to live well. They exert themselves only to obtain pleasures. And when these are denied them (as has been the case for the last two thousand years), they must decide for revolution.⁸⁹

In this rejection of the logic of necessity and scarcity, of thriftiness and rationality, we also see a rejection of tragedy as a mode of historical emplotment and an insistence on the comic mode as that which is proper to socialism. Here again, we see Brecht wagering on socialism as something new, a dispensation of plenitude not so much of material things but of social practice. Fredric Jameson identifies this vision of plenty as key to Brecht’s work and links it to Brecht’s figuration of the historically new as such:

Here too, then, the *Novum* is not some unusual object . . . but a whole new world of relationships, like the new world of Galileo’s

physics or the new world of socialist construction, into which writer and reader alike must penetrate by means of daring exploration, and appropriation.⁹⁰

In his very insistence on the theater as an institution for pleasure *and* instruction, indeed for the instruction in pleasure, as in the maxim from *Die Tage der Kommune* that “we live for the extras,”⁹¹ Brecht hoped to contribute to a public sphere constituted of people willing to place themselves in the position to assume a new, comic stance towards their lives in common.⁹²

Of course, what I have been describing here was one project, one side, and one moment of Brecht’s complex and vexed relationship with East German socialism. Had I more time, the next turn of the screw would be to think about the cruel optimism of Brecht’s attachment to socialism itself in the light of the many disappointments of the early 1950s, from the formalism debates, to the campaigns against Brecht and his work on both sides of the border, to the cataclysm of 1953, an affective impasse best captured perhaps in his motto to the “Buckow Elegies” with its gestus of disillusioned perseverance:

Were a wind to rise
I could put up a sail
Were there no sail
I’d make one of canvas and sticks.⁹³

Notes

¹ See Stephen Brockmann, *The Writers’ State: Constructing East German Literature, 1945–1959* (Rochester, NY: Camden House, 2015); Werner Hecht, *Brecht und die DDR: Die Mühlen der Ebenen* (Berlin: Aufbau, 2013); and part 5 of Stephen Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life* (London: Bloomsbury, 2014). On the role of the Berliner Ensemble in the East German public sphere, see David Barnett, *A History of the Berliner Ensemble* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015).

² Jost Hermand gives a good account of this particularly German *circulus vitiosus* as it is described in the works of German intellectuals on the left over the course of the nineteenth century to describe a structure of feeling at once domineering and subaltern, and attributed to Germany’s backwardness politically and economically in relation to Western Europe: “Ober [sic] herrschten mittelalterliche Beschränktheit und aufgeblasene Arroganz—unten dominierten christlicher Aberglaube, verklemmter Chauvinismus, idealistische Phantasterei . . . oder spießige, erstickende Dummheit” (“Above, medieval narrow-mindedness and puffed-up arrogance prevailed—below there dominated Christian superstition, inhibited Chauvinism, idealistic fantasy . . . or suffocating philistine stupidity”). “Heines *Wintermärchen*. Zum Topos der ‘deutschen Misere,’” in Jost Hermand, *Sieben Arten an Deutschland zu leiden* (Königstein: Athenäum-Taschenbücher, 1979), 44. Unless otherwise noted, all translations in this essay are my own.

³ See Stefan Bock, "Brecht's Vorschläge zur Überwindung der 'Deutschen Misere' (1948–1956)," *Deutsche Misere einst und jetzt. Die deutsche Misere als Thema der Gegenwartsliteratur. Das Preußensyndrom in der Literatur der DDR: Jahrbuch zur Literatur der DDR* (1981/82): 49–67.

⁴ Eric Shouse, "Feeling, Emotion, Affect," *M/C Journal* 8.6 (2005), <http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php> (retrieved January 22, 2018).

⁵ Beverly Best, "'Fredric Jameson Notwithstanding': The Dialectic of Affect," *Rethinking Marxism* 23.1 (2011): 69, 71.

⁶ Brian Massumi, *Politics of Affect* (Cambridge: Polity Press, 2015), 48–49.

⁷ Meg Mumford, "Gestic Masks and Brecht's Theater: A Testimony to the Contradictions and Parameters of a Realist Aesthetic," *Brecht Yearbook 26: New Essays on Brecht* (Madison: University of Wisconsin Press, 2001), 144. See also Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, 30; and Marc Silberman, "Gestus," in *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus. Band 5*, ed. Wolfgang Fritz Haug (Hamburg: Argument Verlag, 2001), 659–69.

⁸ Massumi, *Politics of Affect*, 48.

⁹ Meg Mumford, *Bertolt Brecht* (London: Routledge, 2009) 54.

¹⁰ Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism* (London: Verso, 2013), 28.

¹¹ Ibid., 38, 42.

¹² Cited in Jameson, *The Antinomies of Realism*, 10.

¹³ Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), 132.

¹⁴ Lauren Berlant. *Cruel Optimism* (Durham, NC: Duke University Press, 2011), 65.

¹⁵ Georg Lukács, *The Historical Novel*, trans. Hannah Mitchell and Stanley Mitchell (Lincoln: University of Nebraska Press, 1983), 61.

¹⁶ Bertolt Brecht, "Notes on the Opera *Rise and Fall of the City of Mahagonny*," in *Brecht on Theatre*, 3rd ed., ed. Marc Silberman, Steve Giles, and Tom Kuhn (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015), 62–63.

¹⁷ Bertolt Brecht, *Journals 1934–1955*, trans. Hugh Morrison (London: Routledge 1993), 109.

¹⁸ Todd Cronan, "Art and Political Consequence: Brecht and the Problem of Affect," *Nonsite* #10 (2013), <http://nonsite.org/article/art-and-political-consequence-brechting-and-the-problem-of-affect> (retrieved October 28, 2017).

¹⁹ Bertolt Brecht, "The Threepenny Lawsuit," in *Brecht on Film and Radio*, ed. Marc Silberman (London: Methuen, 2000), 170.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Brecht, "Notes on the Opera *Rise and Fall of the City of Mahagonny*," 62.

²³ Loren Kruger, *Post-Imperial Brecht: Politics and Performance, East and South* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 37.

²⁴ Ibid., 25.

²⁵ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproducibility: Third Version,” in *Selected Writings*, vol. 4, 1938–1940, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings (Cambridge, MA: Belknap Press, 2003), 269.

²⁶ Devin Fore, *Realism after Modernism: The Rehumanization of Art and Literature* (Cambridge, MA: MIT University Press, 2012), 166.

²⁷ Ibid., 166. For an account of Brecht’s late interest in the *Lehrstück* as a possibility for GDR theater after the events of 1953, see Stephen Bock, *Literatur-Gesellschaft-Nation: Materielle und ideelle Rahmenbedingungen der frühen DDR-Literatur* (Stuttgart: Metzler, 1980), 214–42.

²⁸ Fore, *Realism after Modernism*, 166.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., 181. For Brecht’s own use of the term “Dividuum,” see “Individuum und Masse,” *BFA* 21, 359.

³¹ Bertolt Brecht, “On Gestic Music,” *Brecht on Theatre*, 168.

³² Mumford, *Bertolt Brecht*, 60. The italics are Mumford’s.

³³ Jameson, *The Antinomies of Realism*, 32–33.

³⁴ On this point, see Denise Varney, “Gestus, Affect and the Post-Semiotic in Contemporary Theater,” *International Journal of the Arts and Society* 1.3 (2007): 113–20.

³⁵ Walter Benjamin, “What Is Epic Theater? (II),” in *Selected Writings*, 4.

³⁶ Berlant, *Cruel Optimism*, 64. See also Jameson, *Antinomies of Realism*, 143–44.

³⁷ Darko Suvin, “Brecht: Bearing, Pedagogy, Productivity,” *Gestos: Teoria y Practica del Teatro Hispanico* 5.10 (1990): 11.

³⁸ Bertolt Brecht, “Short Organon for the Theatre,” *Brecht on Theatre*, 239.

³⁹ Ibid., 235.

⁴⁰ Karl Marx, *Capital, Volume 1*, trans. Ben Fowkes (New York: Vintage, 1977), 644.

⁴¹ Cited in Oskar Negt and Alexander Kluge, *The Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, trans. Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel, and Assenka Oksiloff (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 9n15.

⁴² Bertolt Brecht, *Me-ti, Book of Interventions in the Flow of Things*, trans. Anthony Tatlow (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2016), 160. In *Me-ti*, the name Me-en-leh is generally understood to be attributed to Lenin, and Kin-jeh to Brecht himself.

⁴³ Brecht, *Journals*, 136. The italics are in the original.

⁴⁴ “Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles,” *BFA* 23, 330: “Kollektive Produktivität wurde die Grundlage der Moral.”

⁴⁵ Brecht, *Journals*, 421. Cited in Darko Suvin, “Brecht: Bearing, Pedagogy, Productivity,” *The Brecht Yearbook* 33: *Gestus-Music-Text* (Madison: University of Wisconsin Press, 2008), 421.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Berlant, *Cruel Optimism*, 1.

⁴⁸ See Werner Mittenzwei, *Die Intellektuellen: Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945–2000* (Leipzig: Verlag Faber & Faber, 2001), 22–66.

⁴⁹ Brecht, *Journals 1934–1955*, 404.

⁵⁰ Ibid. This is certainly not how the SED framed German history in the 1950s, emphasizing instead the progressive traditions of humanist classicism as a legacy of struggle against the *deutsche Misere*. Indeed, Brecht's *Hofmeister* production was criticized in East Germany for staging the German misery itself rather than the struggle against it, with Hans Kaufmann asserting that “the German Democratic Republic offers the social basis for a conception of history first and foremost as the struggle against misery.” Cited in Wolfgang Schivelbusch, *Sozialistisches Drama nach Brecht* (Darmstadt: Luchterhand 1974), 22–23. This is of course also the line that would be used in the public outcry against Hanns Eisler's critical reworking of the *Faust* material in the fall of 1952. See Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht oder, der Umgang mit den Welträtseln*, vol. 2 (Berlin: Aufbau, 1986), 467–81.

⁵¹ “Einige Irrtümer,” 327: “Man hatte versucht, meist mit Erfolg ihr Gefühlsleben von Kind auf zu pervertieren. Der reinigende Prozess einer Revolution war Deutschland nicht beschieden worden.”

⁵² This is, of course, a recurring argument in the postwar period, perhaps most significantly explored within an East German context in the history plays of Heiner Müller, and in the Federal Republic by Oskar Negt and Alexander Kluge in their long section on Germany as a public sphere of production, omitted from the English-language edition, in *Geschichte und Eigensinn* (Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1981), 361–776.

⁵³ Bertolt Brecht, “Politics in the Theatre,” in *Brecht on Performance: Messingkauf and Modelbooks*, ed. Tom Kuhn, Steve Giles, and Marc Silberman (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015), 255.

⁵⁴ Lauren Berlant. “Cruel Optimism,” in *The Affect Theory Reader*, ed. Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth (Durham: Duke University Press, 2010), 96.

⁵⁵ See “Zeitstücke,” *BFA* 23, 128.

⁵⁶ Bertolt Brecht, “Crisis and Conflicts,” in *Brecht on Performance*, 254.

⁵⁷ Bertolt Brecht, “Some Remarks on My Discipline,” in *Brecht on Performance*, 226.

⁵⁸ Suvin, “Emotion, Brecht, Empathy vs. Sympathy,” 61; Ulrich Kittstein, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts* (Stuttgart: Metzler, 2012), 280–81.

⁵⁹ Bertolt Brecht, “Children’s Anthem,” *Poems 1913–1956*, ed. John Willett and Ralph Mannheim (London: Methuen, 1976), 423. Cited in Suvin, “Emotion, Brecht, Empathy vs. Sympathy,” 61.

⁶⁰ Suvin, “Emotion, Brecht, Empathy vs. Sympathy,” 60.

⁶¹ Bertolt Brecht, “Is *Katzgraben* a Proselytizing Play?” in *Brecht on Performance*, 257.

⁶² Ibid.

⁶³ Bertolt Brecht, *Letters*, ed. John Willett, trans. Ralph Manheim (New York: Routledge, 1990), 491–92. The italics are Brecht’s.

⁶⁴ Bertolt Brecht, *The Tutor* [adaptation of the play by Jakob Michael Reinhold Lenz], trans. Ralph Mannheim and Wolfgang Sauerlander, in *Berliner Ensemble Adaptations*, ed. David Barnett (London: Bloomsbury, 2014), 3.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid. I have altered the translation of the last two lines of the prologue (which in German reads: “Wills euch verraten, was ich lehre: Das Abc der Deutschen Misere!”) in order to bring out the theme of the *deutsche Misere* more directly. *Der Hofmeister*, BFA 8, 321.

⁶⁸ Brecht, “Notes to *The Tutor*,” *Berliner Ensemble Adaptations*, 409.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Heinrich Heine, “Germany: A Winter’s Tale,” in *Poetry and Prose*, ed. Jost Hermand and Robert C. Holub, translated by Aaron Kramer (New York: Continuum, 1992), 236.

⁷¹ “Konstruktive Kritik,” BFA 23, 138–39.

⁷² Brecht, “Classical Status as an Intimidating Factor,” in *Brecht on Theatre*, 276.

⁷³ Schivelbusch, *Sozialistisches Drama nach Brecht*, 23–24.

⁷⁴ Brecht, “Short Organon for the Theatre,” 230.

⁷⁵ Schivelbusch, *Sozialistisches Drama nach Brecht*, 20.

⁷⁶ Brecht, “On Poetry and Virtuosity,” *Berliner Ensemble Adaptations*, 422.

⁷⁷ Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht*, 405.

⁷⁸ Georg Lukács, “A Correspondence with Anna Seghers,” in *Essays on Realism*, ed. Rodney Livingstone, trans. David Fernbach (Cambridge, MA: MIT Press, 1980), 167–97.

⁷⁹ Brecht, *Letters*, 492.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Schumacher, “He Will Remain,” in *Brecht as They Knew Him*, ed. Hubert Witt, trans. John Peet (New York: International Publishers, 1974), 221. I have slightly revised the translation, which in Peet’s version reads, “[c]omedy allows of solutions.”

⁸² Brecht, *The Tutor*, 54.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Cited in (and translated by) Moray McGowan, “Comedy and the Volksstück,” in *Brecht in Perspective*, ed. Graham Bartram and Anthony Waine (London, New York: Longman 1982), 66. For the German original see “Anmerkungen zur Dreigroschenoper,” BFA 24, 64. NB: For a different English translation see “Notes to *The Threepenny Opera*,” in *Collected Plays: Volume 2*, ed. Ralph Manheim and John Willett, trans. Ralph Manheim and Wolfgang Sauerlander (New York: Vintage Books, 1977), 329.

⁸⁶ Brecht, "Is *The Tutor* a Negative Play?" *Berliner Ensemble Adaptations*, 436.

⁸⁷ Recounted in Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht*, 660.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, 661.

⁹⁰ Fredric Jameson, *Brecht and Method* (New York and London: Verso Press), 168.

⁹¹ Bertolt Brecht, *The Days of the Commune*, in *Collected Plays: Volume 8*, ed. Tom Kuhn and David Constantine, trans. David Constantine (London: Methuen, 2004), 88.

⁹² This conclusion provides an improvisation on Mittenzwei's formulations in regard to *Die Tage der Kommune*. See Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht*, 348.

⁹³ Bertolt Brecht, "Motto," *Poems 1913–1956*, 439.

Catharsis? Brecht, Chaplin, and Empathy in Film and Theater

This essay starts with the existing scholarship on Brecht's relationship to Chaplin and clears up some of the misunderstandings surrounding Brecht's reception of Chaplin's film *The Face on the Barroom Floor*. This is followed by taking stock of what Brecht found useful in Chaplin's films. The way this influence on Brecht has been understood up until now is getting expanded by drawing on recent aesthetic theory in analytical philosophy as well as by including research that looks at the interplay of cognition and emotions from the perspective of evolutionary biology. Derived from this combination we arrive at a four-stage model that can help to describe the interconnection of feelings and cognition in Brecht's dialectic theater and bridge the supposed gap between empathy and reason. In the last part of the essay, the model is tested on Brecht's *Lehrstücke* and the film *Kuhle Wampe*.

Ausgehend von der bestehenden Forschung zum Verhältnis von Brecht zu Chaplin klärt dieser Aufsatz zunächst einige Missverständnisse in Brechts Äußerungen zu Chaplins Film *The Face on the Barroom Floor* auf, um dann eine Bestandsaufnahme zu machen von dem, was Brecht an Chaplins Filmen brauchbar fand. Das bisherige Verständnis dieses Einflusses wird daraufhin erweitert durch die Einbeziehung neuerer analytischer Ansätze in der ästhetischen Philosophie sowie der Forschung, die aus dem Blickwinkel der Evolutionsbiologie das Wechselspiel von Gefühl und Kognition untersucht. Dies liefert ein vierstufiges Modell, mit dem die Verflechtung von Kognition und Gefühl in Brechts dialektischem Theater neu beschrieben werden kann und die vermeintliche Kluft zwischen Empathie und Verstand überbrückt wird. Ein letzter Teil wendet dieses Modell auf Brechts *Lehrstücke* und Film *Kuhle Wampe* an.

Reinigung der Gefühle? Brecht, Chaplin und Empathie in Film und Theater

Friedemann Weidauer

Die Forschung hat dem Tagebucheintrag (*BFA* 26, 256–57) und dem Gedicht (*BFA* 15, 115) Brechts über den Film Charlie Chaplins *The Face on the Barroom Floor* (Keystone Film, 1914) viel Beachtung geschenkt, da die beiden Texte Brechts ausführlichste Äußerungen über einen Film Chaplins darstellen. Niemand hat dabei gemerkt, dass Brecht den Film falsch verstanden hat. Brecht geht davon aus, dass Madeleine, die ehemalige Geliebte des Künstlers (Charlie Chaplin), ihren Mann, den von Jess Dandy gespielten „reichen Fettwanst“ (*BFA* 26, 256), erst nach ihrem Treffen im Studio des Künstlers geheiratet hat. Ebenso heißt es im Gedicht, dass die „einstmaliige Geliebte“ nun Gattin eines „wohlhabenden Fleischhauers“ ist (*BFA* 15, 115). Er trifft allerdings die Geliebte „entschwundener Tage“ genau zwei Monate später wieder, so steht es zumindest auf der Texttafel des Originalfilms zwischen Abschiedsszene im Studio und Wiedersehen im Park.¹ Unterstrichen wird die zeitliche Kontinuität durch den deutlich sichtbaren Farbfleck auf den Kleidern des Künstlers beim Wiedersehen. Diesen hatte er sich kurz nach Madeleines Abschied zugezogen, als er sich zum Lesen des Abschiedsbriefs in die Farbe setzte (7:40). Das älteste ihrer Kinder ist etwa zehn Jahre alt, geht man davon aus, dass der Fettwanst auch der biologische Vater der Kinder ist, so war Madeleine schon Jahre vor dem Treffen mit dem Künstler mit dem Fettwanst liiert. Es handelt sich demnach nicht um eine tragische Liebesgeschichte: Madeleine und der Fettwanst haben den Künstler bewusst an der Nase herumgeführt, unter Umständen sogar, um darum herumzukommen, das Portrait des Fettwansts zu bezahlen. Auch einige andere Details hat Brecht in seiner Version der Geschichte übersehen: Madeleine ist nicht gerade begeistert von den Annäherungsversuchen des Künstlers, es sieht nicht nach gegenseitiger Liebe aus, und Madeleine macht sich zudem noch in ihrem Abschiedsbrief über den Künstler lustig—sie nennt ihn „great big hunk of man“—der sich allerdings daran erinnern solle, nicht über seine Füße zu stolpern (6:57). Sinnigerweise klebt sie den Brief in die nasse Farbe des Portraits ihres Mannes, worauf beide dann kichernd abziehen. Auch dass Chaplins Gesicht „wie gewachst“ (*BFA* 26, 257) sei, also wie gewohnt ohne sichtbaren Gefühlsausdruck bleibt, stimmt hier nicht, Chaplin rauft sich die Haare und weint vor

laufender Kamera. Auch die Reaktion des Publikums hat Brecht somit falsch ("roh"; ebd.) eingeschätzt. Das Publikum, das mit ihm im Kino saß, hat den Film vermutlich besser—nämlich als Farce—verstanden, und sich (mit Recht) über den verwirrten Künstler lustig gemacht. Darüber hinaus hat Brecht einen Aspekt des Films übersehen, dem er sonst oft besondere Beachtung schenkt, dass nämlich alles hier auf der Basis materieller Transaktionen abläuft. In der für Chaplin auch eher unüblichen Rahmenhandlung tauscht der Künstler in der Kneipe seine Geschichte für Schnaps ein, so wie er in seinem Studio Kunst gegen Geld tauscht. Was hat Brecht da also gesehen, was er "das Erschütterndste" (ebd.) fand, als er am 29. Oktober 1921 ins Kino gegangen ist?

Es scheint, als habe er seine eigene Situation auf den Film projiziert, wie es z.B. Michael Morley beschreibt, eine Situation, in der er zwischen Paula Banholzer und Marianne Zoff hin- und hergerissen war und überdies mit seinem Konkurrenten um Zoff Oskar Camillus Recht zu schaffen hatte.² Brechts Briefe an Zoff aus diesen Tagen (*BFA* 28, Herbst 1921) zeigen eine gewisse Obsession mit Recht, und insgesamt scheint es Brecht laut seinen Tagebüchern in dieser Zeit (*BFA* 26) psychisch nicht besonders gut gegangen zu sein. Laut Morley bezog Brecht den Film auf "something deeply personal."³ Die Texte Brechts zu Chaplins Film liefern also keinesfalls eine Grundlage zur Untersuchung der Beziehung zwischen Brecht und Chaplin bzw. des Einflusses von Chaplin auf Brecht. Das ist schade, weil mit diesen Texten auch oft die Hoffnung verbunden war, Brechts Einschätzung emotionaler Reaktionen auf Film (und Theater) auf die Spur zu kommen. Dass dies aber auf einem anderen Wege geht, der auch über Chaplin führt, soll hier dargestellt werden.

Wie die Sammlung von Texten *Zeitgenosse Chaplin* zeigt, ist nicht nur Brechts Herz dem Schauspieler und Regisseur zugeflogen, sondern die gesamte Linke und Intelligenzia der Weimarer Republik scheint ihn in seltener Einigkeit in dieses geschlossen zu haben.⁴ Und vieles, was Brechts Zeitgenossen an Chaplin so bewunderten, war sicher auch für Brecht Anlass, sich mit dessen Werk näher zu befassen. Kurt Tucholsky diagnostiziert, dass Chaplins Herz "bei den Unterdrückten"⁵ ist, dass jede Bewegung Chaplins "bewusst"⁶ verläuft. Kafka stellt fest, "er kapituliert nicht," und sei ein "Mensch in einer Maschinenwelt."⁷ Die *Rote Fahne* sieht in Chaplin "ein[en] Freund der Arbeiterklasse,"⁸ und die kommunistischen Jugendorganisationen nehmen seine Filme zum Anlass, ihren Boykott des Kinos zu beenden, da sie sein Werk als proletarische Kunstform verstehen.⁹ Gerade wenn auch bürgerliche Intellektuelle zu der in ihren Augen negativen Einschätzung kommen, dass bei Chaplin nichts "naturgetreu" sei und seine Filme sich durch "Kunstlosigkeit" auszeichnen, so wäre das natürlich umgekehrt Musik in Brechts Ohren.¹⁰ Adorno kommt zu einer Einschätzung Chaplins "als bildete er das erwachsene, zweckvolle Leben, das Rationalitätsprinzip selbst zurück in mimetische Verhaltensweisen,

und versöhnte es dadurch,”¹¹ wobei Brecht diesen Aspekt wohl eher in die Richtung zuspitzen würde, dass auf diese Weise das Rationalitätsprinzip als konstruiert und somit veränderbar dargestellt wird. Ähnlich würde er wohl Adornos Beobachtung Chaplins als Privatmann umdeuten. Bei Adorno heißt es über Chaplins “unablässige und unwillkürliche Verwandlung: das ist bei Charlie Chaplin die Utopie einer Existenz, die befreit wäre von der Last des Man-Selbst-Seins.”¹² Brecht würde wiederum betonen, dass eingefahrenes Verhalten verlernbar und veränderbar ist. Hanns Eisler, mit Brecht und Chaplin natürlich auch im Exil vertraut, stellt fest: “Hingegen war der Brecht ein Chaplin-Kenner katexochen,” aber sieht den Einfluss als wechselseitig: “Folglich radikalierte (Chaplin) sich in unserer Gesellschaft,” weil Brecht und Eisler eben über Chaplins Scherze am meisten lachen, die “soziale Schärfe”¹³ haben. Das hieße also, dass Chaplin durch Brecht und Eisler zu einer bewussteren sozialen Haltung gekommen sei.

Brechts weitere Äußerungen zu Chaplin, abgesehen von den zwei Texten zu *The Face on the Barroom Floor*, sind weit verstreut und scheinen eine Auseinandersetzung mit Emotionen im Film zu vermeiden. Zunächst wäre festzuhalten, dass Brecht (abgesehen davon, dass er *The Face on the Barroom Floor* missversteht) sich durch Chaplin in der Ablehnung nutzloser Empathie bestätigt gefühlt haben muss, d.h. der Ablehnung von Empathie, die langfristig nicht zu Veränderungen führt. Am prägnantesten kommt diese Ablehnung in dem Gedicht “Vom Glück des Gebens” zum Ausdruck, da die empathische Geste den, dem gegeben wird, erniedrigt, und dem Geber ein trügerisches Gefühl moralischer Überlegenheit gibt, und darüber hinaus die gegenseitige Abhängigkeit nicht nur nicht aufhebt, sondern verlängert. Auch der

Geber ist ja vom Beschenkten abhängig:
Schöner ist doch keine Rose
Als das Antlitz des Beschenkten

...
Geb ich, was ich hab, nicht weiter
Kann es mir doch nicht gefallen. (BFA 15, 225)

Trotzdem sollte man auf Brechts Äußerungen zu Chaplin noch einmal eingehen, weil sie in dem weiter unten näher erläuterten Vier-Stufen-Prozess emotionaler Reaktionen auf Film und Theater an der Stelle von besonderer Wichtigkeit sind, wo der Zuschauer nach einer ersten emotionalen Reaktion auf das Film- und Theatergeschehen zum Einhalten und Überdenken dieser ersten Reaktion angehalten wird. Es handelt sich hierbei um die bekannten Mechanismen des epischen Theaters, des Gestus und der Verfremdungseffekte, die Brecht in anderer Form bei Chaplin gefunden hat. So listet Brecht unter den Anforderungen einer “dramatische[n] Kunst im Zeitalter der Wissenschaft” auch “die moderne Psychologie

(Chaplins Behaviorismus)" (BFA 22, 223) auf. Brecht begrüßte den Behaviorismus, da er seiner Einschätzung nach neues Verhalten als trainierbar (z.B. durch das Theater) versteht, und umgekehrt Fehlverhalten durch ihn verlernt werden kann. Das heißt aber auch, dass wie in Chaplins Filmen jegliches Verhalten als angelerntes Verhalten sichtbar wird, wenn z.B. Chaplin einer Blumenvase die gleiche freundliche Begrüßung wie einem Menschen zukommen lässt. Hier liegt auch die Affinität zum brechtschen Gestus, da die angelernten Verhaltensmuster immer auch einen (bei Chaplin oft inkongruenten, beispielsweise der Hut der Oberklasse auf dem Kopf des Vagabunden) Klassenstandpunkt zum Ausdruck bringen. Laut Brecht verdankt "die gestische Spielweise . . . viel dem stummen Film, Elemente davon wurden in die Schauspielkunst wieder hereingenommen" (BFA 22, 166). Als V-Effekt bei Chaplin führt Brecht unter anderem das Essen des Stiefels gemäß bürgerlicher Essmannieren auf (vgl. BFA 22, 223), wobei hier wiederum Anklänge zum Gestus bestehen, einerseits wegen des Klassenbezugs, andererseits wegen der Hervorhebung des Hungers als gesellschaftlichen Problems durch die Unangemessenheit dieses Verhaltens. Besonders deutlich wird der V-Effekt bei Chaplin, wenn durch Einhalten bestimmter Regeln der Sinn einer Handlung zu Unsinn wird, wenn also Chaplin aufgrund des Ordnungssinns seinen Koffer "ordentlich" packt, indem er alles, was herauhängt, abschneidet, aber dadurch das Objekt der Handlung zerstört (ebd.).

Abgesehen davon sprengt der Stummfilm Chaplins in Brechts Verständnis den Rahmen des aristotelischen Theaters, weil er unter anderem "noch nicht vom Theater die Drrrramatik [sic] kopierte" (BFA 26, 337). Damit ist Dreierlei gemeint: der dramatische Konflikt wird nicht als innerhalb der Welt des Stücks lösbar dargestellt, das Stück bzw. der Film wird nicht zu einer dramatischen Lösung des Konflikts gezwungen. Unterstrichen wird dies durch die laut Brecht nicht-aristotelische Herangehensweise des Films, die die äußere Handlung gegenüber introspektiver Psychologie betont, die damit den Übergang vom Menschen als Maß aller Dinge zur Massengesellschaft und Warenwelt vollzieht (BFA 21, 477). Weiterhin vernichtet der Zufall, wie er in Chaplins Filmen gehandhabt wird, das Vertrauen des Publikums in die Fähigkeit des Autors, eine Handlung straff zu Ende zu führen (ebd., 135). Und schließlich leistet der Film etwas, was das epische Theater nur durch Kunstgriffe erreicht, dass er nämlich Dokumente sammelt (ebd., 136). Die "amerikanischen Humoristen" zeigen insgesamt also den Menschen als Objekt und nicht mehr als handelndes Subjekt, laut Brecht eine "Versinnbildlichung des Behaviorismus" (ebd., 478), was positiv zu bewerten ist: "Der Weg geht auch hier nur über die Leiche des Kapitalismus, aber dies ist auch ein guter Weg" (ebd.), da wir hier die Überwindung biologischer Reflexe sehen, die dann wie bei Chaplin manchmal "schon sozial" (ebd.) werden. Um hierfür schon einmal ein Beispiel aus Brechts eigenem Film *Kuhle Wampe* zu geben: Annie zeigt nach dem Selbstmord

ihres Bruders keinerlei Gefühle, sondern macht sich sofort an die Lösung der Probleme, die ihren Bruder so weit gebracht haben. Auch der Titel dieser Episode ("Ein Arbeitsloser weniger") signalisiert so etwas wie einen proletarischen Gefühlsgestus, der sich nicht lange mit Sentimentalität aufhält, da man das Elend und Unmenschliche des Kapitalismus längst schon kennt und deshalb den Sinn auf die langfristige Veränderung der Situation richtet. Wie schon oben erwähnt, versteht allerdings der junge Brecht das Lachen des Publikums falsch als Rohheit, da es eigentlich genau Einsicht in diese Haltung der Filmfiguren signalisiert. Um es mit Gerhart Pohl auszudrücken: "Die Groteske (Chaplins) ist also eine revolutionäre Darstellungsart. . . [Chaplin] zerstört Schranken . . . des Standes, der Bildung, der Erziehung, . . . der Würde, der Eitelkeit, der Macht, der Dummheit,"¹⁴ und T. K. Fodor ergänzt, dass Chaplin somit auch das Tabu der Unantastbarkeit des Privateigentums aufhebt.¹⁵ Es ist leicht nachvollziehbar, wenn unter Auslassung des politischen Anliegens die vermeintliche Gefühlsslosigkeit in Brechts Werken dazu führt, dass er in die Ecke des Psychopathologischen gerückt wird.¹⁶ Aber auch solche Ansätze machen deutlich, dass eine Abwesenheit der Gefühle nicht ohne deren implizite Anwesenheit gedacht werden kann. "Imaginative resistance"¹⁷ heißt hier, dass der Zuschauer sich dagegen wehrt, sich mit den Geschehnissen auf der Bühne auseinanderzusetzen, was aber für Brecht Kennzeichen des Erfolgs wäre: ein Teil des Publikums wehrt sich dagegen, sich mit dem Dargestellten auseinanderzusetzen, der andere versteht es. Oder um es auf die Situation des S-Bahn-Wagen in *Kuhle Wampe* zu übertragen: der eine Teil "wird die Welt nicht verändern. Dem gefällt sie ja so, wie sie ist," während der andere Teil—"die, denen sie nicht gefällt"—sie verändern wird.¹⁸

Dies sind im Grunde alle bisher bereits in der Forschung diagnostizierten Affinitäten zwischen Brecht und Chaplin. Es geht also im Weiteren darum, die Rolle der Gefühle im epischen Theater genauer zu lokalisieren und analysieren. Ein erster Einstieg wären vielleicht die Gedichte Brechts aus der Zeit seiner ersten Chaplinrezeption. Zunächst ist da "Erinnerung an die Marie A." (BFA 11, 92–93 von 1920). Man kann das Gedicht einerseits als in die Zukunft projizierten Abschiedsschmerz von MarieA(nne) Zoff sehen, allerdings war diese keine "stille, bleiche Liebe" (ebd. 92). Näher liegt es sicher, die Erzählzeit in der Gegenwart Brechts anzusiedeln und anzunehmen, dass es sich um eine frühe Liebe Brechts vor "vielen, vielen Monden" (ebd.) handelt. Damit gäbe es eine weitere Erklärung für die emotionale Wirkung des Films auf Brecht: "Doch ihr Gesicht, das weiß ich wirklich nimmer" (ebd.). Es geht ihm also nicht anders als dem Künstler in Chaplins Film, der es eben einfach nicht schafft, den "Head on the Barroom Floor," also das Gesicht seiner Geliebten, richtig zu malen.

Das "Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Planens" (BFA 11, 145–46) spiegelt dabei in gewisser Hinsicht wohl bekannte Handlungsabläufe in Chaplins Filmen wieder:

Der Mensch ist gar nicht gut
 Drum hau ihm auf den Hut.
 Hast du ihm auf den Hut gehaun
 Dann wird er vielleicht gut. (Ebd. 146)

Wenn man den Text zunächst wörtlich und nicht satirisch-ironisch liest, sollte sich Gutsein lernen lassen. Das Lachen über Chaplins Filme kommt aber gerade zum Teil aus dem Wissen, dass es sich so nicht verhält. Egal wie oft Chaplin auf den Hut gehauen wird oder er andere auf den Hut haut, es ändert sich nichts. Warum man darüber lachen soll? Vielleicht gerade deshalb, weil es anders sein sollte. Die Situation ließe sich aufgrund von der oben zitierten Beobachtung Adornos so beschreiben: man erwartet, dass Handlungen eine Wirkung haben, dass der Gehauene etwas lernt, dass "negative conditioning" zu verändertem Verhalten führt. Insofern zeigt das Lachen vielleicht eine tiefere Einsicht als zunächst sichtbar ist. Verhalten oder Gewohnheiten werden nur sichtbar, wenn man sie zitiert.¹⁹ Wir lachen demnach über die Unzulänglichkeit der jeweiligen (gewohnten) Reaktion. Es scheint, als würde in der Rezeption einer solchen Szene relativ schnell eine Reihe von emotionalen Stationen durchlaufen, die dann am Ende zu einer eher kognitiv-rationalen Haltung führen: Wir erkennen, wie unsinnig es hier wäre, sich in eine der Parteien hineinzuversetzen, den Schmerz mitzufühlen. Wir stellen uns auf eine Seite und hoffen, dass der Schlag auf den Hut die erwünschte Wirkung hat. Aber wir kommen zu dem Schluss: so einfach ist es nicht. Im Grunde ist dies der Handlungsablauf in der *Maßnahme* (BFA 3, 73–98) von 1930. Dreimal bekommt der junge Genosse die Chance, seine erste emotionale Reaktion zu reflektieren und zu einer anderen Einschätzung der Lage zu kommen, dreimal versagt er, dreimal wird er sozusagen auf den Hut gehauen—aber weil er nicht lernt, ist er für die Revolution unbrauchbar. Auch die von Brecht diagnostizierte Rohheit des Lachens des Publikums von *The Head on the Barroom Floor* ist demnach nicht vorstellbar ohne eine Reihe emotionaler Reaktionen, die aber nicht explizit zum Ausdruck kommen: Man sollte mit dem Künstler Mitleid haben, *aber* er ist blind gegenüber seiner Umgebung—was passiert, hätte er voraussehen können; er findet ein offenes Ohr unter den Kneipenbesuchern, sie lassen ihn gewähren, aber trotzdem fängt er an, sich mit ihnen zu prügeln. Man könnte sagen, dass also zunächst eine gewohnte Gefühlsreaktion aufgerufen wird, die aber sofort in Frage gestellt und dann revidiert wird und in Lachen mündet. Somit durchläuft dieser Prozess vier Stufen, die "gut reaction" (z.B. Mitleid), die aber sofort revidiert wird (z.B. weil sie hier fehl am Platze wäre), was zu dem Schluss führt, dass diese Person es nicht anders verdient hat, was dann letztendlich das Lachen ermöglicht, sozusagen als "gereinigte" Gefühlswendung. Dass dieser Vier-Stufen-Prozess auch in anderen Fachgebieten, die sich mit Emotionen in der Kunst beschäftigen, gefunden wurde und als Modell dienen kann, Brechts Spiel

mit den Gefühlen in Verbindung mit Verfremdungseffekt und scheinbarer Gefühlskälte zu bringen, soll nun im Detail dargestellt werden.

Man kann hier mit dem Humor anfangen und wie Flraig argumentieren, dass das Komische immer auch Gefühle voraussetzt. So wird auch beim Gestus immer darauf verwiesen, dass wenn der Schauspieler sagt, „ich verhalte mich jetzt ‘so . . . wie’“ immer auch gleichzeitig klar ist, dass das So eben nicht gleich dem Wie ist, da er den Unterschied zwischen Typischem und Individuellem sichtbar macht. Mit dem Wie direkt konfrontiert würden wir je nachdem zu Empathie, Angst usw. verleitet, das „so . . . wie“ überspringt dieses emotionale Stadium und enthält ein Element des Komischen. Wenn Chaplin in dem Film *A Dog’s Life* (1918) in einem Haus schlafen will, dass nur noch aus Bruchstücken der Mauern besteht, aber ein Loch direkt hinter seinem Rücken mit einem Taschentuch stopft, um sich gegen Zug zu schützen, so liegt hier genau dieser mit dem Gestus verbundene Prozess zugrunde. Die Kälte wird uns nicht durch das Bild eines zitternden Individuums vermittelt, mit dem wir Mitleid haben sollten, sondern durch die Sinnlosigkeit der Geste in dieser speziellen Situation, die wir aber natürlich aus anderen Situationen schon kennen, in der sie sinnvoll sein kann. Unser Lachen erkennt den Unterschied zwischen Gewohnheit und sinnvoller Handlung, und damit wird der Zuschauer vom Mitühlenden zum Beobachter.²⁰ Das Schreckliche wird sozusagen bewusst als inszeniert dargestellt, der Schrecken bzw. das Mitleid wird in Lachen umgeleitet. Wenn individueller Horror der Ursprung des Lachens bei Brecht ist (wie zum Beispiel im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (BFA 3, 25–46), heißt das gleichzeitig, dass das individuelle Leiden immer auf der Basis der Gewalt in einer Klassengesellschaft dargestellt wird. Man könnte sagen, dass Chaplin als Schauspieler praktisch ständig diese Gradwanderung inszeniert, indem er gleichzeitig leidet und Leiden zufügt, überzeichnet sentimental und scheinbar gefühllos ist, und eine verständliche Reaktion zeigt, die aber fehl am Platz ist.

“The tramp is social contradiction made manifest.”²¹ Damit verweisen Chaplin wie Brecht immer auch auf den Umstand, dass Empathie mit dem Dargestellten unzulänglich ist und die “Lösung” des Konflikts außerhalb des Kino- oder Theaterraums liegt. Sich aber überhaupt Gedanken über eine Lösung zu machen, setzt eben zunächst Empathie voraus. Wie beim Sport ein Spiel erst interessant wird, wenn man sich auf eine der beiden Seiten schlägt, so wird auch hier vorausgesetzt, dass man für eine der dargestellten Seiten Partei ergreift. Der Unterschied zum aristotelischen Theater liegt darin, dass dies zum aktiven Eingreifen außerhalb der Welt des Theaters führen soll, während die Gefühle im aristotelischen Theater auf ein “unpaid moral debt”²² verweisen, eine Schuld, die irgendwann in einer nicht näher bestimmbar Zukunft bezahlt werden wird. Gerade deshalb gibt es bei Brecht und Chaplin nichts Tragisches, da die Empathie bei beiden dort enden muss, wo der Zuschauer realisiert, dass die Lösung des

Problems außerhalb der Welt des Theaters gefunden werden muss. Unser Unwille über das Schicksal des jungen Genossen in der *Maßnahme* wird in die Wut über die Umstände umgeleitet, die solches Handeln notwendig machen. "Empathy is, properly speaking, one of two strains comprising the dialectical structure of *Verfremdung*. Brecht's *Verfremdungseffekt*, in other words, is yielded by oscillation between the audience's empathetic experience and its estrangement."²³ Man könnte verallgemeinern und sagen, dass ästhetische Erfahrung immer beinhaltet, dass man sich als Zuschauer gleichzeitig innerhalb und außerhalb des Dargestellten befindet, dass aber bestimmte Herangehensweisen das Außerhalb vergessen machen möchten, während andere dieses gerade betonen.

Umgekehrt ausgedrückt sind wir in Theater und Film vom Zwang befreit, von Emotionen geleitet zu handeln, wie es in der Realität zum Überleben oft notwendig wäre. Gefühle können somit spielerisch hervorgerufen und verarbeitet bzw. analysiert werden. Die Titelfigur des *Leben des Galilei* beispielsweise lädt uns immer wieder zu Empathie und Sympathie ein, aber wir werden jeweils immer dazu gezwungen, über diese erste Reaktion hinauszugehen, nämlich über die Frage "Wie hätte ich gehandelt?" zu der "Was ist strategisch gesehen in einer Klassengesellschaft die beste Handlungsweise?" Ähnlich wie *Mutter Courage und ihre Kinder* führt dann genau dieses Stück zu den grandiosesten, weil verbürgerlichten, auf Einfühlung abzielenden Fehlinszenierungen. In einem Aufsatz, der analytische Philosophie und analytische Ästhetik zusammenbringt, argumentiert Susan Feagin, dass es sich bei der ersten Reaktion auf Ereignisse auf der Bühne um eine "quick and dirty"-Reaktion handelt—"an automatic affective appraisal"²⁴—die in der Realität auch ihre kognitive Berechtigung hätte (Haie sind gefährlich → Angst → Flucht). Kognition und Reflexion setzen dann hinterher ein. In der traditionellen Film- und Bühnenkunst wird also eine angelernte, automatische, affektive Einschätzung der Lage hervorgerufen. Dabei wird die "Ähnlichkeitsbedingung" ("similarity condition") erfüllt, d.h. eine empathische Reaktion wird von einer Situation hervorgerufen, die normalerweise z.B. Zorn hervorruft.²⁵ Bei Brecht ist dies zunächst nicht anders, aber Brecht bleibt nicht auf dieser Stufe stehen. In der Forschung, die sich mit Emotionen aus evolutionsbiologischer Perspektive beschäftigt, erfolgt auf die erste "quick and dirty"-Reaktion dann eine "reaction reaction," eine Reaktion auf die Reaktion, was heißen soll, dass nun eine "affektive Einschätzung eines an uns selbst wahrgenommenen emotionalen Verhaltens und die kognitive Weiterverarbeitung . . . dieses Befundes" erfolgt und, "damit zusammenhängend, die bewusste Wahl einer Verhaltensstrategie."²⁶ So erhalten wir aus unerwarteter Ecke eine Bestätigung bzw. in ihrer Neuartigkeit erhellende Sichtweise der Wirkung des V-Effekts. Würde Brecht mit einer evolutionsbiologischen Argumentationsweise übereinstimmen? Ich denke schon, wenn sie sich wie hier so definiert: "Nicht jene Gehirne gingen aus dem survival of the fittest hervor,

die die Regeln der Logik und Rationalität am besten beherrschten, sondern diejenigen, die mit der Welt *am nützlichsten* umgehen konnten.“²⁷ So ließe sich mit dieser Methode die Abfolge der mentalen Prozesse wie bereits oben angedeutet als Vier-Stufen-Prozess beschreiben: eine Emotion wird ausgelöst durch einen Stimulus, der der Wirklichkeit ähnlich ist, also die “quick and dirty” oder “gut reaction.” Darauf folgt eine “Verzögerungsspanne” bzw. die “reaction reaction,” in der die Situation noch einmal neu eingeschätzt wird. Die so neu überdachte Reaktion wird dann also kognitiv weiterverarbeitet und führt eben unter Umständen zu einem neu angepassten Verhalten bzw. wie oben schon angeführt zu der “bewussten Wahl einer Verhaltensstrategie.”²⁸ Anders ausgedrückt, die behavioristisch antrainierte Verhaltensreaktion wird unterbrochen und unter Umständen verlernt oder verändert. Brechts Theatertechnik setzt an der zweiten Stufe an und zielt darauf, die “Verzögerungsspanne” möglichst weit auszudehnen. Die Mittel des V-Effekts liefern den Stoff zur “kognitiven Weiterverarbeitung,” die letzte Stufe, die “Wahl einer Verhaltensstrategie,” bleibt dem Zuschauer überlassen. Und auch hier sind Evolutionsbiologen und Brecht einer Meinung: im Gegensatz zur Wirklichkeit macht diese Form der Kunst Erfahrung Spaß und bleibt nicht in der Gefühlsduselei stecken. So wird hier von “Kognitionslust”²⁹ gesprochen und wie bei Brecht der Vergleich zum Sport gezogen: Sport “macht erst Spaß, wenn man sich für eine Seite entscheidet,” wobei man somit hier mit Brecht “mehr guten Sport” (BFA 21, 119–22) fordern kann, oder etwas akademischer ausgedrückt: (Gute) Kunst erlaubt “kognitive und emotionale Adaptionen gefahrlos auszutesten.”³⁰ Das Theater bietet “virtuelle Erfahrungswelten, die eine strukturelle Isomorphie mit tatsächlichen Erfahrungswelten zeigen.”³¹

Dass aber auch schon die erste emotionale, “quick and dirty”-Stufe bei Brecht wichtig ist und nicht übersehen werden sollte, hat Darko Suvin eben in Ablehnung einer oft an Brecht herangetragenen falschen Dichotomie von Verstand und Gefühl betont: “It is necessary to rethink the relation between reason and emotion as mutually constitutive,”³² sozusagen gegen den Strom von Jahrhunderten an Philosophiegeschichte, die beide säuberlich trennen wollten, so wie es Brecht selbst schon formuliert hat: “Ich wüsste nicht, wie man Gedanken von Gefühlen trennen könnte” (BFA 29, 149). Gerade im Umgang mit den Lehrstücken hat man oft vergessen, was Brecht selbst über sie gesagt hat: “Jedoch zeigt gerade die rationellste Form, das Lehrstück, die emotionellsten Wirkungen” (BFA 22.1, 500). Aber es erscheint wenig sinnvoll, in dem Versuch, Gefühl und Verstand zu verbinden, auf einer rein begrifflichen Unterscheidung zu bestehen, hier der zwischen Empathie und Sympathie.³³ Auf diese Weise würde man sich auf philologische Streitereien einlassen müssen darüber, wie denn nun der eine im Gegensatz zum anderen Begriff zu definieren sei, ein Streit, der nie enden wird, da das Signifikat bekanntlich ständig unter dem Signifikanten verrutscht. David Krasnner beispielsweise subsumiert Sympathie unter Empathie.³⁴ Zuzustimmen

wäre aber der Definition der von Brecht erwünschten emotionalen Reaktion als “vicarious understanding,” eine Haltung die sowohl Zustimmung als auch Kritik enthalten kann.³⁵ Zu erweitern wäre diese Beschreibung einer “nützlichen” emotionalen Reaktion noch durch die genauere Beschreibung der Dimension von Emotionen als Schnittstelle zwischen Selbst und Anderem: “Empathy, I contend, allows us to transcend the limits of our own world” und “empathy entails . . . grasping the values inherent in the other’s experience without blindly endorsing that experience or action.”³⁶ Wenn man diese Beschreibung auf Brechts Theater bezieht, so lässt sich damit auch verstehen, welche Rolle Empathie im Klassenkampf spielt: Empathie erlaubt nicht nur zu einem Zusammengehörigkeitsgefühl mit der eigenen Klasse zu kommen, sie führt ebenso zu einer Einschätzung des Gegners, wobei sie gleichzeitig ermöglicht vorauszusehen, was dessen nächster Schachzug sein könnte. Gerade das tatsächliche Schachspiel zeigt uns ja, wie wichtig dies ist.³⁷ Die beiden hier dargestellten Sichtweisen (Suvin und Krasner) machen also nochmals deutlich, dass Verstehen und Empathie sich nicht gegenseitig ausschließen. Die große offene Frage jedoch bleibt: Auch wenn die ersten drei der hier beschriebenen Abläufe durchlaufen werden (“gut reaction / reaction reaction / reassessment”), wird der Zuschauer dann tatsächlich aktiv und handeln? Gerade das bereits erwähnte Lehrstück *Die Maßnahme* lässt ja die wichtigste Frage offen: Hat “die Partei” die Lage richtig eingeschätzt? Lässt sich aus “den Klassikern” wirklich wissenschaftlich ableiten, dass hier und jetzt so und so zu handeln ist? Ist die spontane Reaktion richtig oder ein Verhalten gemäß des langen Atems der Dogmatik? Oder ist gerade dies die intendierte Wirkung des Stücks über den Theaterraum hinaus: eine Diskussion über revolutionäre Taktik, über den langen Atem der Revolution gegenüber der spontanen Aktion? Wie dem auch sei, vielleicht ist der wichtigste Aspekt eben dieser, der auch schon weiter oben angesprochen wurde: Der hier beschriebene Ablauf der Interaktion von Gefühl und Verstand transportiert uns aus dem Zuschauerraum hinaus: “Being moved emotionally is a necessary precursor to political movement.”³⁸ Wie der von Bivens als “affective labor” beschriebene Prozess zeigt, umfasst er ein Gefühl der Gleichheit, des Anderssein und der Gewissheit, dass Eingreifen notwendig ist.³⁹

Die Lehrstücke vollziehen den hier beschriebenen Vier-Stufen-Prozess am klarsten, um nicht zu sagen: am schematischsten. Allerdings sind sie es, die Brecht am ehesten den Vorwurf der Gefühlskälte eingebbracht haben, während er selbst (wie oben zitiert) schreibt, dass gerade das rationelle Lehrstück die größte gefühlsmäßige Wirkung habe (*BFA* 22.1, 500). Der Widerspruch zwischen beiden Einschätzungen kommt dadurch zustande, dass eben in den Lehrstücken das Subjekt des Lernvorgangs meist selbst unter die Räder kommt. Wer Brecht Gefühlskälte vorwirft, meint, sie würden Opfer einer kalten Logik, während Brecht darauf bestehen würde, dass sie zeigen, wie brutal die Zustände sind, die zu den in den Lehrstücken dargestellten

Entscheidungen zwingen. Und gerade hier trifft auch zu, was bereits oben beschrieben wurde: "kognitive und emotionale Adaptionen gefahrlos aus-testen."⁴⁰ Die dritte Stufe des beschriebenen Prozesses, das "reassessment," wird uns in den Lehrstücken auf dem Präsentierteller serviert: "nicht Hilfe verlangen, sondern die Gewalt abschaffen. Hilfe und Gewalt geben ein Ganzes, und das Ganze muss verändert werden" (*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*, BFA 3, 36). "Ich brauche vielmehr einen Brauch, den wir sofort einführen müssen, nämlich den Brauch, in jeder neuen Lage neu nachzudenken" (*Der Neinsager*, BFA 3, 71). Die Klassiker "sprechen nicht von Mitleid, sondern von der Tat, die das Mitleid abschafft" (*Die Maßnahme*, BFA 3, 92). "Und wo ihr den Missbrauch erkannt habt, da schafft Abhilfe" (*Die Ausnahme und die Regel*, BFA 3, 260). Auch die zweite Stufe ("reaction reaction") findet ausgiebig Platz, vielleicht am deutlichsten in *Die Maßnahme*, wo es wie in den anderen Stücken nicht nur einen Chor, sondern mit "Diskussion" und "Analyse" bezeichnete Passagen gibt, aber auch im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* mit seinen "Examen," "Beratungen" und "Untersuchungen." In *Die Ausnahme und die Regel* ist diese Phase in den Ablauf der Gerichtsverhandlung verlegt. In den meisten anderen Stücken sind die Phasen des Lernprozesses subtiler durch die bekannten Eingriffe der Verfremdungstechnik in den Handlungsablauf eingebaut, sei es, dass die Zuschauer auf den Tod beziehungsweise Verlust der Kinder der Courage durch Texttafeln vorbereitet werden, sei es, dass wir wie in *Der gute Mensch von Sezuan* im Epilog aufgefordert werden, selbst einen Schluss zu finden, oder wie im *Galilei*, wo sein Verhalten von seinen Freunden, Familienmitgliedern und ihm selbst kommentiert wird.

Überraschend ist, dass im Kontext der Beschäftigung mit der Beziehung von Chaplin und Brecht, von Gefühlen im Stummfilm und Brechts Äußerungen zum Film, Brechts eigenem Film *Kuhle Wampe* nicht mehr Beachtung geschenkt wurde. Die Szenen in der ersten Hälfte des Films, vor allem die, die in der Wohnung der Familie Bönike stattfinden, verzichten, wie Chaplin, auf einen der großen Vorteile des Films, dass nämlich im Gegensatz zum Theater Gesichter in Großaufnahme gezeigt und somit Gefühlsausdrücke abgelichtet werden können. Wir sehen reglose Gesichter, die die Monotonie der Äußerungen der Bewohner des Mietshauses noch unterstreichen. Im Gegensatz zu Chaplins Filmen, in denen er selbst durch Chaos, unerwartetes Handeln und Aus-der-Rolle-Fallen das Geschehen ins Komische zieht und somit auf die Möglichkeit einer Veränderung verweist, wird in diesem Film der Eindruck äußerster Bedrückung hervorgerufen, der die Akteure wie von außen gesteuert sich ihrem Schicksal ergeben zeigt. Man fühlt sich in der ersten Hälfte in ein naturalistisches Schauspiel versetzt. Nur Annie ist von Anfang an sozusagen ein Lichtblick in dieser Tristesse, womit meiner Meinung nach von Anfang an auch angedeutet wird, dass sie den hier beschriebenen Vier-Stufen-Prozess emotionaler Reaktionen durchlaufen und aufgrund dessen zu einer radikalen

Änderung ihres Verhaltens finden wird. Wie schon gesagt, reagiert sie auf den Selbstmord mit einem proletarisch gefärbten Gestus: der Tod eines Arbeitslosen ist nichts Neues, sondern fordert zum Handeln auf. Auch später im Film zeigt sie keinerlei Reaktion, wenn sie sich wie ein Schaf zur Schlachtkbank von Fritz zum Spaziergang in den Wald führen lässt, auf dem sie dann schwanger wird. Während sie also schon am Anfang des Films eine ihrer Klasse gerechte Haltung zeigt, verhält sie sich hier traditionellen Geschlechterrollen entsprechend, als ob sie Fritz im Tausch für die Unterkunft in Kuhle Wampe sozusagen einen sexuellen Dienst schulde. Der Umschlag der Handlung und Annies Ausbruch aus angelernten Verhaltensmustern erfolgt genau in der Mitte des Films, als sie während der Verlobungsfeier Fritz zur Sprache stellt und, statt wie ihre Eltern bei ihm auf Kuhle Wampe zu bleiben, zu ihrer Arbeitskollegin zurück in die Stadt zieht. Die oben beschriebene “kognitive Weiterverarbeitung” und “Wahl einer Verhaltensstrategie” erfolgt sozusagen während der “Verzögerungsspanne,” nämlich während des Saufgelages des Rests ihrer Verwandtschaft. Klassen- und Geschlechtergegensätze werden im Rest des Films von der individuellen Ebene auf die kollektive Ebene verlagert, wenn Annie sich in den Reihen der Arbeitersportler als Gleiche unter Gleichen findet und sich sogar wieder mit Fritz aussöhnt. Da die Arbeitersportler zudem Geld für Annies Abtreibung sammeln (dies ging in der von der Zensur diktierten Endfassung des Films verloren), ist also auch ihr eigenes individuelles Problem, im Gegensatz zu dem der Akteure in den Lehrstücken, gelöst, aber eben nicht durch individuelles Handeln, sondern durch die Solidarität der anderen. Der Verweis auf die endgültige Lösung der Probleme außerhalb des Films liegt einerseits in der die klassenlose Gesellschaft vorausdeutenden Gemeinschaft der Arbeiterathleten sowie dem unermüdlichen Absingen des Solidaritätslieds andererseits. In dieser Welt finden wir, im Gegensatz zur ersten Hälfte des Films, entspannte Gesichter und sogar Gelächter. Brechts (und Slatan Dudows) ironische Spitze gegen das aristotelische Theater sehen wir in der zitthaften Einführung des Wendepunkts, der *peripeteia*, wenn Annies Bewusstwerdungsprozess (ihrer Klasse und ihres Geschlechts) durch die Umkehr des Wagens mit den Möbeln ihrer Eltern genau in der Mitte des Films unterstrichen wird. Nur handelt es sich eben hier um eine ganz andere Form der Reinigung der Gefühle.

Anmerkungen

¹ <https://archive.org/details/THEFACEONTHEBARROOMFLOOR1914CharlieChaplin#>, hier 8:37.

² Vgl. Michael Morley, “‘Fading to Black’: Emotion Re-Collected and a Lack of Tranquility in Brecht’s Reworking of Chaplin,” *The Brecht Yearbook* 31 (2006): 284–95.

³ Ebd., 288.

⁴ Klaus Kreimeier, Hrsg., *Zeitgenosse Chaplin* (Berlin: Oberbaumverlag, 1978).

⁵ Zit. in ebd., 32.

⁶ Zit. in ebd., 34.

⁷ Zit. in ebd., 36.

⁸ Zit. in ebd., 12.

⁹ Vgl. ebd., 24.

¹⁰ Vgl. ebd., 61–64.

¹¹ Zit. in ebd., 121.

¹² Zit. in ebd., 122.

¹³ Zit. in ebd., 118.

¹⁴ Zit. in ebd., 85.

¹⁵ Vgl. ebd., 89.

¹⁶ Heidi M. Silcox, “What’s Wrong with Alienation?” *Philosophy and Literature* 34 (2010): 131–44, hier 137.

¹⁷ Susan L. Feagin, “Emotions from the Perspective of Analytic Aesthetics,” *Journal of Literary Theory* 1.2 (2007): 275–91, hier 285.

¹⁸ Wolfgang Gersch und Werner Hecht, Hrsg., *Bertolt Brecht: Kuhle Wampe—Protokoll des Films und Materialien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969), 76.

¹⁹ Vgl. Paul Flraig, “Brecht, Chaplin and the Comic Inheritance of Marxism,” *The Brecht Yearbook* 35 (2010): 38–59, hier 44.

²⁰ Vgl. ebd., 46.

²¹ Ebd., 51.

²² Anthony Hozier, “Empathy and Dialectics—Brecht,” *Red Letters, A Journal of Cultural Politics* 13 (1982): 13–23, hier 18.

²³ Juliet Koss, “Playing Politics with Estranged and Empathetic Audiences: Bertolt Brecht and Georg Fuchs,” *The South Atlantic Quarterly* 96.4 (1997): 809–20, hier 810.

²⁴ Feagin, “Emotions from the Perspective of Analytic Aesthetics,” 279–80.

²⁵ Ebd., 281.

²⁶ Katja Mellmann, “Biologische Ansätze zum Verhältnis von Literatur und Emotionen,” *Journal of Literary Theory* 1.2 (2007): 357–75, hier 363.

²⁷ Ebd., 361. [Meine Hervorhebung—F.W.]

²⁸ Ebd., 363.

²⁹ Ebd., 366.

³⁰ Ebd., 364.

³¹ Ebd., 365.

³² Darko Suvin, “Emotion, Brecht, Empathy vs. Sympathy,” *The Brecht Yearbook* 33 (2008): 52–67, hier 56.

³³ Ebd., 61.

³⁴ David Krasner, “Empathy and Theater,” in *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, hrsg. von David Krasner und David Z. Saltz (University of Michigan Press, 2006), 255–77, hier 258.

³⁵ Suvin, “Emotion, Brecht, Empathy vs. Sympathy,” 62–63.

³⁶ Krasner, “Empathy and Theater,” 256.

³⁷ Vgl. ebd., 259.

³⁸ Ebd., 272.

³⁹ Siehe den Essay von Hunter Bivens über “Brecht’s Cruel Optimism or, What Are Socialist Affects?” in diesem Band.

⁴⁰ Mellmann, “Biologische Ansätze zum Verhältnis von Literatur und Emotionen,” 361.

Lenin recyceln: Die Rolle von Lenins *Der imperialistische Krieg: Der Kampf gegen Sozialchauvinismus und Sozialpazifismus* in Brechts “neuer Dramatik”

In Brechts Nachlassbibliothek befindet sich ein Exemplar von Lenins *Der imperialistische Krieg* (1929 deutsch erschienen) mit Randanmerkungen—An- und Unterstreichungen—die vermutlich in den Jahren der Verarbeitung des Maxim Gorkischen *Mutter*-Stoffs von Brechts Hand und/oder anderen Mitgliedern des Brechtkollektivs stammen. Dieser Essay ist ein Versuch, “den ungeheuren Einfluss Lenins auf Brecht” (Hanns Eisler) in jenen Jahren nachzuweisen. Sprachliche Ähnlichkeiten zwischen Brechts Schriften um 1929–30 und den Schriften Lenins führen zu dem Schluss, dass Brechts “neue Dramatik” zur Zeit der Brechtschen Bearbeitung der *Mutter* am besten als Methode verstanden werden kann, im Theater zur Darstellung zu bringen, was Lenin als die “objektiven Bedingungen des Kapitalismus im allgemeinen und seiner Endepoche im Besonderen” bezeichnet hat (“Lage und Aufgaben der Sozialistischen Internationale”), und so eine pädagogische Wirkung in einer nichtrevolutionären Periode zu erzielen. Gedichte und andere Stellen aus der Brechtschen *Mutter* werden als Beispiele des Einflusses Lenins angeführt. Der Essay schließt mit Anweisungen für den heutigen Gebrauch der “neuen Dramatik.”

The library of the Bertolt Brecht Archives contains a copy of Lenin’s *The Imperialist War* (published in German in 1929 as *Der imperialistische Krieg*) with marginal notations—markings and underlinings—which may have been added by Brecht or other members of the Brecht collective and may date from the years in which the Brechtian version of Maxim Gorky’s *Mat’ (Mother)* was in preparation. This paper is an attempt to trace “Lenin’s tremendous influence on Brecht” (Hanns Eisler) at that time. Echoes, in Brecht’s writings from 1929–30, of Lenin’s words and phrases lead to the conclusion that Brecht’s “neue Dramatik” (“new dramatic writing”), at the time of the Brechtian adaptation of *Mother*, can best be understood as a method for depicting, in the theater, what Lenin called the “objective conditions of capitalism in general, and of the period of the end of capitalism in particular” (“The Position and Tasks of the Socialist International”), and in this way to achieve a pedagogical purpose in a non-revolutionary period. Poems and other passages in Brecht’s *The Mother* are cited as examples of Lenin’s influence. The paper concludes with suggestions for a contemporary use of “neue Dramatik.”

Recycling Lenin: The Role of Lenin's *The Imperialist War: The Struggle against Social-Chauvinism and Social-Pacifism* in Brecht's "Neue Dramatik"

Joseph Dial

In the years following Lenin's death in 1924, Brecht began to study his life and writings. He judged Henri Guilbeaux's *Vladimir Iljitsch Lenin: Ein treues Bild seines Wesens*¹ (*Vladimir Ilyich Lenin: A True Picture of His Character*) to be one of the best books he read in 1926.² That year he also read Lenin's unfinished pamphlet *The State and Revolution: The Marxist Theory of the State and the Tasks of the Proletariat in the Revolution* (written August–September 1917).³ The sudden coming of the October Revolution presented, as Lenin says in the postscript to the first edition, a "welcomed" interference with his plan to complete the book.⁴ The fragment ends with an accusation that seems to call for an additional chapter that would deal with imperialism, specifically the Second International's

distortion and hushing up of the question of the relation of the proletarian revolution to the state . . . at a time when states, which possess a military apparatus expanded as a consequence of imperialist rivalry, have become military monsters which are exterminating millions of people in order to settle the issue as to whether Britain or Germany—this or that finance capital—is to rule the world.⁵

Before 1926, only one of Lenin's writings on imperialism, *Imperialism, the Highest Stage of Capitalism: A Popular Outline* (written in 1916), was available in German.⁶ Sociologist Fritz Sternberg, whom Brecht met in 1927 and whom he called "my first teacher,"⁷ noted this in the foreword to his 1926 book, *Der Imperialismus (Imperialism)*.⁸

I

By 1929, however, the situation had changed completely. Sternberg's book of that year, "*Der Imperialismus*" und seine Kritiker⁹ ("Imperialism" and Its Critics)—a copy of which the author gave to Brecht in December 1929—contained, among the advertisements at the end, one for the newly published German translation of Lenin's *The Imperialist War: The Struggle against Social-Chauvinism and Social-Pacifism*.¹⁰ *The Imperialist War* is a collection of Lenin's writings from August 1914 through December 1915 in which

he addresses repeatedly and in detail issues surrounding the Second International's "distortion and hushing up of the relation of the proletarian revolution to the state." Marginal markings and underlinings in the copy at the Brecht Archives, when compared with Brecht's writings in the years 1929 through 1931—or the work, during this same time, of "Brecht," the collective, the "collaborative subject"¹¹—seem to provide early evidence of a way of working collectively that is similar, in some respects, to that of the group which, some years later, collaborated on the versification of the *Communist Manifesto*. As Brecht's friend and coworker Hanns Eisler described it, Brecht insisted that he and the other members of the collective add markings and notes in the margin whenever they saw anything that merited further attention.¹² The marginal markings, therefore, in *The Imperialist War* may reveal what "Brecht" had read by Lenin at the time of the collective's adaptation of Maxim Gorky's 1907 novel, *Mat' (Mother)*.¹³ These markings may provide insight into what Eisler calls "Lenin's tremendous influence on Brecht," or, more specifically, the influence on "Brecht" of Lenin's "reading Marx through the lens of Hegel, something that none of the great reformists, such as . . . Kautsky . . . did. That's why Lenin's Marxism contains something that is pulsating, dialectical, moveable and contradictory in a new way."¹⁴ With this insight we may be able to evaluate Eisler's assessment of Brecht's "enormous contribution": "[H]e consciously applied the methodology of Marx and Engels—that is, dialectical materialism—to a field to which it had never been previously applied, namely to theatre and poetry."¹⁵

Of the many writings in Brecht's copy of *The Imperialist War* that contain marginal markings and underlinings, one that illustrates particularly well Lenin's influence is an essay from 1915 titled "Social-Chauvinist Policy behind a Cover of Internationalist Phrases." In a passage marked by the Brecht collective, Lenin writes: "any turning point . . . inevitably leads to a discrepancy between the old form and the new content" ("jede Wendung . . . führt unvermeidlich dazu, dass die alte Form dem neuen Inhalt nicht mehr entspricht").¹⁶ Brecht writes, in his 1929 essay "On Subject Matter and Form" ("Über Stoffe und Form"): "¹⁷ In order to embrace the new subject matter, a new dramatic and theatrical form is needed."¹⁸

Once one begins finding, in Brecht's writings, *echoes* of Lenin, it becomes a delight to read Lenin and discover the many themes and turns of phrase which are already familiar to one from having read Brecht extensively.

The last three pages of Lenin's "The Position and Tasks of the Socialist International"¹⁹ (November 1914) contain a concentration of these. Their echoes are in two essay fragments by Brecht, "Apparaterlebnis des einzelnen im Vordergrund" ("The Individual's Experience of the Apparatus in the Foreground")²⁰ and "Anschauungsunterricht für ein neues Sehen der Dinge" (roughly "Object Lesson for Seeing Things Anew [or Differently]" [trans. J.D.]—hereinafter "Anschauungsunterricht"),²¹ both of which have been placed by the editors of *BFA* 21 among Brecht's writings from 1929–30. Table 1 illustrates this point with two examples.

Table 1. Echoes of Lenin's "Position and Tasks" in Brecht's "The Individual's Experience" and "Anschauungsunterricht"

Lenin, "Position and Tasks"	Brecht, "The Individual's Experience"	Brecht, "Anschauungsunterricht"
<p>"Dies ist ein imperialistischer Krieg, d. h. ein Krieg in der Epoche des höchstentwickelten Kapitalismus, ein Krieg der Endepoche des Kapitalismus." ("This is an imperialist war, i.e., it is being waged at a time of the highest development of capitalism, a time of its approaching end.")</p> <p>(Lenin, <i>Sämtliche Werke</i> XVIII, 88. Eng. in Lenin, <i>Collected Works</i> 21, 38.)</p>	<p>"[D]ies [war] eine große Stunde des Kapitalismus . . . , seine bisher größte, gewaltigste Kollektivierung." ("[C]apitalism's time had come, its biggest and most stupendous collectivization so far.")</p> <p>(BFA 21, 306, lines 37–39. Eng. in Brecht, <i>Art and Politics</i>, 75.)</p>	
<p>"Die II. Internationale hat an nützlicher Vorbereitungssarbeit zur Organisierung der proletarischen Massen während der langen 'Friedensperiode' härtester kapitalistischer Versklavung und raschsten kapitalistischen Fortschritts im letzten Drittel des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts ihr Teil getan." ("The Second International did its share of useful preparatory work in preliminarily organizing the proletarian masses during the long, 'peaceful' period of the most brutal capitalist slavery and most rapid capitalist progress in the last third of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries [sic].")</p> <p>(Lenin, <i>Sämtliche Werke</i> XVIII, 91. Eng. in Lenin, <i>Collected Works</i> 21, 40.)</p>	<p>"[D]er Krieg in seiner Gänze, also in einem vierzigjährigen Anlauf und einem Sprung in die Revolution . . . hätte all jene die geschichtliches Geschehen noch nicht als ein dialektisches erkannt hatten, etwa weil sie vor dem Krieg glaubten, im Frieden zu leben (also weil sie den Bürgerkrieg nicht erkannt hatten), Dialektik lehren können." ("[T]he war in its totality, i.e., in its forty-year run-up and its leap into revolution . . . could have taught dialectics to all those who did not yet know—presumably because before the war they believed they were living in a period of peace [that is to say, because they didn't recognize it as a time of civil war]—that historical development is dialectical.")</p> <p>(BFA 21, 305, lines 2–4 and 7–10. [Trans. J.D.])</p>	

Table 2: Borrowed Turns of Phrase in Brecht's "Anschauungsunterricht"

Lenin, "Letter to the Secretary of the Socialist Propaganda League"	Lenin, "The 'Disarmament' Slogan"	Brecht, "Anschauungsunterricht"
"Der Krieg ist der beste Anschauungsunterricht." ("The war is the best object-lesson.")		"Der große praktische Anschauungsunterricht für ein neues Sehen der Dinge war der Krieg." ("The war was a grand practical object lesson for 'neues Sehen,' a new way of seeing things.")
(“Brief an die Liga für sozialistische Propaganda in Amerika” [“Letter to the Secretary of the Socialist Propaganda League”] in Lenin, <i>Sämtliche Werke</i> XVIII, 435. Eng. in Lenin, <i>Collected Works</i> 21, 427.)		(BFA 21, 305, lines 1–2. [Trans. J.D.].)
	"... die konkrete Frage vom <i>Zusammenhang des jetzigen Krieges mit der Revolution</i> " ("... the concrete question of the <i>connection between the present war and revolution</i> ")	"Die Antwort auf den Zusammenhang zwischen Krieg und Bürgerkrieg hat Lenin gegeben." ("Lenin gave the answer to the question of the connection between war and civil war.")
	(“Über die Lösung der ‘Entwaffnung’” [“The ‘Disarmament’ Slogan”] in W. I. Lenin, <i>Sämtliche Werke</i> XIX [Vienna-Berlin: Verlag für Literatur und Politik, n.d. {1930}], 403. Eng. in V. I. Lenin, <i>Collected Works</i> 23 [Moscow: Progress Publishers, 1974], 100.)	(BFA 21, 305, lines 12–14. [Trans. J.D.].)

A word about my use of the word “echoes”: Sternberg, who knew Brecht well, has described his thinking as non-linear. He writes: “Das systematische Denken lag ihm nicht. . . Ich sagte ihm einmal: . . . ‘Sie denken in Assoziationen, auf die sonst kaum jemand käme.’” (“He was not a systematic thinker. . . I told him once: . . . ‘You make mental connections that hardly anyone else would make.’”)²²

To be sure, there are instances in which Brecht seems to have borrowed turns of phrase from Lenin's writings and applied them directly in his own writings. Table 2 provides two examples from "Anschauungsunterricht" that suffice to illustrate the point. They echo phrases from Lenin's writings from November 1915 and autumn 1916.

There are many cases, as well, I submit, where Lenin's words brought forth associations that, for Brecht—in a time "when states . . . have become military monsters"—pointed to a useful purpose for what he, in a discussion with Sternberg in 1927, had termed "neue Dramatik" ("new dramatic writing").²³

In many such cases, by these associations he found new meaning in (or wrote new meaning into) Lenin's words—literally "neues Sehen," a "new way of seeing things"—that was useful in the plays and poems he created under "Lenin's tremendous influence." Take the connection between the war and civil war, for example. Lenin's "The Military Programme of the Proletarian Revolution"²⁴ (written September 1916) was primarily concerned with war weariness and the perceived need to encourage workers—especially young workers—to oppose the call, advocated by some, to lay down their arms. Instead, Lenin says, workers should expect their leaders to honor the Basle Manifesto of 1912: The war creates the conditions—the soldiers' and workers' anger and resentment—that foment revolution, i.e., the defeat of "their own" bourgeois government.²⁵

For Lenin, writing during World War I, a *possible* positive outcome would be its transformation into civil war. In "Position and Tasks," he chides the leaders of the Second International for underestimating the power of international solidarity among workers. Each country's bourgeoisie demands loyalty from its "own" workers and pits them, in war, against the soldiers and workers of other countries. He predicts this will literally backfire: the workers, trained in the art of war, will turn their weapons on the international bourgeoisie and their working-class servants. He states: "[T]he horrors of war will not only intimidate and depress, but also enlighten, teach, arouse, organise, steel and prepare [the mass of the workers and soldiers] for the [civil] war against the bourgeoisie of their 'own' and 'foreign' countries."²⁶ In "Military Programme," he claims that civil wars are "the natural, and *under certain conditions* inevitable, continuation, development and intensification of the class struggle."²⁷ (More on the nature of these "certain conditions" in section II below.)

In comparison to these comments by Lenin on the war/civil war relationship, Brecht's conclusion was slightly different. In "Anschauungsunterricht," civil war is *not* something yet to come. Rather, it *has been waged continuously* by the bourgeoisie against the working people throughout the forty-year run-up to World War I, or, as Lenin put it sarcastically, "during the long, 'peaceful' period"²⁸ of the Second International when people, because of their relative prosperity, thought (or were given to think) that

they were living in a period of peace—a *Schonzeit*, as Sternberg termed it.²⁹ Brecht believed that the imperialist war was merely the continuation by other means of the war of the bourgeoisie against the workers.³⁰ As the speaker in “Lullabies” (“Wiegenlieder”) implies, the civil war is the sum of the daily struggles to survive as a worker under capitalism:

Yes, bread and milk are victories
 And heat in the room a fight.
 To get you up to manhood
 I must struggle day and night.

For a scrap of bread to give you
 Means manning picket ranks
 And conquering mighty generals
 And charging guns and tanks.³¹

As do many of the poems Brecht wrote during the “Crisis Years 1929–1933,” this Eisler/Brecht lied “succeeds in developing certain intense political insights which had never before become matter for poetry.”³² With its “neues Sehen,” its new way of seeing the “peaceful” period preceding the war, it is an example of “neue Dramatik.” “New dramatic writing,” he says in 1927 in his initial discussion of it with Sternberg, is to be judged not by the critic but by the sociologist, on a scale “not from ‘good’ to ‘bad’ but from ‘right’ to ‘wrong.’”³³ To the extent that its depictions reflect the “pulsating, dialectical, moveable and contradictory”³⁴ nature of life in a complex society—a map, as it were, for making sense of life’s complexities—it can help create, as Brecht says in “Epic Theatre and Its Difficulties” (“[Schwierigkeiten des epischen Theaters]”) “the ‘ideological superstructure’ for a real, tangible shift in the way of life of our era.”³⁵ In 1929, in “On Subject Matter and Form,” Brecht sums up the situation directly and succinctly: “art follows reality” (“die Kunst folgt der Wirklichkeit.”).³⁶

Brecht, or the Brecht collective, found a useful practical application for “neue Dramatik”: an adaptation for the stage of Gorky’s *Mother*.³⁷ In what follows I will try to show that from 1929 to 1931, the first three years of the collective’s involvement with the Gorky novel, Brecht further develops his conception of “neue Dramatik.” He does this in the context of his engagement with Lenin’s ideas. The “neue Dramatik” that results from this engagement may best be understood as a method for creating, on the stage, scenes that more or less accurately depict what Lenin, in “Position and Tasks,” called “the objective conditions of capitalism in general, and of the period of the end of capitalism in particular.”³⁸ I will argue that Brecht’s—and “Brecht,” the collective’s—interest in the Gorky narrative was grounded as much in an awareness of the limitations of realism as in the novel’s socialist subject matter. Studies of Lenin led the collective to the insight that realism,

as practiced by Gorky, is unable to depict the objective conditions of the period of the end of capitalism. As Brecht declared in “On Subject Matter and Form,” “a new dramatic and theatrical form is needed.”³⁹

M. H. Abrams's definition of realism could be used verbatim as a publicity notice for Gorky's *Mother*: realism presents a direct reflection of “people without exceptional endowments . . . who find life rather unhappy and dull, though it may be brightened here and there by touches of joy and beauty; but who may, under special circumstances, display something akin to heroism.”⁴⁰ However, by means of this realism, Gorky can manage only a flawed depiction of the objective conditions of capitalism, a still picture, as it were, of a subject matter that in reality is a contradictory process full of movement and possibility. The Brecht collective underlined, in Lenin's pamphlet titled “Karl Marx,” his term for the forces powering such movement: “innere Entwicklungsantriebe” (“inner impulses towards development”).⁴¹

The Brecht collective imagined that by using “neue Dramatik” (for example, by adding songs to the Gorky narrative that comment on the action)⁴² they would, like midwives, be allowing the subject matter to give birth to its lively, contradictory form.⁴³ They were convinced of the importance and efficacy of this approach by the excerpts they read from Lenin's “Philosophical Notebooks.” Besides “On the Question of Dialectics,” the first of Lenin's philosophical notes to be published in German,⁴⁴ they had access in 1929 to other excerpts as well which were quoted in W[ladimir] Adoratski, “Lenin über die Hegelsche Logik und Dialektik (Aus den ‘Philosophischen Heften’)” (“Lenin on Hegel's Logic and Dialectic [from the ‘Philosophical Notebooks’]”).⁴⁵ In one of these excerpts, they read a passage from Hegel's *Science of Logic* that Lenin quoted in his 1914–15 *Conspectus of Hegel's “Science of Logic”—Book II (Essence)*: “Identity is only the determination of simple immediacy, or of dead Being, while Contradiction is the root of all movement and vitality, and it is only insofar as it contains a Contradiction that anything moves and has impulse and activity.”⁴⁶ The Brecht collective summarized this, in a marginal notation near the passage, as “ein Dasein enthält ein ‘nichtsein’ in sich als treibendes Moment” (“Whatever exists contains within itself its own non-existence as the thing driving it”).⁴⁷ In their work with Gorky's realist narrative, they sought to transform its message from the “simple immediacy” of “such are the lives of the working class” into one that reflects the contradictoriness at the heart of the matter: the expropriation and oppression of the working class will cause “the class-conscious workers [to] reply with . . . efforts to unite the workers of various nations to overthrow the rule of the bourgeoisie of all nations.”⁴⁸ The aim of such a war: “the expropriation of the expropriators”⁴⁹ and thereby the end of the oppression. The objective conditions of capitalism—the fact that capitalists depend on the availability of workers, otherwise their capital is a heap of rusting iron,⁵⁰ coupled with the fact that

the number of workers far exceeds the number of capitalists—create this story with its happy ending.

II

The notion that oppression creates its own destruction is fundamental to Leninism. But, as Lenin says, it works only “*under certain conditions*.” If one’s ideological framework for understanding complex realities in a complex and constantly developing society derives from an earlier period in history, “the epoch of the *progressive bourgeoisie*,”⁵¹ and if that framework interprets, for example, the imperialist war as a war of national defense and presents, as a way to gain distinction for oneself, “volunteer service in the army as performance of a socialist [read: nationalist] duty,”⁵² one will be unable, in the era of imperialism, to chart a liberating course of action and to transform the imperialist war into a civil war. Readings from Lenin provided “Brecht” a framework by which to understand and navigate what they accepted as the truth of this complex reality. Change, according to a passage in *The Imperialist War* marked by the collective, comes “in spirals, not in a straight line; [it is] a development by leaps, catastrophes, and revolutions.”⁵³ Brecht’s “On Subject Matter and Form” echoes this idea: “[T]oday’s catastrophes do not proceed in a straight line but in cyclical crises.”⁵⁴ To be useful for navigating the objective conditions of capitalism in its imperialist phase, depictions on the stage must map this complex reality with some degree of accuracy. If the information they provide is not laden with metaphysical elements and does not parrot the fabrications used by the servants of the bourgeoisie to “dupe” the masses,⁵⁵ it may help workers of all kinds, including the members of the Brecht collective, free themselves from the bourgeois ideology, or their “bourgeois infection” (“Bourgeois-Ansteckung”), to use Marx’s term.⁵⁶

Lenin and, through him, the members of the Brecht collective were particularly concerned with the fact that the leaders of the Social Democratic Party, the Second International, and the trade unions were concealing from young workers their revolutionary heritage, their world-historical function, and using Marxist-sounding phrases to do so while omitting what Lenin called, in a passage marked by the Brecht collective, “the living soul of Marxism, . . . its revolutionary content.”⁵⁷ The result was that the labor movement was in disarray and young workers were confused. “Position and Tasks,” as indeed the entire *The Imperialist War*, addresses “the crisis or, to put it more accurately, the collapse of the Second International,”⁵⁸ which Lenin found reflected in the policies and speeches of the legally organized representatives of the working class.⁵⁹ The labor movement was split, intentionally so by the captains of international industry and their servants in the national governments,⁶⁰ into two factions: “revolutionary socialism,” on the one hand, and “opportunism, which is now captive to the bourgeoisie,”

on the other.⁶¹ The “legal means of struggle”⁶² provided the leaders of the working class the opportunity to organize and discipline the rank-and-file workers and thus to obtain advantages for themselves individually and for other similarly privileged members of the working class—what we today might call “getting ahead.” These opportunists represent “the interests of the petty bourgeoisie and the alliance of a tiny section of bourgeoisified workers with their ‘own’ [Lenin’s emphasis] bourgeoisie, against the interests of the proletarian masses, the oppressed masses,” as the situation is described in a passage titled “Social-Chauvinism Is the Acme of Opportunism” and marked by the Brecht collective.⁶³ Lenin characterized the bourgeoisified workers as a “thin crust of privileged workers,”⁶⁴ “the aristocracy . . . of the working class.”⁶⁵ This thin upper layer of the working class could claim “their ‘right’ to some modicum of the profits that their ‘own’ national bourgeoisie obtain from robbing other nations, from the advantages of their Great-Power status, etc.”⁶⁶

Having allied themselves with the bourgeoisie, and because of their “treacherous conduct in the war”⁶⁷—World War I—the opportunists, this thin layer of the working class that had created the crisis by coopting the leadership of the labor movement,⁶⁸ “should be excluded from the party,”⁶⁹ for their propagation of “the lie about ‘the war of defence’”⁷⁰ among the workers. The opportunists extend “to the period of the end of capitalism that which was true of the [progressive] period of its rise.”⁷¹ The masses should “break off with the opportunists.”⁷² They should not take seriously “the insulting statements in *Die Neue Zeit*, suggesting that internationalism consists in the workers of one country shooting down the workers of another country, allegedly in defence of the fatherland!”⁷³ According to Lenin, Germany’s Social Democratic party, spearheaded by its leading theoretician, Karl Kautsky, had “succumbed to opportunism”⁷⁴ by ignoring the 1912 Basle resolution.⁷⁵ In the conclusion of “Position and Tasks,” Lenin writes: “The bourgeoisie is duping the masses by disguising imperialist rapine with the old ideology of a ‘national war’ [in] ‘defence of the fatherland.’”⁷⁶ “Position and Tasks” outlines the steps “anyone who wants to remain a socialist”⁷⁷ needs to take—marching orders, if you will, that the Brecht collective decided to follow—in order to show up this “deceit.”⁷⁸ The Brecht collective realized they had, in “neue Dramatik,” the artistic wherewithal to create depictions on the stage that reflected the inadequacy of the old ideological framework and thus could serve a useful purpose to, as Lenin described it in a passage specially marked by the collective, “transform the secret alliance between the opportunists and the bourgeoisie into an open one”⁷⁹ as a first step toward correcting its ill effects. Lenin writes:

The socialist movement cannot triumph within the old framework of the fatherland. It creates new and superior forms of human society, in which the legitimate needs and progressive aspirations of the working

masses of *each* nationality will, for the first time, be met through international unity, provided existing national partitions are removed. To the present-day bourgeoisie's attempts to divide and disunite them by means of hypocritical appeals for the "defence of the fatherland" the class-conscious workers will reply with ever new and persevering efforts to unite the workers of various nations in the struggle to overthrow the rule of the bourgeoisie of all nations.⁸⁰

Labor leaders, like Karl Kautsky, who propagate what Lenin calls "the miserable and cowardly dream of an unarmed struggle against the armed bourgeoisie, vain yearning for the destruction of capitalism without a desperate civil war or series of wars,"⁸¹ are not socialists at all. In "Position and Tasks," as elsewhere throughout *The Imperialist War*, Lenin calls them chauvinists and opportunists.⁸² In his "Letter to the Secretary of the Socialist Propaganda League" they are "would-be-socialists-jingoes"; Lenin mentions Carl Legien and Samuel Gompers by name and claims that they "are not the representatives of working class, they represent the aristocracy & bureaucracy of the working class."⁸³ In *The State and Revolution*, they are "traitors to socialism"; their goal is a "government . . . willing to meet the proletariat half-way."⁸⁴

For Lenin, the historical role of the working class in the imperialist stage of capitalism is to disobey "their" national labor party's directions, to resist "the attempts [backed by Plekhanov] to present volunteer service in the army as performance of a socialist duty" in defense of the fatherland.⁸⁵ For "the *Communist Manifesto* declares . . . , 'The workingmen have no country.'"⁸⁶ They are, instead, to unite as "*the nation*"—"sich selbst als Nation konstituieren"⁸⁷—of "workers of various nations in the struggle to overthrow the rule of the bourgeoisie of all nations."⁸⁸ They are to do this "*over the heads* of the old leaders, the stranglers of revolutionary energy, *over the heads* of the old party, through its *destruction* [Lenin's emphasis],"⁸⁹ and "without confining themselves to legal forms of struggle."⁹⁰ In the "struggle for true internationalism & against 'jingo-socialism' . . . [they are to work] against any restrictions of immigration, against the possession of colonies . . . , and for the entire freedom of colonies."⁹¹ They are to "conduct propaganda of the class struggle, in the army as well."⁹² (The Brecht collective specially marked these words: "work directed towards turning a war of the nations into civil war is the only socialist activity in the era of an imperialist armed conflict of the bourgeoisie of all nations."⁹³) They are to accept the reality of the collapse of the Second International and move on. (These words are marked as well: "The course of history cannot be turned back or checked—we can and must go fearlessly onward, from the preparatory legal working-class organisations . . . to revolutionary organisations that know how not to confine themselves to legality."⁹⁴) "To the Third International falls the task of organising the proletarian forces for

a revolutionary onslaught against the capitalist governments, for civil war against the bourgeoisie of all countries for the capture of political power, for the triumph of socialism!”⁹⁵ The goal is to disarm the bourgeoisie, and then—only then—to “consign all armaments to the scrap-heap.”⁹⁶

In these and other words of Lenin, the Brecht collective found their role as artists using “neue Dramatik” to create depictions on the stage that show up the labor leaders’ deceit (these words, “Das Proletariat entlarvt diesen Betrug” [“The proletariat shows up this deceit”], on page 89 of Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, are specially marked in the copy in the Brecht Archives). Those who had thought the forty-year period preceding the war had been a time of peace—and that capitalism might develop evolutionarily into a system that provides, if not eternal peace, then at least more and lengthier peaceful periods—could be brought to see the *Schonzeit* as a civil war carried on in a non-revolutionary period if it were pictured from the point of view of the objective conditions of capitalism, i.e., from the perspective of class struggle.

The Brechtian version of *The Mother*, written and performed in non-revolutionary times,⁹⁷ could serve, at the time of its premiere in January 1932, only a pedagogical purpose as mentioned in “On Subject Matter and Form.” In that essay, Brecht had considered the need for a dramatic form that would serve to portray the complex realities of life in a complex society: “The dramatic technique of a Hebbel or an Ibsen is nowhere near adequate even to dramatizing a simple newspaper report. . . . The form in question can only be attained . . . by way of a complete modification of the purpose of art. Only a new purpose can lead to a new art. This new purpose is called pedagogy.”⁹⁸ And in the “Notes on the Opera *Rise and Fall of the City of Mahagonny*” (1930) (“Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*”⁹⁹) Brecht writes:

The opera *Mahagonny* was written three years ago, in 1927. In the works that followed attempts were made to emphasize the instructive dimension more and more forcefully at the expense of the culinary principle. In other words, to develop an object of instruction from the means of enjoyment, and convert certain institutions from entertainment establishments into organs of mass communication.¹⁰⁰

As the collective prepared the Brechtian version of *The Mother*, they were guided not so much by the fiery words of “Military Programme” from 1916, in which Lenin stresses the importance of remembering the Paris Commune,¹⁰¹ as by “Position and Tasks” and other writings from 1914–15 contained in *The Imperialist War* which counseled patience. Converting war into civil war “is no easy matter and cannot be accomplished at the whim of one party or another. That conversion . . . is inherent in the objective conditions of capitalism in general, and of the period of the end of capitalism in

particular.”¹⁰² “[I]t will be necessary to wait a more or less lengthy space of time before ‘the . . . workers will free themselves from their apparent bourgeois infection.’”¹⁰³ “[T]his will take place, if not today, then tomorrow, if not during the war, then after it, if not in this war then in the next one.”¹⁰⁴ History’s movement in this direction is driven not by any ideal or moral principle but rather by “inner impulses towards development,” the objective tendency of capitalist society to create the forces that are characteristic of its end phase.¹⁰⁵

For *The Mother* to be a useful pedagogical tool by which workers can “free themselves from . . . bourgeois infection,” “Brecht” needed to ensure that all depictions in the Brechtian version derive from the objective, contradictory conditions of capitalism—the class struggle. The collective will have known of Lenin’s critique of Gorky’s politics, as this is mentioned in Lyonel Dunin’s “Einleitung” (“Introduction”) to the second edition (1929) of the Hess translation of Gorky’s *Mother*.¹⁰⁶ To achieve the necessary degree of objectivity, the Gorky narrative had to be purged of metaphysical elements that provide ideological support for the workers’ tendency to embrace social-pacifism; compare, for example, Gorky’s Mother, who preaches, in the final death-by-torture scene, that reason will prevail over bloodshed, with the Brechtian Mother, a person of faith in scene four who, at the play’s end, favors militant activism.¹⁰⁷ The anti-metaphysical Brechtian version accords with Lenin’s call for a consistent and “militant” materialism not only in the writings of communists but also in the arts and sciences generally.¹⁰⁸ The Brechtian Mother we are introduced to is a skeptic, a militant materialist, unapologetically active in all aspects of class struggle including the education of the working class. As her learners, budding skeptics, proclaim in “Praise of Learning,” “What you yourself don’t know / You don’t know.”¹⁰⁹

In the Brechtian version, the working class is itself divided into two classes, the working poor/unemployed and the better-off who are “captive to the bourgeoisie.” “Song” in scene seven, which is to be sung by the actor playing Pavel, comments on this aspect of capitalism in the period of the Second International.¹¹⁰ “Chorus” in scene ten also depicts this demoralizing division as the revolutionary workers sing to the Mother about the wall in front of which her son Pavel was executed, “a wall which had been built by men of his own kind / And the rifles they aimed at his breast, and the bullets / Had been made by men like himself.”¹¹¹ Through these comments, the revolutionary workers facilitate “neues Sehen,” made possible by a framework that interprets the world as class struggle and exposes “the discrepancy between the old form and the new content.” According to the old form (the “Wanted” notice in scene ten), Pavel “had become a criminal.”¹¹² The facts that make up the new content, however, do not support this. The guilty party is tsarism, for it has placed in the hands of its servants “the sword, the knout and the gallows to stifle the economic, political

and national life of nine-tenths of Russia's population!"¹¹³ And it has done this while the Russian opportunists defend it "on the pretext that the fatherland must be defended. (Germany, you see, is threatening to impose trade agreements on 'us' at swordpoint . .)."¹¹⁴ Seen from the point of view of the new framework, the crisis of the Second International—brought about by its having divided the working class into two classes—contains "inner impulses towards development" that are able to "sweep aside rotten phrases [the 'old forms'], even if well meaning, and rotten institutions [the 'fetish of bourgeois legality']"¹¹⁵ even if they are built on the best of intentions."¹¹⁶

The Brecht collective believed that "neues Sehen," this new way of seeing things—which is available to anyone willing to learn, those who are "captive to the bourgeoisie" as well as the working poor and the unemployed, and which is based on the objective conditions of capitalism—is effective, even in non-revolutionary times. Through a pedagogical device that we today might call cognitive dissonance or disruption, audiences (and students of "Brecht") encountering "neue Dramatik" would be challenged by the "art follows reality"¹¹⁷ relationship between the new forms ("art") and the underlying new subject matter ("reality"). "Chorus," for example, narrates Pavel's "neues Sehen" as he faced his executioners. We are told they were, in that moment and in his view, fellow members of the working class, whether or not they themselves were conscious of this: "Truly he went bound with chains, that had been / Forged by his comrades and laid by them on their comrade."¹¹⁸ The situation as presented in the play is rife still with dramatic irony: it causes the audience—especially the young members of the audience—to question, anxiously: "*Why are they shooting their comrade?*"

III

The reality underlying the Brecht collective's treatment of the Gorky narrative is perhaps as much in the public's consciousness today as it was when the collective first undertook the project: an economic and educational system that lures each individual with the promise of an opportunity—against the odds, to be sure—to get ahead of the masses. It is a system that is content with a public that has only the vaguest idea of how wealth is accumulated and how its creation is possible only with the active participation and consent of the masses—the unemployed as well as the employed.¹¹⁹ The "inner impulses towards development" contained in this reality are the result of the tensions between the few who "succeed," here the executioners in the service of the Tsar, and what Sternberg calls the "reserve army," the masses of the precariously employed and the unemployed. ("Chorus" alludes to these, whom Brecht calls the proletariat,¹²⁰ "that huge throng, whose numbers had always grown / And still grew."¹²¹) The growth of the "reserve army" plays a role today as it did then. It provides—even in a time

of skyrocketing rents—downward pressure on wages generally without regard to the true minimum needed for food, clothing, shelter, and reproduction of labor power (including learning, entertainment, healthcare, and raising the next generation). It accounts for the terror that fills any individual in today’s society receiving, or in danger of receiving, a layoff notice, for to have an education and then to be deprived of its promised benefits can feel like, or in fact be, a death sentence. Lenin tells us, in “Military Programme,” that modern society is not wholly different from slavery or serfdom: “In every class society [even the most democratic bourgeois republics], whether based on slavery, serfdom, or, as at present, on wage-labour, the oppressor class is always armed”¹²² and thus has the police power to decide over individuals’ life or death.

Sociology tracks, and journalism reports, the proportion of the population who receive none of the gains of economic growth while the billionaire class—that small group of individuals who have, apparently, power equal to that of foreign governments to influence elections—gets both smaller and richer. Dialectical materialism finds the positive in this development, just as Brecht, through his reading of Lenin, found that the war contained an object lesson. Had the war been depicted on the stage and in song by means of “neue Dramatik” as part of “the objective conditions of capitalism in general, and of the period of the end of capitalism in particular,”¹²³ it “could have taught dialectics.”¹²⁴ That is to say, “neue Dramatik” could construct the pictures in such a way as to convey that continuing downward pressure on wages contains also its opposite.

As each year the “99%” grows globally by the millions, there is an increase in the proportion of the population who can make use of depictions that reflect more or less accurately their daily struggles as class struggle and who are likely to respond positively to the “ideological superstructure” [created by] theatre, art and literature [that will lead to] a real, tangible shift in the way of life of our era.”¹²⁵ All of this has the potential to leave theater workers and the theatergoing public with a hopeful attitude toward the possibility of a revolutionary end of wage slavery “if not today, then tomorrow, if not . . . in this war then in the next one.”¹²⁶ The number of those will potentially grow who are outspoken in their hatred of the “objective conditions of capitalism” and willing to take a stand, saying “That’s not okay” and “Enough is enough!” As these expressions become memes, the proportion of the “99%” using them will grow and have the potential to envision and create, out of separate, “powerless” “human beings,” the powerful force of the mass of “humanity.”¹²⁷

To be pedagogically effective in this way, the artists and scientists who create depictions of economic tensions must seek and tell the truth of the “Contradiction” contained in them which causes them to move and have “impulse and activity.”

Those who would create such depictions may profitably begin, as did the Brecht collective from 1929 to 1931, with a sober look at a set of concrete questions concerning “the relation of the . . . revolution to the state . . . at a time when states . . . have become military monsters which are exterminating millions of people in order to settle the issue as to whether Britain or Germany—this or that finance capital—is to rule the world.”¹²⁸

World War I, “in its totality, i.e., in its forty-year run-up and its leap into revolution [may teach] that historical development is dialectical,”¹²⁹ that what we may see as a period of relative peace may more accurately be depicted as a time of civil war waged by the state—by means of a set of institutions, policies, and practices—against the working people.¹³⁰ Because of their experiences of “the objective conditions of capitalism,” today’s students, theater workers, and audiences may welcome the clarity that comes with this “neues Sehen.”

Among the concrete questions those preparing such depictions for the stage or the classroom might profitably address are the following: Are today’s economic tensions most accurately construed as a war of rapine waged by the captains of industry against the “99%” around the globe? Does such a war, if it exists, require support from the arguments of an intelligentsia, a “thin crust of privileged workers,” disputing this view and insisting that the best way forward is an alliance with the billionaire class and the various national governments? Will the objective conditions underlying such a war, if it exists, cause the millions of individuals making up the “99%” to become the mass of protesting millions? Is it true, as it seems to be, that the police must criminalize ordinary behavior, and do so along the lines, as sociologists report, of class, ethnicity, postal code, race, or religion in order to control the neighborhoods and the communities that inhabit them? Are there compelling reasons for treating individuals differently because of their gender identity, marital status, national origin, pre-existing conditions, or sexual orientation even down to the level of where they can work or use the bathroom? As to the insurance pools, is it not possible to consider humankind as the pool and universal healthcare as a right?

Are the standing armies “military monsters” that are constantly prepared for “imperialist rapine” abroad, ready to apply, figuratively or not, “the sword, the knout and the gallows to stifle the economic, political and national life of nine-tenths” of every nation? Is the appetite of finance capital possibly so great that, with climate change and the imminent opening of the Northwest Passage, a series of wars will be waged to determine which nation—Britain? Russia? China? Germany?—will control the lion’s share of the raw materials lying there? Are government reports that bewilder the people about relevant topics such as corruption, the economy, education policy, environmental degradation, health care, housing, immigration, international relations, and taxation really the best we can expect? Are these the

“objective conditions of capitalism in general, and of the period of the end of capitalism in particular”?

The “neues Sehen” that is possible with a somewhat accurate map of these conditions clarifies the connections between phenomena that, to anyone using a bad map, or a fake one, seem unconnected and confusing. With this “neues Sehen,” what had seemed to be a source of confusion and anger comes delightfully into focus as a systemic problem with a systemic solution, precisely because it contains its own resolution in the form of the rising proletariat. Postponing the solution only makes things worse. As the speaker says in “Praise of Communism,” “It is that simple thing / Which is so hard to do.”¹³¹

“Neues Sehen” would be possible through pictures built on the observation that, as the middle class is diminished in number and strength, the number of individuals whose earnings are equal to or less than a working-class income swells. And it would use the case of the individuals (or, more accurately, the couple in “Lullabies”) to illustrate what is true for the class: “we couldn’t pay for any visits from the doctor; / The food cost all we had.”¹³² The commentary of the individual speaker in “Lullabies” depicts the objective conditions fueling the massive increase in both the size and the suffering of the “reserve army”¹³³ of workers in a new, positive light: “The proletarian banner of civil war will rally together, not only hundreds of thousands of class-conscious workers but millions of semi-proletarians and petty bourgeois, now deceived by chauvinism.”¹³⁴

By preparing a presentation on the stage of a more or less accurate picture of this situation, a picture that reflects its contradictoriness, “neue Dramatik” can provide insight into “the causes of events,”¹³⁵ function as an antidote to the “bourgeois infection,” and facilitate, at least among certain members of the audience or the reading public, a way of seeing things that includes the possibility that the world could be otherwise, or, indeed, that it contains its otherwiseness.

To be sure, twenty-first century students of “Brecht”—musicians, actors, directors, other theater workers, and audiences—may need help in order to overcome their aversion to the Lenin they know from textbooks: the one said to be the builder, along with Stalin, of a totalitarian regime.¹³⁶ By following the example of the Brecht collective and studying diligently Lenin’s own words, they can acquire a new way of seeing, and perhaps develop even admiration for, not just the man but also the ideas that guided “Brecht” in the creation of words and music and can guide the performers’ interpretation of them.¹³⁷ They can delight in finding the echoes of his words throughout Brecht’s writing from 1929 on. And they can grow politically from the effort they invest, as do the Mother’s budding skeptics, in trying to understand “the causes of events.”

Notes

- ¹ Henri Guilbeaux, *Vladimir Iljitsch Lenin: Ein treues Bild seines Wesens*, trans. Rudolf Leonhard (Berlin: Die Schmiede, 1923).
- ² Werner Hecht, *Brecht Chronik 1898–1956* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 166 and 221.
- ³ V. I. Lenin, *Collected Works* 25 (Moscow: Progress Publishers, 1977), 385–497. (This and all other volumes of the Progress Publishers edition are conveniently available at <http://www.marx2mao.com/PDFs/>.) Cf. Bertolt Brecht, *Brecht on Art and Politics*, ed. Tom Kuhn and Steve Giles (London: Methuen, 2003), 35 and 38. Also *BFA* 21, 143. Cf. *BFA* 21, 646 and 647.
- ⁴ Lenin, *Collected Works* 25, 497.
- ⁵ Ibid., 495–96.
- ⁶ V. I. Lenin, *Collected Works* 22 (Moscow: Progress Publishers, 1977), 185–304.
- ⁷ Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio: Erinnerungen an Brecht (Schriften zur Literatur: Bd. 2)*, ed. Reinhold Grimm (Göttingen: Sachse & Pohl Verlag, 1963), 12–13.
- ⁸ Fritz Sternberg, *Der Imperialismus* (Berlin: Malik Verlag, n.d. [1926]), 9.
- ⁹ Fritz Sternberg, “*Der Imperialismus*” und seine Kritiker (Berlin: Soziologische Verlagsanstalt, 1929). Cf. Hecht, *Brecht Chronik*, 279.
- ¹⁰ W. I. Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII (Vienna-Berlin, Verlag für Literatur und Politik, n.d. [1929]). Eng. title in V. I. Lenin, *Collected Works* 18 (New York: International Publishers, n.d. [1930]).
- ¹¹ Fredric Jameson, *Brecht and Method* (New York: Verso, 1998), 10. Cf. *BFA* Registerband, 811. Cf. also Laura Bradley, *Brecht and Political Theatre: “The Mother” on Stage* (Oxford: Clarendon Press, 2006), 27–29.
- ¹² Brecht, *Music and Culture: Hanns Eisler in Conversation with Hans Bunge*, ed. and trans. Sabine Berendse and Paul Clements (London: Bloomsbury, 2014), 109.
- ¹³ Bradley, *Brecht and Political Theatre*, 8, 21–27. Eng. in Maxim Gorky, *Mother* (New York: D. Appleton and Co., 1921). The collective that worked on the adaptation consisted of Brecht, Slatan Dudow, Eisler, Elisabeth Hauptmann, and Günther Weisenborn (*ibid.*, 21).
- ¹⁴ Brecht, *Music and Culture*, 109. Cf. *BFA* 18, 245, line 14.
- ¹⁵ Ibid., 110.
- ¹⁶ Eng. in V. I. Lenin, *Collected Works* 21 (Moscow: Progress Publishers, 1980), 429; Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, 438.
- ¹⁷ Brecht on Theatre, 3rd ed., ed. Marc Silberman, Steve Giles, and Tom Kuhn (London: Bloomsbury, 2015), 48–49. *BFA* 21, 302–04.
- ¹⁸ Ibid., 49. *BFA* 21, 303, lines 7–8.
- ¹⁹ Lenin, *Collected Works* 21, 35–41.
- ²⁰ *BFA* 21, 306–07; Eng. in Brecht, *Art and Politics*, 74–76.
- ²¹ Ibid., 304–05.
- ²² Sternberg, *Der Dichter*, 12. [Trans. J.D.]

²³ BFA 21, 204, line 11. “Sollten wir nicht die Ästhetik liquidieren?” (“Shouldn’t We Liquidate Aesthetics?”) in *Brecht on Theatre*, 36–38, here 37. Cf. also Brecht, *Art and Politics*, 51–52. Cf. also “[Neue Dramatik]” (1929), BFA 21, 270–75 and 707 (“New Dramatic Writing” in Brecht, *Art and Politics*, 68–74).

²⁴ In Lenin, *Collected Works* 23, 77–87.

²⁵ Ibid., 82–85.

²⁶ Lenin, *Collected Works* 21, 40.

²⁷ Lenin, *Collected Works* 23, 78. [Emphasis J.D.]

²⁸ Lenin, *Collected Works* 21, 40.

²⁹ Sternberg, “*Der Imperialismus* und seine Kritiker”, 116–17.

³⁰ Cf. Lenin, *Collected Works* 21, 304 and n. 142. Cf. also Carl von Clausewitz, *Vom Kriege*, 5th ed. (Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1905), 19 (conveniently available at <https://books.google.com/books?id=144xapi-j3oC&pg=PA19>).

³¹ Bertolt Brecht, *Poems 1913–1956*, 2nd ed., ed. John Willett and Ralph Manheim (New York: Methuen, 1979), 189. Cf. BFA 11, 207, lines 49–56, and 374–75. A recording of the superb performance by Marie Soubestre and Romain Louveau is conveniently available online at <https://www.youtube.com/watch?v=FeeEDR8N8-U> (here from 3:40 to 5:00).

³² “Disclosure of a Poet,” in *Poems 1913–1956*, xviii. The term “Crisis Years” appears on 165.

³³ *Brecht on Theatre*, 37. Cf. BFA 21, 203, lines 36–38.

³⁴ Brecht, *Music and Culture*, 109. Cf. BFA 18, 245, line 14.

³⁵ *Brecht on Theatre*, 39. Cf. BFA 21, 210, lines 16–18.

³⁶ BFA 21, 302, lines 31–32. Eng. in *Brecht on Theatre*, 48 (printed in *Berliner Börsen-Courier*, March 31, 1929; cf. BFA 21, 721).

³⁷ Bradley, *Brecht and Political Theatre*, 23.

³⁸ Lenin, *Collected Works* 21, 39.

³⁹ *Brecht on Theatre*, 49. BFA 21, 303, lines 7–8.

⁴⁰ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965), 76.

⁴¹ Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, 19. Eng. in Lenin, *Collected Works* 21, 54.

⁴² Hecht, *Brecht Chronik*, 312. Cf. Bradley, *Brecht and Political Theatre*, 24.

⁴³ Käthe Rülicke Weiler, *Die Dramaturgie Brechts: Theater als Mittel der Veränderung*, 2nd ed. (Berlin: Henschelverlag, 1968), 121.

⁴⁴ W. I. Lenin, *Sämtliche Werke* XIII (Vienna-Berlin, Verlag für Literatur und Politik, n.d. [1927]), xxvii. First published in *Unter dem Banner des Marxismus* 1, no. 2 (1925). Conveniently available in V. I. Lenin, *Collected Works* 38 (Moscow: Progress Publishers, 1976), 357–61.

⁴⁵ *Unter dem Banner des Marxismus* 3, no. 5 (1929): 633–59. [Trans. J.D.]

⁴⁶ Lenin, *Collected Works* 38, 139.

- ⁴⁷ The marginal note appears in Adoratski, 641, in the copy in the Brecht Archives. [Trans. J.D.] At the end of the article there appears an additional precise notation: "II. 30" (presumably signifying the date read—cf. *Die Bibliothek Bertolt Brechts: Ein kommentiertes Verzeichnis* [*The Library of Bertolt Brecht: An Index with Commentary*], ed. Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt, and Heidrun Loepel [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007], 31 and 533).
- ⁴⁸ Lenin, *Collected Works* 21, 39.
- ⁴⁹ Ibid., 74.
- ⁵⁰ Cf. Bertolt Brecht, *Collected Plays* 3.2, ed. John Willett (London: Methuen, 1997), 110, and *BFA* 3, 279, lines 29–33.
- ⁵¹ Lenin, *Collected Works* 21, 309.
- ⁵² Ibid., 37.
- ⁵³ Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, 18–19. Eng. in Lenin, *Collected Works* 21, 54.
- ⁵⁴ *BFA* 21, 303, lines 12–13. Eng. in *Brecht on Theatre*, 49.
- ⁵⁵ Lenin, *Collected Works* 21, 39.
- ⁵⁶ Quoted in *ibid.*, 76. Ger. in Karl Marx and Friedrich Engels, *Werke* 30 (Berlin: Dietz Verlag, 1972), 342. Trans. as "bourgeois contagion" in Karl Marx and Frederick Engels, *Collected Works* 41 (New York: International Publishers, 1975), 468.
- ⁵⁷ Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, 329. Eng. in Lenin, *Collected Works* 21, 222.
- ⁵⁸ Lenin, *Collected Works* 21, 35.
- ⁵⁹ Ibid., 36.
- ⁶⁰ Ibid., 39. Cf. 222–23.
- ⁶¹ Ibid., 38. Cf. 309.
- ⁶² Ibid., 79.
- ⁶³ Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, 260. Eng. in Lenin, *Collected Works* 21, 310.
- ⁶⁴ Lenin, *Collected Works* 21, 310.
- ⁶⁵ *Ibid.*, 424.
- ⁶⁶ *Ibid.*, 310.
- ⁶⁷ *Ibid.*, 424.
- ⁶⁸ *Ibid.*, 35–36.
- ⁶⁹ *Ibid.*, 424. Cf. 428.
- ⁷⁰ *Ibid.*
- ⁷¹ *Ibid.*, 38. Cf. 309.
- ⁷² *Ibid.*, 424.
- ⁷³ *Ibid.*, 38.
- ⁷⁴ *Ibid.*, 36.
- ⁷⁵ *Ibid.*, 39.
- ⁷⁶ *Ibid.*
- ⁷⁷ *Ibid.*, 35.

⁷⁸ Ibid., 39.

⁷⁹ Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, 260. Eng. in Lenin, *Collected Works* 21, 310.

⁸⁰ Lenin, *Collected Works* 21, 38–39.

⁸¹ Ibid., 40. But see the description of Kautsky's ideas about the role of corporate managers in such a peaceful transition in Rainer Kraus, *Die Imperialismusdebatte zwischen Vladimir I. Lenin und Karl Kautsky: Eine vergleichende Analyse ihrer Theorien* (Europäische Hochschulschriften, Reihe III: Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, vol. 102) (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1978), 205.

⁸² Lenin, *Collected Works* 21, 40.

⁸³ Ibid., 424.

⁸⁴ Lenin, *Collected Works* 25, 494.

⁸⁵ Lenin, *Collected Works* 21, 37.

⁸⁶ Ibid., 38.

⁸⁷ Karl Marx and Friedrich Engels, *Werke* 4 (Berlin: Dietz Verlag, 1974), 479. Eng. in Karl Marx and Frederick Engels, *Collected Works* 6 (New York: International Publishers, 1975), 503.

⁸⁸ Lenin, *Collected Works* 21, 39.

⁸⁹ Ibid., 253.

⁹⁰ Ibid., 39. Cf. paragraph marked by “Brecht” beginning with “Ein lehrreiches Bild” (“An edifying picture”) (Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, 364. Eng. in Lenin, *Collected Works* 21, 252).

⁹¹ Ibid., 428.

⁹² Ibid., 40.

⁹³ Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, 90. Eng. in Lenin, *Collected Works* 21, 40.

⁹⁴ Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, 361–62. Eng. in Lenin, *Collected Works* 21, 250.

⁹⁵ Lenin, *Collected Works* 21, 40–41.

⁹⁶ Lenin, *Collected Works* 23, 81.

⁹⁷ Cf. Beta [pseud. of Karl Korsch], “The Fight for Britain, the Fight for Democracy, and the War Aims of the Working Class. (Prolegomena to a Political Discussion),” *Living Marxism* V, no. 4 (Spring 1941), 1–2. Cf. also Karl Korsch, “The Fight for Britain, the Fight for Democracy, and the War Aims of the Working Class [1941],” *alternative* 41, 78.

⁹⁸ Brecht on Theatre, 49. BFA 21, 303–04.

⁹⁹ BFA 24, 74.

¹⁰⁰ Brecht on Theatre, 70. BFA 24, 84, lines 24–28.

¹⁰¹ Cf. Lenin, *Collected Works* 23, 82.

¹⁰² Lenin, *Collected Works* 21, 39.

¹⁰³ Ibid., 76.

¹⁰⁴ Ibid., 40.

¹⁰⁵ But cf. Klaus-Detlef Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts: Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik* (Tübingen: Niemeyer, 1967), 222.

¹⁰⁶ Maxim Gorki, *Die Mutter* (Berlin: Sieben Stäbe, 1929), 5. The critique is in “Letters from Afar: Fourth Letter, How to Achieve Peace,” in Lenin, *Collected Works* 23, 333–39, here 333–34.

¹⁰⁷ Gorky, *Mother*, 498–99. Cf. also Brecht, *Collected Plays*, 111 and 151. *BFA* 3, 281, lines 7–11, and *BFA* 3, 324, lines 19–20.

¹⁰⁸ Cf. Brecht’s notes on *The Mother*: “a piece of anti-metaphysical, materialist, non-Aristotelian dramatic writing” (*Brecht on Theatre*, 86). Cf. Lenin’s criticism of Gorky’s support for god-building: V. I. Lenin, *Collected Works* 35 (Moscow: Progress Publishers, 1980), 121. See also Lenin’s call for the editors and contributors of *Under the Banner of Marxism* to be “a kind of ‘Society of Materialist Friends of Hegelian Dialectics’” to promote a consistent and “militant” materialism in writings in the arts and sciences in V. I. Lenin, *Collected Works* 33 (Moscow: Progress Publishers, 1980), 234. In addition, see Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht: Die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), 80.

¹⁰⁹ Brecht, *Collected Plays*, 121. *BFA* 3, 290, lines 28–29.

¹¹⁰ Ibid., 126–27. Cf. *BFA* 3, 296, lines 9–10.

¹¹¹ Ibid., 138. *BFA* 3, 310, lines 24–26.

¹¹² Ibid., 140. *BFA* 3, 312, lines 15–16.

¹¹³ Lenin, *Collected Works* 21, 37.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid., 35.

¹¹⁶ Ibid., 429.

¹¹⁷ “On Subject Matter and Form” in *Brecht on Theatre*, 48. *BFA* 21, 302, lines 31–32.

¹¹⁸ Brecht, *Collected Plays*, 138. *BFA* 3, 310, 31–32.

¹¹⁹ Cf., e.g., “Krise, Reservearmee und Lohn im Imperialismus,” in Sternberg, “*Der Imperialismus*” und seine Kritiker, 11–13. Cf. also Lenin’s reference, marked by the Brecht collective, to Marx’s “remarkably popular, concise, and clear exposition of his theory of the average rate of profit on capital and of absolute ground rent” in Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, 33–34 (Eng. in Lenin, *Collected Works* 21, 68). Cf. Brecht, *Collected Plays*, 110. *BFA* 3, 279, line 28, to 280, line 4.

¹²⁰ Cf., e.g., Brecht, *Art and Politics*, 83–85. *BFA* 21, 338–40.

¹²¹ Brecht, *Collected Plays*, 138. *BFA* 3, 310, lines 37–38.

¹²² Lenin, *Collected Works* 23, 80.

¹²³ Lenin, *Collected Works* 21, 39.

¹²⁴ *BFA* 21, 305, line 10. [Trans. J.D.]

¹²⁵ *Brecht on Theatre*, 37. *BFA* 21, 210, line 16. Cf. also *BFA* 21, 682.

¹²⁶ Lenin, *Collected Works* 21, 40. Cf. Brecht, *Collected Plays*, 151. *BFA* 3, 324, lines 16 and 23.

¹²⁷ Brecht, *Art and Politics*, 76. Cf. *BFA* 21, 307, lines 23–24.

¹²⁸ Lenin, *Collected Works* 25, 495–96.

¹²⁹ *BFA* 21, 305, lines 2–4 and 7–8. [Trans. J.D.]

¹³⁰ Cf. *ibid.*, lines 7–10.

¹³¹ Brecht, *Collected Plays*, 116. *BFA* 3, 286, lines 7–8.

¹³² *Poems 1913–1956*, 188. *BFA* 11, 206, lines 9–10.

¹³³ Cf. Sternberg, “*Der Imperialismus*” und seine Kritiker, 78–79 and Lenin’s comment, “impoverishment play[s] a part in the creation, for capital, of a reserve army of labour,” in Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, 34 (Eng. in Lenin, *Collected Works* 21, 69).

¹³⁴ Lenin, *Sämtliche Werke* XVIII, 90–91. Eng. in Lenin, *Collected Works* 21, 40.

¹³⁵ Brecht, *Art and Politics*, 75. Cf. *BFA* 21, 307, lines 9–10.

¹³⁶ Marvin Perry, Myrna Chase, James R. Jacob, Margaret C. Jacob, and Theodore H. Von Laue, *Western Civilization: Ideas, Politics, and Society*, 10th ed. (Boston: Wadsworth, Cengage Learning, n.d. [2013]), 792.

¹³⁷ Cf., e.g., Brecht, *Collected Plays*, 138. *BFA* 3, 374–75.

Celan as a Reconfiguration of Brecht

It is customary, when thinking of Bertolt Brecht and Paul Celan as poets, to regard them as contrastive to each other, rather than as existing in any kind of kinship or correlation. However, the present article would like to reconsider them in just this light, focusing on their common project of the formulation of a poetic “counterword” to combat the lethal and annihilatory impulses of the Third Reich. These considerations then lead in turn to conceiving of their antifascist poetry as a speech act, which, after the model of Benjamin’s theory of language, is derived in its fundamental gestus from the biblical word of Creation. That is to say, in the moment of crisis—where fascism has placed Creation and its creatures at risk—these two poets create a model of participative and performative speech that serves to explode our inherited notions of linguistic and aesthetic representation. A corresponding selection of poems by our two authors is then discussed in this light. Finally, on the basis of his commemorative poem to Rosa Luxemburg, Celan is then situated in the immediate aftermath of Brecht as a political poet.

Es ist üblich, Bertolt Brecht und Paul Celan als Dichter eher als einander entgegengestellt denn zusammen zu denken. Der vorliegende Beitrag versucht indes, sie in Verbindung zu setzen, und zwar in der Dimension ihres gemeinsamen Projektes eines dichterischen “Gegenwortes” zu den letalen und annihilatorischen Impulsen des Dritten Reiches. Die Reflexion darauf führt dazu, ihre Dichtung des Antifaschismus als einen Sprechakt zu begreifen, der, nach dem Modell von Benjamins Sprachtheorie, in seinem Grundgestus auf das biblische Schöpfungswort rekurriert. Im Augenblick der Krisis—wo Schöpfung und Kreatur durch den Faschismus gefährdet sind—entwerfen sie im Zeichen der Verbundenheit mit Schöpfung und Kreatur ein Modell partizipativen wie performativen Sprechens, welches unsere gängigen Auffassungen von sprachlicher wie ästhetischer Darstellung gleichermaßen sprengt. Dies wird dann anhand einer repräsentativen Auswahl von Gedichten versuchsweise aufgezeigt. Abschließend wird Celan mit seinem Gedicht auf Rosa Luxemburg dann auch in der unmittelbaren Folge von Brecht als politischem Dichter angesiedelt.

Celan als Rekonfigurierung Brechts

Paul Peters

“In den finsternen Zeiten / Wird da auch gesungen werden? / Da wird auch gesungen werden. / Von den finsternen Zeiten” (BFA 12, 16). Diese Brecht-Zeilen zu zitieren heißt zugleich den Raum umreißen, der Brechts Gedicht mit dem Paul Celans verbindet; und zwar nicht nur okkasionell, in dem einen oder anderen Text, sondern prinzipiell, in Ursprung und Genese, in dem gemeinsamen Punkt, von dem, um ein Wort Celans zu gebrauchen, sich die Gedichtwerke beider Autoren herschreiben: im dichterischen “Gegenwort” nämlich zu den exterminatorischen Impulsen wie zur „todbringenden Rede“ des Dritten Reiches.¹ Denn “Eine glatte Stirn / Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende / Hat die furchtbare Nachricht / nur noch nicht empfangen” (BFA 12, 85). Brechts, wie Celans, Gedicht hat indes die Nachricht empfangen und trägt sie an der Stirn: und was zuallererst als eine zwingende Verbundenheit beider Dichter auffallen muss, ist diese gezeichnete Stirn ihrer beider Gedichtwerke, dieses Zusammenfallen von Zeit- und Sprachempfinden in ihren Texten. Der britische Historiker Eric Hobsbawm hat in seiner Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts festgehalten, wie ihm als noch blutjungem Menschen am Berliner Kurfürstendamm der Sinn für Geschichte aufgegangen sei, als er dort die Zeitung aufschlug mit der Nachricht von Hitlers Machtergreifung.² Brechts und Celans Gedicht schlagen indes immerzu diese Zeitung auf, zittern immer noch nach von dieser Nachricht, sind davon durchdrungen wie wohl das Werk weniger ihrer Zeitgenossen. Gerade hierin figuriert Brechts äußerst verknüpfter Vierzeiler als Mikrokosmos und generative Keimzelle, welche die Grundbewegung, den tragenden Bogen sowohl seines eigenen wie auch des Celanschen Gedichtwerks in sich birgt: den Einbruch der finsternen Zeiten als Ausgangspunkt und *incipit*, die Infragestellung allen Gesangs durch sie, das Wiederaufgreifen des Gesangs im Zeichen dieser Infragestellung, als ein Ansingen gerade gegen die drohende Finsternis. “Wir wollen uns um unsere Gründe fragen / Der Traurigkeit, du Mensch der späteren Zeiten / Die meinen wird Dir die Geschichte sagen / Die Jahreszahlen meiner Traurigkeiten,” schrieb Berthold Viertel, als Wiener Jude und antifaschistischer Exilant der Brechtschen und der Celanschen Sphäre wohl zu gleichen Teilen verbunden.³ So sind das Celansche wie das Brechtsche Gedicht beide markiert durch dieses Empfinden der lebensbestimmenden und -zerstörenden, um nicht zu sagen, apokalyptischen Macht der Jahreszahlen in der faschistischen Epoche.⁴

Aber nicht nur dies. Denn bei beiden Dichtern ist die Zeit auf eine Weise in Sprache und Gedicht eingegangen, welche meines Wissens nur diesen beiden Dichtern eigen ist. Jan Knopf hat wohl als erster darauf hingewiesen, dass Brechts Gedicht schon ab 1933 die furchtbare Nachricht in dem Sinne prophetisch an der Stirn trägt, dass bereits zu diesem frühen Zeitpunkt, anderthalb Dezennien vor der “Kahlschlag”-Lyrik der Nachkriegsdichter oder gar der von Adorno ausgelösten Diskussion um das Gedicht nach Auschwitz, Brecht bereits darum weiß, dass es schlechterdings nicht mehr geht, Gedichte in deutscher Sprache so zu machen wie bisher.⁵ Schon jetzt geht es Brecht also darum, in seinem deutschen Gedicht ein sprachlich schlechthin Anderes zu setzen als jene Rede des Faschismus, welche Celan die “todbringende” nennt. Heute hat Brechts kühle, nüchterne, eher an die Prosa angelehnte und auf Versifikation, ausschmückende Metapher und sonstigen poetischen Zierat verzichtende Sprache—“In meinem Lied ein Reim / käme mir fast vor wie Übermut” (BFA 14, 432)—zumindest oberflächlich sich dermaßen durchgesetzt, dass wir nicht einmal mehr registrieren, als was die Zeitgenossen, wie auch Brecht selber, diese Gedichte zunächst aufgenommen haben: nämlich als die Verweigerung von Poesie schlechthin—bzw. all dessen, als was man bis dahin die Poesie verstanden hatte. Zwar ist man gewohnt, Celans “hermetische” Ausdrucksweise als der operativen und transparenten Brechts entgegengesetzt zu verstehen: dem wäre aber entgegenzuhalten, dass sich hier die scheinbar so polaren Gegensätze doch berühren, in dem Sinne, dass beide Dichter in ihrem radikalen sprachlichen Neuentwurf des Deutschen durchaus verschwistert sind. Dies betrifft aber nicht nur den Aspekt des Versuches einer Sprache, die frei wäre von den offenkundigen Kontaminierungen des Faschistischen. Sondern die Dichtung Brechts und Celans bedeutet gerade in der Tiefendimension des Todbringenden einen prinzipiellen Gegenwurf, insofern sie sich jetzt, jenem Todbringenden entgegen, als Anwalt der Kreatur, als Bewahrer wie als Stifter des Lebens verpflichtet, und das auf eine Weise, die unübersehbare Konsequenzen für den poetischen Sprechakt selber hat. Denn in der Krise auf Leben und Tod, welche der exterminatorische Drang des Faschismus mit sich brachte, ist wie den Menschen auch der Sprache bisweilen ein Unerhörtes abverlangt worden, und die neuen Sprachen Brechts und Celans sind vielleicht die bemerkenswertesten dichterischen Zeugnisse dieses Unerhörten.

Wenn wir indessen nach dem Grund für jenes Unerhörte suchen, für die Bedrohung, welche die Gedichte Brechts und Celans sowohl registrieren wie gleichzeitig abzuwehren suchen, so ist dieser wohl das Letale, das Exterminatorische in der Dimension der drohenden Zurücknahme der Schöpfung. Die Schöpfung ist reversibel geworden und kann heute durch die menschlichen Destruktionsmittel zurückgenommen werden; ist doch der Judeaozid die virulenteste bisherige Manifestation dieser neuen annihilatorischen Möglichkeit der Geschichte.⁶ Und gerade dieses ist es,

welches das antifaschistische Gedichtwerk Brechts und Celans vornehmlich registriert, die Nachricht, die sie an der Stirn tragen, nicht nur in der Dimension der expliziten Aussage, sondern in dem Sinne, dass ihre ganze Sprache davon durchdrungen ist und ihr ganzes Gedichtwerk als Sprechakt sich nunmehr dagegen auflehnt. Somit aber stellen die beiden Dichter im Medium der Sprache jene Verbindung zu der Schöpfung wie zu ihrer Kreatur immer wieder her, welche durch die “todbringende Rede” des Faschismus so katastrophal zurückgenommen zu werden droht.

Von der politischen Bedeutsamkeit eines solchen Anliegens brauchen wir in diesem Zusammenhang wohl nicht zu sprechen; hier sei indessen auf die *poetische* hingewiesen. Diese besteht zunächst darin, dass wir als erstes vor den Gebilden Brechts und Celans all unsere liebgewonnenen Vorstellungen von der Sprache und der Poesie fahren lassen müssen, und dies mitnichten nur in einem äußerlichen Sinne. Denn Brechts und Celans Gedichte des Antifaschismus sind im Grunde keine bloße Lyrik, sind keine ästhetischen Artefakte mehr, die man sich mit ästhetischen Kategorien angemessen erschließen könnte; sondern sie sind die Aktualisierung von archaischen menschlichen Sprechakten, welche die Sprache als Medium einsetzt, um dem Menschen die Partizipation an der Schöpfung in dem Augenblick der Krise und Gefahr, wo diese Verbindung abzureißen droht, wieder zu ermöglichen. Walter Benjamin hat einmal davon gesprochen, dass die Berührung des Arztes, so wissenschaftlich und rationell sie sei, stets etwas von der magischen Berührung des Schamanen beibehalte.⁷ Ähnliches lässt sich von der antifaschistischen Dichtung Celans und Brechts behaupten: so säkular, so aktuell, so politisch, so kunstvoll sie auch sei, sie führt an archaische Schichten. Und zwar nicht zuletzt an die archaische Schicht des primären Sprechaktes, des göttlichen Schöpfungswortes selber.⁸

Dies ist beispielsweise in Brechts Svendborger Gedicht “Frühling 1938” exemplarisch vorgebildet:

Heute, Ostersonntag früh
 Ging ein plötzlicher Schneesturm über die Insel.
 Zwischen den grünenden Hecken lag Schnee. Mein junger Sohn
 Holte mich zu einem Aprikosenbäumchen an der Hausmauer
 Von einem Werk weg, in dem ich auf diejenigen mit dem Finger deutete
 Die einen Krieg vorbereiten, der
 Den Kontinent, diese Insel, mein Volk, meine Familie und mich
 Vertilgen muss. Schweigend
 Legten wir einen Sack
 Über den frierenden Baum. (BFA 12, 95)

Denn an diesem gewissen dänischen Ostersonntag steht—die Zeit ist aus den Fugen—die Natur zunächst Kopf, und wohl gleichnishaft für die Unnatur des Faschismus bedroht der unzeitige und somit widernatürliche

Schneesturm die wieder aufblühen wollende, sonst so frühlingshafte Natur.⁹ Ringt Brecht indessen am Schreibtisch um die Erhaltung der Welt und zeigt mit einem Vers auf diejenigen, "Die einen Krieg vorbereitet, der / Den Kontinent, diese Insel, mein Volk, meine Familie und / mich / Vertilgen muss," so holt ihn der Sohn von diesem Vers weg, damit beide den schützenden Sack über das frierende Aprikosenbäumchen legen können. Brechtisch verstanden: der Vers allein reicht nicht, es braucht, und sei es nur gleichnishaft, den Gestus, die praktische Umsetzung. Wir schreiben nicht nur um die Erhaltung der Welt vor dem, was sie bedroht, wir tun etwas dafür, und halten dies wiederum in der Sprache fest. Was da aber—im Sinne des archaischen Sprechaktes—in Augenblick der Krise erneuert wird, ist im Bild vom Vater und Sohn, im Bild des Generationsvertrages, im Bild des heranwachsenden Obstbäumchens und dessen von Vater und Sohn gemeinsam unternommenen Schutzes, der Bund des Menschen mit der Natur, mit der fruchtbaren und immer wieder fruchtbringenden Schöpfung. Und die eigentliche Mächtigkeit und Suggestionskraft dieses sonst so anmutigen Gedichts beruht auf der Aktualisierung dieses archaischen Bildes, ja mehr: sie beruht auf der Aktualisierung dieses archaischen Bundes, eigentlich darauf, dass wir hier an dem Wunder der Schöpfung—and ihr größtes Wunder ist ihre Fruchtbarkeit—partizipieren. Man hat theologisch immer viel Aufhebens davon gemacht, dass der Name Adam mit Erde zusammenhängt, und im miserabilistischen Diskurs des Christentums, dass der Mensch Staub sei. Aber die ökologische Bibelkritik hat gezeigt, dass *adam* und *adamah*—Mensch und Erde—vielleicht ursprünglich ganz anders zusammenhängen, nämlich als die das Leben hervorbringende Fruchtbarkeit und die daraus hervorgehende Frucht, so wie die altgriechische Gaia nicht nur als Erde, sondern als fruchtbare Erde gedacht und beschworen wurde—bildet doch die Fruchtbarkeit der Erde, die es um jeden Preis zu erhalten gilt, eine der größten und unversieglichsten Quellen des archaischen und mythischen Staunens der Menschheit.¹⁰ Und gerade daran "knüpft" Brecht hier nicht nur wieder, daran *röhrt* er hier wieder an. Denn in dem Brechtschen Sprechakt wird der Bund von Mensch und Natur nicht nur dargestellt, sondern gestisch und performativ vollzogen.

Mit anderen Worten: die Brechtsche Sprache, wie die Celansche, ist stets immer auch partizipativ. Sie dient, mit Benjamin gesprochen, immer als Medium, und nicht als Mittel.¹¹ Und d.h., dass wir, um dieser Sprache gerecht zu werden—nicht anders als Benjamin in seiner großen Sprachabhandlung—uns hier ein für alle Mal von der gängigen modernen Auffassung von Sprache gründlich verabschieden müssen, die da besagt, dass die Sprache ein System von arbiträren Designierungen darstelle, welches dem somit Bezeichneten stets äußerlich bleibe: einem jeden Kulturwissenschaftler als die leidige und angeblich so unüberbrückbare Dichotomie von Signifikant und Signifikat vertraut. Denn es ist klar, dass eine solche Sprache nie als partizipatives Medium dienen kann, wie ein solches

Sprachverständnis die Sprache als ein solches Medium auch niemals wird erschließen können.¹²

Aber gibt es das: die Sprache als partizipatives Medium? Fallen Bezeichnung und Bezeichnetes, *signifiant* und *signifié*, nicht doch immer auseinander? Nicht immer, sagt Benjamin: denn die Intention des Namens, dass beide zusammenfielen, bleibt, und gerade die poetische Sprache vermag kraft der ihr eigentümlichen Ressourcen beide immer wieder momentan zusammenzufügen. Oder genauer: indem das Sinnliche der Sprache in der Poesie wieder in den Vordergrund rückt und mit dem diskursivischen "Sinn" weniger in einen Widerstreit als in ein Ergänzungsverhältnis tritt, vermögen in der Poesie Sinn und Sinnlichkeit der Sprache wieder zu Konstellationen zusammenzutreten, in denen die Sprache gerade kraft dieses Zusammentretens nicht mehr als bloß äußerlich designierendes Mittel, sondern wieder als mimetisches und partizipatives Medium dienen kann. Lassen wir es also darauf ankommen: lesen wir ein Brechtsches Gedicht einmal auf diese Fragestellung hin, und zwar sein Gedicht über den Tod seines Freundes Benjamin:

ZUM FREITOD DES FLÜCHTING W. B.

Ich höre, dass du die Hand gegen dich erhoben hast
 Dem Schlächter zuvorkommend.
 Acht Jahre verbannt, den Aufstieg des Feindes beobachtend
 Zuletzt an eine überschreitbare Grenze getrieben
 Hast du, heißt es, eine überschreitbare überschritten.

Reiche stürzen. Die Bandenführer
 Schreiten daher wie Staatsmänner. Die Völker
 Sieht man nicht mehr unter den Rüstungen.

So liegt die Zukunft in Finsternis und die guten Kräfte
 Sind schwach. All das sahst du
 Als du den quälbaren Leib zerstörtest. (BFA 15, 48)

Unser Hauptaugenmerk gilt dabei den Zeilen: "Zuletzt an eine unüberschreitbare Grenze getrieben / Hast du, heißt es, eine überschreitbare überschritten." Celan schrieb: "Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten,"¹³ und jeder Celan-Leser kennt die exponierte Bedeutung des Atems bei diesem Dichter. Sie ist indes bei Brecht nicht minder ausgeprägt. Denn Brechts Gedicht, wie Celans, *atmet*. In dem vorliegenden Gedicht macht sich dieses an jener Stelle unüberhörbar bemerkbar, wo wir die Flucht Benjamins ein Stück weit selber mitmachen, bis wir an jene unüberschreitbare Grenze stoßen, die Grenze von Frankreich nach Spanien, die Benjamin nicht mehr lebend überquert hat: so "hast du, heißt es, eine überschreitbare überschritten." Hier nämlich, an der entscheidenden Stelle, vor jenem finalen

Schritt und jener letzten Überquerung, wird, kraft der von Brecht gesetzten Zäsur, gleich Benjamin ein jeder Leser zunächst auch innehalten. Denn—für Brecht ganz charakteristisch—sowohl die natürliche wie die poetische Diktion verlangen hier, dass wir beim Lesen eine Pause zwischen “überschreitbare” und “überschritten” einlegen und also, genauso wie Benjamin vor jenem verhängnisvollen Schritt, noch Atem schöpfen; wie ja die Vokaländerung bei der starken Beugung von “schreiten” hier sinnlich, klanglich nicht nur die morphologische Transformation des Verbes, sondern den physischen Zustandswechsel des Subjektes Benjamin—from einem Lebendigen in einen Toten—markiert. So wird hier bei Brecht, genauso wie Benjamin es postuliert hatte, die Sprache zu einem Medium (und nicht bloß zu einem äußerlichen Mittel) der Darstellung, indem auch das ihr sinnlich Inhärerende, ihre klangliche und lautliche Gestalt, mit dem semantischen Sinn zusammenfallen, und die beiden Aspekte—Sinn und Sinnlichkeit der Sprache—wieder in einen notwendigen Bezug zueinander gebracht werden. Darüber hinaus markiert die Zäsur die spürbare physische Präsenz des abwesenden Benjamin, seine Aura, wie ja die Zäsur bei Brecht und Celan immer wieder die Präsenz der Abwesenden—the Opfer des Faschismus—markiert, und diese Präsenz dann ihren Gedichten einschreibt. Mit anderen Worten: wir partizipieren hier im Medium der Sprache an Benjamins letztem Augenblick, begleiten ihn bis an die Schwelle des Todes, ja sogar ein Stück weit über diese Schwelle hinaus; dies die orphische Mächtigkeit nicht nur des posthoatischen Dichters Celan, sondern auch des antifaschistischen Dichters Brecht. Indes, der letzte Atem, sagt Brecht einmal, kann auch der erste sein; und so ist hier Benjamins letzter Atemzug—“eine überschreitbare überschritten”—gleichzeitig auch ein erster, nämlich der erste, den wir als Leser nun gemeinsam mit Benjamin schöpfen: “Neu beginnen / Kannst du mit dem letzten Atemzug” (*BFA* 15, 117)—und so beginnen wir hier neu, indem wir Benjamins letzten Atemzug mit ihm teilen, und indem sich Benjamin mit diesem Atemzug die eigene Lebensproblematik, die auch die des zeitgenössischen Lesers ist, dem Leser überträgt.¹⁴ Denn auch diese Grenze—die nämlich zwischen der Nachwelt und dem namenlos und verlassen verstorbenen Exilanten—is dank dem Sprechakt des Gedichts nun “überschritten,” und die klangliche Markierung von “überschreiten” auf “überschritten” bezeichnet, wie den Zustandswechsel von Lebendigem zu Totem, nun auch gleichzeitig den Übergang der Figur Benjamin von Vergessenheit in Andenken, welches Andenken dem Leser somit nicht nur ideell dargeboten, sondern sinnlich-physisch eingeschrieben wird.

Zwei Sachverhalte sind an dieser Stelle festzuhalten. Zunächst: es geht hier um eine *inwendige*, nicht auswendige Mimesis. Wir sind hier als Leser, im Medium des Atems, gleichsam subkutan einen Augenblick im Organismus Benjamin präsent. Die Schrift, sagt Benjamin, ist Telepathie, ist Gedankenübertragung, und sie ist offenbar bisweilen sogar auch *Atem*übertragung, denn der letzte Atemzug Benjamins vor jener Überschreitung wird

uns hier übertragen.¹⁵ Das heißt aber, dass dieses Gedicht kein ästhetisches Gebilde im herkömmlichen Sinne mehr ist, keine äußerliche, distanzierte und auf Schein beruhende Darstellung. Denn gewiss: wir sind zwar nicht real präsent in dem Organismus Benjamin, aber verspüren hier seine physische Präsenz nicht minder stark—in mancher Hinsicht vielleicht sogar noch stärker—als wären wir in Port Bou mitanwesend. Denn wir sind in diesem Augenblick leiblich, durch den Atem wie durch den Sprachleib, mit ihm verbunden und diese unsere Verbundenheit ist nicht scheinhaft, so wenig wie die Schöpfung des Atems und dessen Aussetzen hier scheinhaft sind. Das heißt: unsere Verbindung im Medium des Atems mit Benjamin ist sehr wohl eine reale, und das Gedicht invoziert nicht bloß, es inkarniert, es realisiert performativ diese Verbindung, wie wir im Lesen dann mit ihm. Brecht als Dichter aktualisiert somit gleichsam nur diese unsere latente Verbindung mit Benjamin und macht sie, im Zusammenspiel von Sinn und Sinnlichkeit der dichterischen Sprache, gerade in der momentanen poetischen Zusammenkunft dieser beiden Dimensionen manifest.¹⁶ Wir atmen dann mit Benjamin mit, und zwar, mit Celan gesprochen, “die Luft, die wir zu atmen haben,”¹⁷ d.h., nicht nur die Luft im allgemeinen, sondern die der sehr bestimmten biografischen wie geschichtlichen Konstellation, in der Benjamin jenen letzten Atem schöpfte, den das Gedicht uns nun überträgt. Die Bedeutung dessen für einen Dichter wie Celan—erinnert sei nur an seinen Abscheu vor der “Kunst” und deren rein objektivierende und auswendige Abbildung—liegt auf der Hand.¹⁸ Und in genau dem Sinne, wie Celan stets die Sprache gegen die Rede und die Dichtung gegen die Kunst—gar die “Lyrik”—gesetzt hat, ist hier Brechts Text Sprache und Dichtung im eminent Celanschen Sinne: denn gerade diese, laut Celan, ist “Gegenwart, ist Präsenz.”¹⁹ Denn “Gedichte sind poröse Gebilde. Das Leben strömt und sickert hier aus und ein, unberechenbar eigenwillig, erkennbar und in fremdester Gestalt,”²⁰ und gerade kraft dieses Porösen geht hier die Gestalt Benjamins, an der Schwelle von Tod und Leben, als durchaus noch lebendige in uns als Leser ein.

Einen fraglos kulminierenden Höhepunkt eines solchen partizipativen Sprechens bei Brecht bildet das folgende Gedicht:

DER ANSTREICHER SPRICHT VON KOMMENDEN GROSSEN
ZEITEN

Die Wälder wachsen noch.
Die Äcker tragen noch.
Die Städte stehen noch.
Die Menschen atmen noch. (*BFA* 12, 10)

Der Text kann wohl als Schulbeispiel dafür dienen, wie Brecht und nach ihm Celan Dichtung und Sprache gerade in dem Gegenentwurf zur “todbringenden Rede” des Faschismus neu konstituiert haben. Brechts Gedicht,

das zweifelsohne in dem unmittelbaren politischen Impuls zur Demaskierung der faschistischen Rede beginnt, stößt gerade kraft dieses lebenswährenden Impulses dann unversehens in eine ganz andere sprachliche Dimension. Brecht ruft hier, mit einer ganz archaischen Mächtigkeit der Benennung, das Leben und das Lebendige, die gefährdete Schöpfung selbst als Verbündete im antifaschistischen Kampf ab.²¹ Wenn ich eine Parallele für diesen extraordinären Sprechakt finden müsste, so wüsste ich keine bessere als das feierliche Aussprechen des Tetragramms im alten Jerusalem, das damals zur Feierlichkeit des Jom Kippur, im Kontext des jüdischen Neujahrs und des landwirtschaftlichen Zyklus des Erntens und Säens einmal jährlich geschah, um den Bestand der Welt zu sichern und die Verbundenheit mit der Gottheit, und d.h. wohl mit der Schöpfung und ihrem Fruchtbaren, ihrem Lebensbringenden wie Lebensstiftenden, zu erneuern.²² Ein Gebet, das hier indes bei Brecht alle Kreatur einschließt²³ und im Sinne des Bewahrens dieser Kreatur ausgesprochen wird, eine Verbundenheit, die auch wiederum ganz real und partizipativ mit dem aller Kreatur und allem Lebendigen gemeinsamen “Atem” dann besiegt wird. Denn an solche elementaren Schichten röhrt hier als Sprechakt Brechts Gedicht.

Dies führt uns wiederum ins Herz von Celans Dichtung, ins Herz des Celanschen Sprachprojekts. Mit diesem Unterschied: Brechts Sprechakt will die Schöpfung noch vor der faschistischen Zerstörung wahren: Celans Sprechakt muss die Schöpfung nach der Zerstörung wieder schaffen. Somit übernimmt er—wenn zwar bedingt—die altehrwürdige, jedoch auf solch unerhörte Weise wieder aktualisierte Rolle des Dichters als *alter deus* und *second creator*, als zweiter Schöpfer und Erschaffer, von dem Shaftesbury im achtzehnten Jahrhundert schon gesprochen hatte.²⁴ Man könnte sagen: da der Mensch gescheitert ist in seinem Auftrag, die Schöpfung zu wahren, wird ihm nun aufgetragen, die Schöpfung selber wiederherzustellen. Diese Aufgabe fällt nun, als Teil des Bundes von Mensch und Schöpfung und der immerwährenden Aufgabe der Erneuerung dieses Bundes, dem menschlichen Wort, der menschlichen Namensgebung und somit dem Dichter zu. Eine solche Erneuerung der Schöpfung wie des Bundes mit der Schöpfung wird dann zum Beispiel von Celan in dem programmativen Gedicht “Blume” unternommen:

BLUME

Der Stein.

Der Stein in der Luft, dem ich folgte.

Dein Auge, so blind wie der Stein.

Wir waren

Hände,

wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden

das Wort, das den Sommer heraufkam:

Blume.

Blume—ein Blindenwort.
Dein Aug und mein Aug:
Sie sorgen für Wasser.

Wachstum.

Herzwand um Herzwand
blättert hinzu.

Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer
schwingen im Freien.²⁵

Als erstes muss man wohl gleich zugeben, dass der Gegenstand, mit seinem traditionellen Status des Schönen und Dekorativen, zunächst fraglos eher an Celans früheres Vorbild Rilke denn an sein späteres Vorbild Brecht gemahnt. Indes, hier bei Celan handelt es sich um eine Rilkesche Blume, die durch alle Brechtschen Feuer hindurchgegangen ist. Das erste dieser reinigenden Feuer ist freilich das der Brechtschen Verfremdung: denn erstens handelt es sich im Celanschen Band *Sprachgitter*—in dem Celan eine emphatische Hinwendung zu einer “grauen” Dichtersprache gleichsam im Zeichen Brechts vollzieht²⁶—fast um das einzige organische Gebilde, das in der Sammlung überhaupt noch vorkommt. Und zweitens ist wohl in der ganzen Geschichte der lyrischen Poesie nie so nüchtern und asketisch von einer Blume gesprochen worden wie hier: nämlich auf ganz strenge, kühle, reduzierte, und ganz und gar “unblumige” Art. Wenn wir die Welt und die Dichtung neu konstituieren wollen, werden wir wohl auch die Blume neu konstituieren müssen, und das tut Celan auch in der Art seiner Darstellung—die freilich auch wie ein Akt der Benennung, ein partizipativer Akt gemeinsamer Neuerschaffung ist. Denn was uns an Celans Gedicht hier als ausgesprochen Brechtisch auffällt, ist neben der sprachlichen Askese und Verfremdung der Gestus: die Blume entsteht, wird dem Toten und Anorganischen, dem Stein, abgewonnen—and somit die *adama*, die Gaia, durch den Menschen wieder fruchtbar gemacht—indem sie performativ benannt wird; und zwar wird sie kollektiv, gemeinsam benannt. Denn hier entsteht, geht die Blume als Name und Realie vor unseren Augen gleichzeitig wie das menschliche “Wir” auf. Und ebenfalls ganz Brechtisch ist dieses neu erschaffene Celanske “Wir”—oder, mit Brecht gesprochen, diese Bildung durch gemeinsame Arbeit eines produktiven menschlichen Kollektivs—hier wie die Voraussetzung so auch das Medium dieses Aufgehens wie dieses Aufblühens. Dabei ist diese gemeinsame Arbeit der neuen Namensstiftung die nach Benjaminschem Verständnis menschliche Arbeit schlechthin: die der Benennung, so dass, indem sie benennen, die Menschen sich auch selber wiederherstellen. Denn “der Mensch ist der Nennende” und somit erst er selbst, wenn er benennt:²⁷ eine Aussage, die für

Dichter wie Brecht und Celan angesichts der falschen und annihilatorischen Namensgebung durch das Dritte Reich eine ungeahnte Aktualität bekommt und ihr eigenes Projekt der Namensstiftung in eine Dimension rückt, die über das im engeren Sinne Politische weit hinausweist, so sehr es gleichzeitig einen eminent politischen Sinn durchaus noch beibehält.

Wenn Benjamin indes in seinem Sprachaufsatz so grundlegend wie bahnbrechend wieder auf das Adamitische der Sprache, auf Menschenwort und Schöpfungswort, Name und Benennung, rekuriert hat, so hat der sowjetische Sprachtheoretiker Michail Bachtin fast gleichzeitig und vielleicht ebenso aufschlussreich auf dem Nicht-Adamitischen der Sprache insistiert: denn die Menschensprache entsteht kollektiv und ist gerade nicht das Ergebnis des Sprechaktes eines Einzelnen.²⁸ Bei Celan indes fallen Adamitisches und Nicht-Adamitisches zusammen: der Mensch benennt, und somit ratifiziert er die Schöpfung, bringt sie erst zum Abschluss, verschafft sich zu ihr Zugang, partizipiert an ihr, und stellt sich dabei erst richtig her. Bei Celan fällt dem Menschen in Benennung sogar erstmalig eine Eigenschaft des göttlichen Wortes zu: nämlich nicht nur die alte menschliche und von Brecht in seinem Sprechakt vorbildlich wahrgenommene Aufgabe, die Schöpfung durch Wort und Namen zu bewahren, sondern die, die sogar wiederholt hervorzurufen und somit, ganz im Sinne der Rolle des Dichters als *alter deus*, kraft seines Wortes erst wieder zu erschaffen. Diese potenziert adamitische Aufgabe indes—die Welt durch die menschliche Namensstiftung wiederherzustellen—is zugleich eine Nicht-Adamitische, indem sie hier eine durchaus kollektive ist. Man schreibe nicht nur, man schreibe *jemandem*, hatte Brecht als operativer Dichter emphatisch festgestellt (*BFA* 22.1, 80). Da ist es aber sehr bezeichnend, dass der sogenannte Hermetiker Celan diese Emphase womöglich noch übertrifft, indem er in seiner stetigen Ansprache an das Du auch immerfort und eigentlich ganz Brechtisch “jemandem” schreibt, ja den menschlichen Adressaten und Rezipienten seinem Gedicht gleich selber einbaut: und zwar, und ebenfalls ganz Brechtisch, mit Vorliebe als Mitwirkenden. So wird hier aus der ursprünglichen biografischen Situation Celans, die als Auslöser des Gedichts gedient hat, die ontogenetische des ersten Spracherwerbs seines Sohnes, in der Situation des Gedichts jedoch phylogenetisch zur gemeinsamen Neubenennung und Neuerschaffung der Welt schlechthin, die nun durch die gemeinsame Arbeit des Du und des Ich geleistet wird. Dabei entsteht indes auch gleichzeitig mit der Blume jenes kolaborative “Wir,” welches wohl die wichtigste Voraussetzung—“die Hämmer schwingen im Freien”—für den bevorstehenden Wiederaufbau der Welt ist.²⁹

So ist hier im produktiven Sprechakt die Welt nicht nur menschliche Setzung, sie ist vor allem *zwischenmenschliche* Setzung. Also Brechtscher—and Celanscher—geht es nicht: Brechtscher, indem hier nicht nur auf Produktivität und Kollektiv insistiert wird, sondern das Gedicht dieses Produktive-Kollektive selber gestisch wie performativ erschafft, inkarniert und umsetzt, und zwar als die primordiale, unverzichtbare

Vorbedingung für jeden Neuanfang, für jegliche Neusetzung der Welt; Celanscher, indem es nach der weltverschlingenden Katastrophe nun der Sprache und dem Sprechakt obliegt, die von dem Menschen revozierte Schöpfung zu restituieren, wobei, in dem so charakteristischen Brechtschen wie Celanschen Raum der Ansprache, es gerade der Leser selber ist, der aufgefordert wird, an diesem weltstiftenden Geschehen mitzuwirken oder, mit anderen Worten, zu partizipieren, und d.h.—und hier berühren sich abermals das Hermetische und das Operative—als aktiv Aufnehmender mit jeder Haltung des bloß passiven, kontemplativen Kunstgenusses zu brechen. Denn die eigentlich primordiale Voraussetzung für diese Neuer-schaffung ist—mit einem naturwissenschaftlichen Wort gesagt—die Sym-biose: jenes so generative wie produktive Zusammengehen von Mensch und Mensch wie von Mensch und Natur, welches der Faschismus exterminatorisch aufgekündigt hatte. So wird, im Celanschen wie im Brechtschen Sprechakt—der die Verbindung mit dem Fruchtbaren und Aufblühenden der Natur erst realisiert—der uralte symbiotische Verbund von Mensch und Mensch, und Mensch und Schöpfung, erneuert.

Dies umso emphatischer in dem folgenden Gedicht, das in vielerlei Hinsicht als kulminierender Moment des Celanschen Werkes verstanden werden kann:

PSALM

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unseren Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühn.
Dir
entgegen.

Ein Nichts waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandsrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sagen
über, o über
dem Dorn.³⁰

Wiederum könnte es scheinen, als ob wir uns in diesem Celan-Gedicht in einer denkbar weiten Entfernung von Brecht befänden; und wiederum setzt dieser Eindruck bei der Blume an, die hier dazu noch gerade in der Form der Rose erscheint, also in der klassischen Form als des an und für sich seienden Schönen, eine Vorstellung, welche das ganze Brechtsche Werk, mit seiner Forderung nach der Brauchbarkeit und dem sozialen Auftrag der Texte, prinzipiell verwirft. Indes, dieser Schein trügt: und gerade dieses Celan-Gedicht, das die Rilkesche Rose als “reinen Widerspruch” zum annihilatorischen Geschehen der Shoah wiederauferstehen lässt, ist an seinem Kern wie in seinem Grundgestus zutiefst Brechtisch, und schreibt sich somit wiederum zu gleichen Teilen wie von Rilke so von Brecht her. Dies zunächst in jener primären Setzung des Lebendigen gegen das Todbringende des Faschismus: in der Abrufung der Natur und der Kreatur in der dichterischen Setzung gegen ihn, und zwar diesenfalls in dem Bild der Rose als Inbegriff des Kunst—wie auch des Naturschönen. Denn, wie wir gesehen haben, auch Brecht setzt nicht nur die Natur, sondern auch das Naturschöne bisweilen gegen den Faschismus, wenn auch zurückhaltender als hier, in der gleichsam absoluten Exponiertheit Celans. Dabei fällt bei dem jüdischen Dichter das An-und-für-sich-Sein des Schönen postshoatisch mit dem An-und-für-sich-Sein des Lebendigen in seiner *differentia specifica* zusammen: d.h. alles Geschaffene und Lebendige will in seiner jeweiligen spezifischen Verfasstheit bestehen dürfen. Und auch dieses klagt Celans Gedicht hier ein: freilich in einem Zusammenhang, wo dieses den Opfern des Faschismus und der Shoah letal verwehrt worden ist. Dem blüht nun, in jenem inversen Heliotropismus gegenüber der Verfinsterung der Zeiten, die Brechts wie Celans Werk kennzeichnet, die Rose entgegen. Sie tut dies indes, nachdem die Zernichtung eingetreten ist: denn ein weiteres verbindendes Element von Brecht und Celan bildet ihre Bereitschaft, die Enormität des Geschehens im Dritten Reich in sich wie in ihr Werk aufzunehmen, ohne dieses Geschehen selbst dabei indessen in irgendeiner Weise *hinzunehmen*. So hat Brecht, allen tröstlichen Wunschvorstellungen der damaligen Emigration von einem baldigen Abwirtschaften des Regimes zum Trotz, auf die Enormität der erlittenen Niederlage wie das Ausmaß der drohenden bevorstehenden Katastrophe stets hingewiesen, um gerade daraus die Kraft—the Wucht—seines dichterischen Gegenworts zu schöpfen. Dies ist dann, gleichsam in potenziertter Form, nach der Katastrophe der Shoah bei Celan ebenso der Fall; die tragende Geste, wenn man so will, seines eigenen Gedichts. So ist an diesem äußersten Punkt das Celanske Werk von dieser bisweilen für das bloß diskursivische Denken schwer aufzulösenden Paradoxie gezeichnet. Denn die Rose des Andenkens soll hier gerade angesichts der Absolutheit der Zernichtung—and gleichsam aus ihr heraus—dennoch blühen.

Dazu gibt es indes auch im Brechtschen Werk eine versteckte Parallelie, wo das kühne Celanske Verfahren vom Widersinn des Blühens in gewisser Weise schon vorweggenommen wird:

GEDANKEN ÜBER DIE DAUER DES EXILS

1

Schlage keinen Nagel in die Wand!
 Wurf den Rock auf den Stuhl!
 Warum vorsorgen für vier Tage?
 Du kehrst morgen zurück.

Lass den kleinen Baum ohne Wasser!
 Wozu noch einen Baum pflanzen?
 Bevor er so hoch wie eine Stufe ist
 Gehst du froh weg von hier.

...

2

Sieh den Nagel an der Wand, den du eingeschlagen hast:
 Wann, glaubst du, wirst du zurückkehren?
 Willst du wissen, was du im Innersten glaubst?

Tag um Tag
 Arbeitest du für die Befreiung
 Sitzend in der Kammer schreibst du:
 Willst du wissen, was du von deiner Arbeit hältst?
 Sieh den kleinen Kastanienbaum im Eck des Hofes
 Zu dem du die Kanne voll Wasser schleppst. (*BFA* 12, 119)

Hat man Brecht bisweilen als operativem Dichter die Reduktion der Poetie auf das Zweckrationale vorgeworfen, so erweisen sich alle solche Vorwürfe vor einem solchen poetischen Gebilde als gegenstandslos. Denn was diskursivisch und rationell gilt, gilt hier gerade nicht mehr in dem Raum des Poetischen, wird, nicht anders als bei Celan, durch diesen Raum außer Kraft gesetzt; und zwar gerade durch das Bild vom paradoxalen Widersinn des Blühens. Steht doch der aufsprießende Kastanienbaum bei dem Exilanten Brecht—and wohl als Ausdruck von der bereits konstatierten “Widernatur” des Faschismus—diskursivisch mitnichten für das Gelingen, sondern gerade für die Vergeblichkeit seines Tuns: wäre diesem die ersehnte Wirkung beschieden, hätte der Exilant das sonst erfreuliche Gedeihen des jungen Baumes gar nicht mehr erlebt. Also hätte er eher Grund, angesichts der blühenden Kastanie an sich und seiner Arbeit zu zweifeln: und doch widerlegt das Wachstum des kleinen Baumes gerade diese Skepsis—wie es das ganze Diskursivische und Zweckrationelle der bloßen Ratio mit einer Evidenz anderer Mächtigkeit widerlegt. Und zwar durch die Mächtigkeit jenes Wachstums selbst, jener Rückversicherung eines Lebendigen—and Schönen—angesichts der drohenden Zerstörung, die eine Dimension an und für sich schlechterdings außerhalb der Griffweite jener Zerstörung—wie allen instrumentellen Zugriffs—setzt. Und

somit weicht die Zuversicht der unmittelbaren praktischen Wirkung hier einer so möglichen wie unmöglichen, einer eben nicht denkbaren, sondern schier unausdenkbaren Zuversicht anderer Art: wie das Hoffen, in der klassischen theologischen Dispensierung—erinnert sei an das Luther-Wort vom Bäumlein-Pflanzen—nicht ein Hoffen auf bestimmte Ziele und Wirkungen, sondern eine schlechthinige Verfasstheit des menschlichen Geistes darstellt.³¹ An diesen Urgrund des Hoffens röhren hier—wo sie sonst alle Ursache zur Verzweiflung hätten—die beiden Antifaschisten und Exilanten Brecht und Celan: und somit finden wir hier bei Brecht jenes paradoxale Grundszenarium wie jene es tragende Paradoxie, jenen Widersinn des Aufblühens präfiguriert, was dann bei Celan in der Setzung *ex nihilo* der Rose ihre postshoatische Entsprechung findet.

Aber damit nicht genug: denn gerade diese Rose ist hier bei Celan eingebettet in einen weiteren ausgeprägt Brechtschen Zusammenhang, namentlich einen des kollektiven menschlichen Gebrauchs. Brecht und Celan—darauf hat Albrecht Schöne erneut hingewiesen—haben vielleicht auch diese weitere denkwürdige Gemeinsamkeit, dass sie wohl die letzten biblischen Dichter deutscher Zunge sind, die letzten Dichter, für die, bei aller Ungläubigkeit, die Bibel eine formende Präsenz ist; und somit gehören die beiden wohl auch zu den letzten “Psalmen”-Dichtern der deutschsprachigen Literatur.³²

Eine weitere Gemeinsamkeit ist indessen diese: Celans *Psalm* ist nicht fromm, sondern blasphemisch, eine Absage, um nicht zu sagen Abfuhr an die Adresse der Gottesvorstellung, die vielleicht nur mit derjenigen von Brecht in *Mahagonny* zu vergleichen ist (*BFA* 2, 386). So wird Gott hier von Celan im Psalm nicht gefeiert, sondern verabschiedet: und an dessen Stelle tritt—wiederum sehr Brechtisch—das menschliche Kollektiv. Und dies führt uns zu der weiteren Feststellung, dass die eigentliche Krise des Gedichts hier vielleicht weniger in einer Krise der Gottesvorstellung besteht als vielmehr in der Krise dieses menschlichen Kollektivs. So zumindest verstehen wir die Eingangsverse: “Niemand knetet uns aus Erde und Lehm / Niemand bespricht unseren Staub.” Erinnert sei daran, dass die Psalmen in christlicher Tradition schlüssig als Loblieder der Gottheit gelten, während ihnen in jüdischer Überlieferung zudem die Aufgabe zukommt, das spezifische Verhältnis des jüdischen Kollektivs zur Gottheit wie zur Geschichte zu verhandeln. In dem Sinne ist postshoahitisch wie die Krise der Gottesvorstellung auch die Krise des Kollektivs hinzugereten.³³ Nicht nur Gott, sondern seine Gemeinde ist verschwunden, und somit auch die traditionelle Aufgabe dieses Kollektivs—denn das traditionelle Judentum kennt die persönliche Unsterblichkeitsvorstellung nicht—im geschichtlichen Gedächtnis das Andenken der Verstorbenen zu wahren. Denn wieder “kneten aus Erde und Lehm,” dies vollbringt ja gerade das “Besprechen des Staubes” im Andenken dieses Kollektivs. Somit ist dieses Kollektiv dem angemessenen Andenken schier unabdingbar; und der *altus deus*, der

second creator, ist hier somit mitnichten nur der Dichter—denn er vermag gerade nicht von sich aus und alleine diesen Auftrag zu erfüllen—sondern das nun fehlende Kollektiv. So kommt es wie zur unverhofften und unausdenkbaren Setzung der Rose als perennierender Blume des Andenkens bei Celan zur ebenso unverhofften und unausdenkbaren Setzung dieses Kollektivs—“Gelobt seist du, Niemand”—im paradoxalen Raum einer so unmöglichen wie existenziellen Ansprache. Denn dieser real fehlende und imaginär gesetzte Raum ist hier die unverzichtbare Voraussetzung—“Dir zuliebe wollen wir blühen”—jener Rose.

Je nun: genauso wie wir die Celansche Figur jenes widersinnigen Blühens, einer unausdenkbaren Zuversicht, bei Brecht vorgeformt finden, so ebenfalls die Parodoxie des rein imaginär gesetzten Raums einer so existenziell notwendigen wie real unmöglichen Ansprache. Und zwar in der kulminierenden Wendung des kulminierenden Gedichts der *Svendborger Gedichte*, wenn nicht des Brechtschen Gedichtwerks überhaupt: in den abschließenden Versen des geradezu testamentarischen Textes “An die Nachgeborenen.” Dort nämlich heißt es (*BFA* 12, 87): “Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut / In der wir untergegangen sind.” Mit anderen Worten: *adapt or die*. Brechts Exilgedicht hat das nicht, was es zum Leben braucht: einen Adressaten. Und somit es setzt nunmehr rein imaginär und adventisch, gleichsam aus sich und, genauso wie Celan, aus einem geschichtlichen Nichts heraus—diesen Partner; sein “Du,” seinen Raum der Ansprache. Denn Brecht gibt am Ende seines großen Gedichtwerks ebenso wie Celan in dem seinigen eine “Flaschenpost” in Richtung eines noch unbekannten, vielleicht auch momentan unausdenkbaren und real nicht mehr unmittelbar vorhandenen Adressaten auf.³⁴ Und wiederum können wir feststellen, wie Brechts und Celans Oeuvres sich oft gerade dann berühren, wo man sie am entferntesten voneinander wähnt. So auch in jener Frage des “Niemanden” und des “Jemanden,” den die beiden jeweils anschreiben: denn diese fallen, und zwar gerade aufgrund der Faschismus-Erfahrung, hier am Ende doch zusammen. Man schreibt immer jemandem, hatte der operative Brecht, noch getragen von den Erfahrungen seines eingreifenden Schreibens in der Endphase der Weimarer Republik, 1934 stolz verkündigt. Dabei war schon seit einem Jahr, seit dem Machtantritt der Nazis, dieses Brechtsche “Jemand” ein Celansches “Niemand” geworden und der unmittelbare Raum der Ansprache ebenso für Brecht weggebrochen und verschwunden, ohne dass er—and sein Gedicht—deshalb weniger existenziell auf ihn angewiesen gewesen wären.³⁵ So schreibt Brecht seinem “Jemanden” als einem Celanschen “Niemanden,” wie Celan seinem “Niemanden” als einem Brechtschen “Jemanden” schreibt: nämlich in der jeweiligen existenziellen Angewiesenheit auf diesen real fehlenden Raum der Ansprache. Und wie, angesichts des Letalen des Dritten Reiches, Brechts und Celans Gedicht, in ihrer Identifikation mit dem Lebendigen, bisweilen selber anfangen—erinnert sei an Brechts Benjamin-Gedicht—sich wie

Organismen zu verhalten, so auch darin, dass sie sich um ihres Überlebens willen an die neuen, wenn auch äußerst schwierigen Lebens- wie Überlebensbedingungen anpassen und dann gleichsam aus sich selbst heraus jenen Raum der Ansprache setzen, sich diesen gleichsam miteinbauen, auf den sie angewiesen sind.

In dem *Psalm*-Gedicht Celans verhält sich dies nun so, dass sein angeblich “absolutes” Gedicht hier schon von vornherein als Text des—liturgischen, kollektiven—Gebrauchs gesetzt wird, dessen Lektüre somit *per definitionem* nicht passiv, sondern nur aktiv, gestisch und performativ vollzogen werden kann. Aber mehr: denn zu der Parodoxie des Celanschen Gedichts gehört hier der Umstand, dass die Celansche Rose, als Inbegriff des Schönen, gleichzeitig existiert in einer Dimension der Brauchbarkeit, welche den Rahmen des Schönen gänzlich sprengt. Somit ist gerade dieses Celan-Gedicht dazu angetan, zu zeigen, wie wenig bloß ästhetische Kategorien an ein solches Sprachgebilde überhaupt heranreichen. Denn wie hier das An-und-für-sich-Seiende des Schönen mit dem An-und-für-sich-Seienden, dem *principium individuationis* des Lebendigen nahtlos zusammenfällt und von ihm letztlich getragen wird, ohne dass man dessen sich versieht, so wird das Gedicht als solches ebenfalls in seinem Innersten nicht etwa von einem Prinzip des Ästhetischen, sondern von einem Prinzip des Lebendigen bzw. der Brauchbarkeit fürs Lebendige regiert. Gerade dieses Prinzip hat dann das Gedicht als Sprechakt ebenso zu wahren wie zu konstituieren, wenn nicht gar selber physisch zu verkörpern, und dies zwar sowohl in dem generativen Akt seiner originären sprachlichen Formgebung wie in dem regenerativen Akt seiner nochmaligen sprachlichen Aneignung durch den Adressaten.

Denn freilich: in dem—symbolischen—System der Menschen ist die Blume ein bloß dekoratives Schönes—and über dieses System sind Brecht wie Rilke offenbar nie hinausgekommen; aber in dem System der Natur als pragmatischem Funktionszusammenhang, welches der ausgewiesene Botaniker Celan ungleich besser kannte als seine beiden dichterischen Vorbilder, dient sie ausgesprochen praktischen Zwecken, und zwar dem praktischen Zweck schlechthin, dem der Fortpflanzung. So hat sich die Blume in der Evolutionsgeschichte gerade deshalb entwickelt—and bedeutet evolutionsgeschichtlich auch gerade deshalb einen tiefen, gar revolutionären Einschnitt—um durch völlig neue Mittel die Fortpflanzung und somit den Erhalt zu sichern, und zwar durch das Einschalten eines Dritten, eines Bestäubers, der diese Aufgabe der Befruchtung dann übernimmt. Dient die Blume doch als Duft und Farbe, den artfremden Bestäuber anzulocken, der für die Fortpflanzung der eigenen Spezies dann erforderlich ist. Diese Rolle aber, angesichts des am Ende des Gedichts plötzlich aufgetanen Inneren und der generativen wie regenerativen Teile der Blüte (Griffel, Krone, Staubfaden), übernimmt nun hier bei Celan der Leser: er—vielleicht gar von der Blume angelockt—is nämlich dann in jedem von neuem

vollzogenen Leseakt performativ das Medium der Befruchtung und der Fortpflanzung, welche das perennierende erneute Blühen der Rose, als Blume des Andenkens, ermöglicht. Folglich auch die existentielle Angewiesenheit der Blüte auf ihn: auf dieses Celansche „Du“ und „Niemand,“ von dem man nicht recht weiß, ob es nicht auch gleichzeitig ein Brechtsches „Ihr“ und „Jemand“ ist. Denn vielleicht sind Brecht und Celan die einzigen Dichter, die ihren Adressaten als einen so unverzichtbaren Bestandteil ihrer Gedichte setzen wie die Blume den Bestäuber; aber genau dieses hat es zu bedeuten, wenn Celan vom prinzipiell Dialogischen des Gedichtes spricht.³⁶ Mit anderen Worten: die Celansche Rose ist eine Figur, die, wie angesichts der absoluten Zernichtung das absolute Geformte, gleichzeitig eine Figur absoluter Schönheit wie absoluter Brauchbarkeit ist, ja in der Tat eine Figur schier unendlichen praktischen Gebrauchs: und zwar, wie wir gesehen haben, in einer so elementaren Dimension der Lebens- und Überlebenspragmatik wie die Fortpflanzung. So ist das Rilkeschste aller Celangedichte, in der Dimension des Blumenhaften und des Schönen, in der Insistenz auf Kollektiv, Performance und Brauchbarkeit gleichzeitig auch das Brechtischste: und zwar mithin in einer Dimension des im System der Natur Praktischen und Brauchbaren, welche das jeweilige Naturverständnis Rilkes wie Brechts weit hinter sich gelassen hat. Denn das Blühen in der Natur ist eine Figur des Schönen wie der Brauchbarkeit—genauso wie es, und so auch bei Brecht und Celan, eine Figur des Wunderbaren ist.

Schöpfungswort und Kreatur, inwendige Mimesis ans Lebendige, paradoxaler Widersinn des Hoffens, das Wunderbare des Blühens und die Blume als Inbegriff der Brauchbarkeit—es wäre nur zu verständlich, wenn der eingefleischte Brechtianer bei solchen Kategorien, die nun gerade als Beweisstücke einer vermeintlichen Verbundenheit Brechts mit einem anderen Dichter angeführt werden, nicht so richtig weiß, wie ihm der Kopf steht, und sich nach seinem guten alten und handgreiflich politischen Brecht sehnt. Deshalb sei abschließend auf eine Verbundenheit Celans und Brechts hingewiesen, die gerade diesen Brechtschen Kernbereich berührt; oder das, was Celan einmal sein „altes Kommunistenherz“³⁷ nannte. Denn Celan und Brecht verbindet freilich auch dieses: sie waren beide revolutionäre Sozialisten. Und gerade in dieser Dimension des Politischen reicht ihre Verbundenheit so tief, dass man eine Stelle ausfindig machen kann, wo Celan nicht nur Impulse von Brechts Werk aufgreift, sondern dieses Werk in einem sehr direkten Sinne fortsetzt; und zwar gerade dort, wo Brechts Werk selber abbricht und Celan dann sogar jenes Gedicht zu Ende schreibt, das Brecht wohl immer hat schreiben wollen, aber nicht hat schreiben können. Und zwar zu einem Thema, das für jeden deutschen Kommunisten als geradezu identifikatorisch zu nennen wäre: zum Thema Rosa Luxemburg.

So ist aus jeder Schaffensphase Brechts—from den frühesten Gedichten der Augsburger Zeit über die Zeit des Exils bis hin zum letzten Ost-Berliner Lebensabschnitt—ein Gedicht zu Luxemburg überliefert, wie es

darüber hinaus ein Gedicht der frühen 1920er Jahre gegeben haben soll, das verschollen ist. Auch hat sich Brecht seit den 1920er Jahren immer wieder mit dem Projekt eines Stücks zu der großen Revolutionärin getragen, zu dem es aber nicht mehr gekommen ist: dazu sind im Nachlass noch aus der letzten Ost-Berliner Zeit ein paar Notizen und Entwürfe überliefert (BFA 10.1, 730, 980–83). Also keine Frage: Rosa Luxemburg war für Brecht zeitlebens ein Thema—ein Thema, das ihn als Dichter von seinen Anfängen bis an sein Lebensende beschäftigt hat; und vielleicht auch eines, dem er—was angesichts seiner gestalterischen Kraft als Dichter doch verwundern muss—nie gerecht geworden ist. Denn gleichzeitig mit dem Thema Luxemburg ist die Frage des angemessenen Umgangs mit dieser ikonischen Figur der deutschen revolutionären Linken gestellt, und zwar sowohl inhaltlich wie darstellerisch. Denn erstens war für den deutschen Kommunismus im Verlaufe seiner weiteren—and stalinistischen—Entwicklung Luxemburg eine problematische Figur geworden und die Identifikation mit ihr gebrochen; und zweitens berührte gerade das Verhältnis zu Luxemburg einen der wundesten Punkten der eigenen, Brechtschen Biografie: denn während seine Berliner Freunde und künstlerischen Weggefährten Georg Grosz und John Heartfield zum Beispiel ihre Parteibücher direkt aus den Händen der großen Arbeiterführerin erhalten hatten, war der junge Augsburger Brecht damals noch viel zu sehr mit anderem beschäftigt, um sich auf derlei einzulassen. Und in der Tat, seine ersten dichterischen Auseinandersetzungen mit der Luxemburg-Problematik bestehen eher aus “Abwehr-Texten,” d.h. Texten, in denen er die Figur in der Dimension, in der sie ihn wohl am stärksten herausforderte, der Dimension des Politischen, scheinbar gar nicht so richtig an sich heranlassen will: in dem Stück *Trommeln in der Nacht*, in dessen ursprünglicher, später in Ost-Berlin entsprechend umredigierter Urfassung der junge Brecht in der Figur des Kragler dem revolutionären und politischen Imperativ eine individualistische Absage erteilt; oder in dem Gedicht “Vom ertrunkenen Mädchen,” das 1919 noch unter dem unmittelbaren Eindruck des Mordes an Luxemburg entstanden sein soll und in dem in Anknüpfung an die “Ophelia”-Gedichte von Arthur Rimbaud und Georg Heym die Figur als anonyme, dem Verwesungsprozess ausgesetzte Wasserleiche erscheint. Hier wird indes alles Politische und Geschichtliche rigoros ausgeblendet.³⁸

1

Als sie ertrunken war und hinunterschwamm
 Von den Bächen in die größeren Flüsse
 Schien der Opal des Himmels noch sehr wundersam
 Als ob er die Leiche begütigen müsse.

2

Tang und Algen hielten sich an ihr ein
 So dass sie langsam viel schwerer ward

Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein
 Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

3

Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch
 Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schweben.
 Aber früh war es hell, dass es auch
 Noch für sie Morgen und Abend gebe.

4

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

Das Gedicht ist ungeheuerlich; und wohl ein Schulbeispiel dafür, wie in ihrer seismografischen Funktion die Dichtung sich bisweilen zwangsläufig in einen Raum jenseits von Gut und Böse begibt. Brecht registriert den ganzen Schock dieses Mordes, und es ist gerade das historische—and gleichsam das seismografische—Verdienst dieses Gedichtes, diesen Schock in seinem ganzen Ausmaß aufzunehmen, davor nicht zurückzuschrecken. Dabei ist dieser Schock—schockierender noch als der Tod—vor allem der des Gestaltverlustes. So wurden nach dem Mord im Tiergarten die sterblichen Reste Karl Liebknechts von den Attentätern als “Leiche eines unbekannten Mannes” im Berliner Leichenschauhaus abgeliefert. Luxemburg dagegen war nach schwersten Misshandlungen in den Landwehrkanal geworfen worden: als die angeschwemmte Leiche vier Monate später aufgefunden wurde, war sie in einem solch fortgeschrittenen Verwesungszustand, dass sie nur noch anhand von verbliebenen Kleiderresten von der langjährigen Sekretärin Luxemburgs, Mathilde Jacob, überhaupt wiedererkannt werden konnte.³⁹ Oder wie Gilbert Badia, der französische Biograf Luxemburgs, schrieb: “Son cadavre . . . n’avait plus d’apparence humaine”⁴⁰—wobei die Auslöschung der Menschenähnlichkeit Luxemburgs wohl von Anbeginn zur Intentionalität dieses Mordes gehörte. Und somit war das Unerhörte, das für die Zeitgenossen wahrhaft Schockhafte an den politischen Morden an Liebknecht und Luxemburg das schier Annihilatorische, der Umstand, dass deren Opfer nicht nur getötet, sondern zum Verschwinden gebracht, sie als Name und Gestalt ausgelöscht werden sollten. Erinnert sei daran, dass bei ihrer Gefangennahme durch eine konterrevolutionäre Bürgerwehr Rosa Luxemburg, mit fast rührender Nativität, ihr Exemplar des *Faust* noch miteinpackte, als Lektüre für einen weiteren Gefängnisaufenthalt, nicht ahnend, dass vonseiten ihrer politischen Gegner jetzt keine Gefangenen mehr genommen wurden und somit eine bloße Gefangennahme ihrer Person auch gar nicht mehr vorgesehen war.⁴¹

Gerade diesen Schock nimmt das Brechtsche Gedicht in sich auf, ohne jeglichen moralisierenden Kommentar oder spiritualisierenden, auch

sinnstiftenden Diskurs, der den Schock, die Erschütterung in ihrer puren Physikalität irgendwie abmildern würden. Aber mehr: wie das Gedicht als Ballade durchaus grenzgängerisch ist und an dem Übergang von Leben und Tod, von Gestalt und Gestaltverlust, von Moral und Unmoral angesiedelt, so bleibt es ebenfalls in seiner Oszillation an dem Indifferenzpunkt der beiden konträren Auffassungen des Dichterischen, um die es hier geht, sonderbar “in Schweben”—nämlich haarscharf an der Grenze zwischen Ästhetischem und Partizipativem. Betrachtet man das Gedicht nämlich vom ersten Gesichtspunkt aus, so ästhetisiert Brechts Text das Ereignis restlos und macht den Tod zum Gegenstand einer rein äußerlichen, scheinbar bloß stilisierenden Betrachtung, fern aller menschlichen Teilnahme, und stilisiert dabei gar den politischen Mord ins Biologische, löst ihn in fast Bennischer Manier in eine Atmosphäre der Verwesung auf. So gelesen, dient der Text auch dazu, den geschichtlichen Schock sowie die Dimension des Politischen gleichsam nach Art eines Blitzableiters abzuwehren und im selben Moment, in dem er diese scheinbar in sich aufnimmt, gleichzeitig möglichst weit von sich zu weisen. Somit aber erfüllte der Text gerade jedes Kriterium jener meduisierenden, objektivierenden, rein äußerlichen und teilnahmslosen ästhetischen Darstellung, von der Celan sich in der “Meridian”-Rede so emphatisch abwendet.

Liest man ihn aber partizipativ, so kehren sich die Zeichen mit einem Mal um, ja geradezu in ihr Gegenteil, und ein Gedicht purer ästhetisierender Teilnahmslosigkeit verwandelt sich in ein Gedicht purer Anteilnahme; denn “Alle Kreatur braucht Hilf von allen” (*BFA* 12, 45). Das zunächst so teilnahmslos anmutende, weil rein objektiv gehaltene Gedicht des jungen Brecht ist, gemäß der Celanschen Forderung an die Dichtung überhaupt, vor allem dies: Dichtung der Kreatur.⁴² Denn der Dichter gibt der Ermordeten hier das letzte Geleit, begleitet sie auf ihre letzte Fahrt, und zwar selbst in einen schockhaften Raum der Physikalität hinein—den der puren Auflösung—an den die gängigen spiritualistischen oder sinnstiftenden Diskurse gar nicht mehr heranreichen. Somit lässt Brecht die sonst so radikal Unbestattete nicht unbestattet, gedenkt ihrer noch in der absoluten Ausgesetztheit und Verlassenheit, sagt über sie, die sonst namenlos Vergessene und Verschollene, den Spruch des Andenkens—er bespricht ihren Staub—and erweist so an seinem Extrem das scheinbar so posthumane und amoralische Gedicht ganz unverhofft als in seinem Grundimpuls schlechterdings human. Denn es vollzieht das Humanum schlechthin, den Ritus der Bestattung, in seinem Sprechakt an der sonst so radikal Verlassenen, und führt somit auch ihr namenloses Ende, als ein Ereignis zunächst ganz außerhalb des Sprachlichen, gerade der Menschensprache der Artikulation und des artikulierten Lauts dann auch wieder zu.

Oder mit Celan zu sprechen: gerade hier, an diesem Äußersten, wo die Sprache sonst abdankt, nicht mehr hinreichend, zeigt sie sich in ihrer Eigenschaft als Dichtung noch durchaus als “Gegenwart” und “Präsenz.”

Und zwar in dem Doppelsinn: die Sprache ist da, bei der Verstorbenen in ihrer letzten Not, bei der sonst zur Gänze verlassenen Kreatur, und sie überführt ihr sonst Sprach- und Wortloses, ihr sonst schier Namenloses—and dies ebenfalls ein Signum des Humanum—in einen Bereich der Mitteilung, der gemeinschaftlichen menschlichen Teilhabe wie der gemeinschaftlichen menschlichen Artikulation. So ist Brechts Gedicht hier fast *nur* dieses: Sprache und Kreatur; aber es ist durchaus *noch* dieses: Sprache und Kreatur. Mit anderen Worten: hier ist im Brechtschen Sprechakt gegenüber der ermordeten Luxemburg der Impetus des Celanschen Sprechaktes gegenüber den Ermordeten der Shoah schon im Keim enthalten, und dies wohl nicht zuletzt deshalb, weil dieser Mord, in seinem annihilatorischen und auslöschenden Impuls, die Rosa Luxemburg ganz verschwinden zu machen, selber bereits den Judeaozid präfiguriert. So hält hier das Gedicht Brechts in seiner Amoral als ein selbst Entgrenztes der seismografischen "Erschütterung," dem radikalen, amoralisch und entgrenzenden Einschlag des Geschichtlichen noch stand und bewahrt somit ein Humanum auch noch dort, wo alles Humane sonst rest- und spurlos zu entschwinden droht. Denn in der Beharrung darauf, die Tote und Ausgelöschte, die auf ihre pure Kreatürlichkeit gewaltsam reduzierte, nicht einfach wortlos ihrem Schicksal zu überlassen, ist das Gedicht unbeirrbar moralisch, obwohl es sich sonst jeglicher Moral strikt verweigert, um sich rein der Darstellung hinzugeben, von der man zunächst freilich gar nicht weiß, ob sie bloß äußerlich ausmalend und abwehrend oder vielmehr partizipativ und performativ gemeint ist. Doch hier vermag wohl der Brechtsche Begriff des Gestischen zu helfen, indem bei aller schillernden Aus- und Übermalung der unterlegende Gestus des Textes eindeutig ist, nämlich der des elementaren sprachlichen Bestands und Hinausbegleitens der sonst in der letzten physischen Auflösung allein Gelassenen und Verlassenen. So gewährt das Gedicht im Medium des Sprachlichen noch am äußersten Extrem der kreatürlichen Ausgesetztheit ein letztes, gleichsam finales menschliches Beisammensein, wobei dieser einsame und anonyme Tod, um eine andere Brechtsche Wendung zu gebrauchen, sozialisiert wird und wieder Anteil hat an dem Kollektiv des Menschlichen, wie das Kollektiv des Menschlichen an ihm. Doch gleichzeitig wehrt—gleichsam um jenen primordialen Raum des Sprachlichen und Kreatürlichen noch freizuhalten, gar sich diesen erst richtig zu erschließen—das Gedicht, wie alles Politische und Geschichtliche, auch jegliche Sinnstiftung instinktiv noch ab. Noch vermochte der spätere und kommunistische Brecht, als er sich an der politischen Sinnstiftung dieses Todes dann versuchte, die Problematik von Gestalt und Gestaltverlust, Lebenssinn und Todesart der Rosa Luxemburg in allem gebotenen Radikalismus überzeugend zu verknüpfen.

Im Gegensatz dazu dann die beiden Gedichte—das eine aus der ersten Exilzeit und das zweite in Ost-Berlin entstanden—die Brecht als Kommunist zum Thema Luxemburg verfasst hat. In beiden geht es dem reifen

und politischen Dichter nun genau darum, was der junge und apolitische so emphatisch ausgespart hatte, nämlich um die politische Botschaft Luxemburgs. So 1934 in der ersten im Exil entstandenen, noch recht operativ angelegten Sammlung *Lieder Gedichte Chöre*, aus der der folgende Text stammt:

GRABSCHRIFT 1919

Die rote Rose auch verschwand.
Wo sie liegt, ist unbekannt.
Weil sie den Armen die Wahrheit gesagt
Haben die Reichen sie aus der Welt gejagt. (BFA 11, 205)

Und dann ein in den Ost-Berliner Jahren entstandenes Gedicht:

GRABSCHRIFT LUXEMBURG

Hier liegt begraben
Rosa Luxemburg
Eine Jüdin aus Polen
Vorkämpferin deutscher Arbeiter
Getötet im Auftrag deutscher Unterdrücker. Unterdrückte
Begrabt eure Zwietracht! (BFA 15, 196)

Zunächst kann man feststellen, wie sehr diese Gedichte enttäuschen müssen, da sich beide durch die fast ausschließlichen Reduktion auf die Aussage auszeichnen, wohingegen das erste Gedicht durch die scheinbar ausschließliche Reduktion auf den Körper gekennzeichnet war. Wir bekommen hier als Epitaph nur gleichsam den jeweiligen “Logos” der Rosa Luxemburg, die sogenannte Botschaft, aufgetischt; aber dieses weitgehend losgelöst von der geschichtlichen Gestalt und Physiognomie der großen Revolutionärin, auf die jeweils nur flüchtig angespielt wird. Insofern verschwindet im Zeichen des Sinnes die eigentliche Gestalt Luxemburgs aus diesen Gedichten, sehr zum Leidwesen von deren poetischer Aussagekraft. Denn der alte Vorwurf des Verlustes an Expressivität durch die Abgetrimmtheit auf die Aussage—ein Vorwurf, den Brecht selber seinerzeit bekanntlich erwogen hat—trifft hier durchaus zu (BFA 26.1, 322–23). Hinzukommt, dass auch in dem, was diese Botschaft selber betrifft, die beiden Texte eine gewaltige Reduktion bedeuten und in ihrem Okkasionalismus als Würdigung kaum auch nur annähernd die Gesamterscheinung Luxemburgs umfassen. Somit bleiben die Gedichte eigentlich blass und weit hinter der historischen Erscheinung zurück, da die so eindrückliche persönliche wie geschichtliche, Freund und Feind bezwingende Physiognomie Luxemburgs von Brechts Texten zwar vorausgesetzt wird, in ihnen selber jedoch kaum hervortritt. Es ist, als ob sich Brecht bei der Luxemburg vor eine gestalterische Aufgabe gestellt sah, der er dann selber nicht mehr gewachsen war.

Dagegen hat ein Späterer, hat Paul Celan sie dann gelöst. Dezember 1967 war er zu Gast bei der Westberliner Akademie der Künste und wohnte während seines Aufenthaltes nur wenig Schritte entfernt vom Tiergarten, dem Schauplatz des Mordes an Liebknecht und Luxemburg. Unter dem Eindruck dessen sowie der Gespräche, die er diesbezüglich mit dem Freunde Peter Szondi führte, entstand dann folgendes Gedicht:

Du liegst im großen Gelausche,
Umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äppelstaken
aus Schweden—

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden—

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau—
für sich, für keinen, für jeden.

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.⁴³

Szondi hat die Begleitumstände und Entstehungshintergründe des Gedichts dann festgehalten.⁴⁴ Im jetzigen Zusammenhang muss interessieren, wie Celan hier gelingt, woran Brecht noch gescheitert ist, nämlich einen Text angemessenen Andenkens und umfassender Würdigung der geschichtlichen und menschlichen Gestalt Luxemburgs zu schaffen. Er tut dies durch einen Akt durchaus Brechtscher Komprimierung und Konzentration, wie auch durch jenen im Umgang mit dem Faschismus ihm und Brecht gemeinsamen Gestus. Namentlich: er nimmt in seinen Text den annihilatorischen Schrecken auf, ohne ihn jedoch hinzunehmen—and ohne selber, wie noch der junge Brecht, gleichsam im ersten Schock darüber zu erstarrn. Und dann, in einem zweiten Schritt, und im weiteren Gegensatz zu Brecht, setzt er den annihilatorischen Schrecken des Mordes an Luxemburg zu ihrem Lebensinhalt in einen sinnvollen Bezug. Somit flügt er das wieder zusammen, was bei Brecht als *disjecta membra* noch weit auseinanderliegt: Gestalt und Lehre der Rosa Luxemburg, die hier beide präsent sind. Celan vermag Tod und Lebenssinn Luxemburgs so zusammenzufügen, dass ihre “Lehre” nicht in bloß bruchstückhaft ausgebrochenen partiellen Aussagen präsent ist, sondern in der Weise, dass ihr Leben und Tod als globaler, umfassender,

geschichtlicher und biografischer Ausdruckszusammenhang dann selber zur “Lehre” wie zur “Aussage” gerinnen, und zwar als Lehre und Aussage, als Exemplum bezüglich ihrer eigenen Zeit wie bezüglich der Zeiten schlechthin. Denn gerade dieser umfassende globale Zusammenhang, dass, wie und wofür Rosa Luxemburg überhaupt gelebt hat und gestorben ist, ist dann hier bei Celan der mögliche Sinn und somit die mögliche “Aussage.” So trägt sein Gedicht jene auratische Signatur sowohl der einmaligen geschichtlichen Physiognomik der Januar-Morde sowie der einmaligen Physiognomik von Luxemburgs Leben und Tod, die hier zusammenfallen, und kann den globalen Ausdruckszusammenhang von Luxemburgs Wirken in den Dimensionen des Geschichtlichen und Politischen—wie in denen des Leiblichen, Biografischen und Personenhaften—erfassen. Mit anderen Worten: Celan vermag auf solche Weise der Gestalt Luxemburgs gerecht zu werden, wie es Brecht selber nicht annähernd vermocht hat.⁴⁵

Der Preis dafür ist aber folgender: Gerade weil Celan die Bereiche des Leiblichen und des Sinnhaften nicht wie Brecht gleichsam ängstlich auseinanderhält, sondern in eins setzt, lässt er die Frage der Annihilation, des traumatischen Gestaltverlusts, an die Frage des Sinnes dann doch heran. Denn das “Sinngefüge” Luxemburg ist nicht wie bei Brecht noch heil und unversehrt und somit gleichsam abgetrennt und losgelöst von der Frage des Schicksals ihrer leibhaften Person, als eine sozusagen gleichbleibende Konstante, jederzeit intakt und in der Intaktheit abrufbar. Sondern dieses Sinngefüge hat gerade kraft der Unzertrennlichkeit von Sinn und Physis bei Celan das Schicksal der Person erlitten und ist zunächst dadurch selbst erschüttert und im Innersten versehrt worden. Der Akt der Auslöschung hat mit anderen Worten nicht nur die Person, sondern auch den “Lebenssinn” der Rosa Luxemburg getroffen; und dieser Lebenssinn kann vielleicht nur deshalb bei Celan ganz aufleuchten, weil er zur Gänze gefährdet ist.

Denn wo der junge Brecht noch in der Abwehr und im Schock die geschichtlichen und politischen Umstände ausblendet und das Ereignis in einen atmosphärischen Biologismus eher auflöst, als wiedergibt, werden Umstände und Ereignis bei Celan mit dokumentarischer und gleichsam protokollarischer geschichtlicher Präzision festgehalten. Die Aufnahme des Ereignisses—des Mordes—in das Gedicht in solcher Komprimierung und Konkretion scheint dann die Vorbedingung dafür zu sein, Werk und Leben Luxemburgs mit ähnlicher Komprimierung und Konkretion heraufzubeschwören. Denn der Mord setzt dieses Werk und dieses Leben nicht etwa außer Kraft, sondern das Geheimnis, der Kern dieses Lebens und Werks liegen in dem Mord selber beschlossen und müssen in direkter Konfrontation und Auseinandersetzung mit ihm dann abgewonnen werden. Ja mehr: nicht nur durch den Mord als solchen, sondern durch das geschichtliche Spezifikum des Mordes als Gestaltverlust muss das Gedicht partizipativ hindurch. War es doch eine Eigenart des Mordes an Liebknecht und Luxemburg—“der Mann ward zum Sieb, die Frau musste schwimmen / die Sau”—dass

sie nicht nur ihr Leben, sondern ihre Gestalt einbüßten, und dann als anonyme, verlassene und entstellte, und somit in ihrer menschlichen Individualität kaum wieder erkennbare, starben. Und so sehr Brecht als Dichter sich davon affiziert zeigt, so zeigt er sich auch immer wieder bemüht, die Frage von Gestaltverlust und Sinnstiftung auseinanderzuhalten, als drohe mit dem Verlust der Gestalt auch der mögliche Sinn verloren zu gehen. Mit anderen Worten: Celan weicht gerade hier der direkten Konfrontation mit dem Schrecken der Geschichte nicht aus, wie Brecht, bei aller sonstigen Unerschrockenheit, es in diesem Fall noch tut. Sondern er greift durch ihn hindurch, um aus dem spezifischen Schrecken des Mordes selbst den möglichen noch rettbaren Sinn des Lebens, des existenziellen Einsatzes von Luxemburg herauszubrechen. Und somit trägt, wie Brechts Gedicht auf den Tod des Freundes Benjamin, Celans Gedicht auf Luxemburg die auratische Signatur, denn die jeweiligen geschichtlichen wie biografischen Spezifika von Lebens- und Todesweg—and dadurch, möchte man sagen, die Aura der Person selbst—sind somit hier präsent.

Denn diese starb “für sich, für keinen, für jeden.” Gleich zweifach also nimmt Celan das Annihilatorische des Vorgangs auf: erstens dadurch, dass er diesen politischen Mord in seiner spezifischen historischen Eigenschaft als physischen Auslöschungsvorgang in sein Gedicht aufnimmt; zweitens dadurch, dass bei ihm (entgegen allen bloß tröstlichen Beteuerungen von einem verbliebenen und unzerstörbaren “Sinn” dieses Lebens wie dieses Lebensweges) der Mord auch in der Dimension der drohenden Negation nicht nur des Lebens, sondern des Lebenssinns Rosa Luxemburgs in sein Gedicht eingeht—ein Schritt, zu dem der Kommunist Brecht nicht mehr bereit war. Denn das Sinngeflüge Luxemburgs sollte bei dem überzeugten Kommunisten Brecht noch so unangetastet wie unantastbar bleiben, unbeschadet dessen, was der Physis der Rosa Luxemburg dereinst widerfuhr. Celan setzt jedoch—in einer Mimesis an die Geschichte—in der Einheit von Sinn und Physis dieses Geflüge ebenso wie die Person der Zerstörung aus, und die radikale Vereinsamung im Tode Luxemburgs, alleine ihren Häschern und ihrem Tode ausgesetzt, kann somit gleichsam sinnfällig für ihre radikale Verlassenheit in der Geschichte stehen: sie sei dann—so erwägt es das Gedicht nüchtern und spricht es nüchtern aus—for “keinen” gestorben. Und somit begegnen wir hier bei Celan jenem Schritt und Gedanken, vor dem Brecht noch instinktiv zurückschreckte.

Dennoch ist er für das Celansche Verfahren unerlässlich—wie für den unverhofften Umschlag des Gedichts von der Negierung des Luxemburgschen Lebenssinnes in eine mögliche erneute Sinnstiftung, und dies gleichsam durch den annihilatorischen Mord hindurch. Mit anderen Worten: der ganze Lebenssinn der Luxemburg ist durch den Mord gefährdet, und gerade deshalb leuchtet er in der Gefährdung bei Celan als Ganzes wieder auf. Leben und Werk der Luxemburg sind hier somit ein einziger Ausdruckszusammenhang, wie sie in dem politischen Mord als ganzer

Ausdruckszusammenhang negiert werden sollten—and so ruft hier Celan durch die Negation hindurch den ganzen Ausdruckszusammenhang wieder ab. Denn bei dem Mord stand “das ganze Leben,” sowie der ganze Lebenssinn, auf dem Spiel. Wurde doch die Person Luxemburg absolut—annihilatorisch—negiert, weil sie sich absolut, mit Einsatz ihrer ganzen Person, für ein Absolutes—the Befreiung aller—einsetzte. Dieses Abrufen geschieht indes hier gerade nicht als die Abrufung eines Gesicherten, sondern als die eines Gefährdeten, und kann nur als die Abrufung eines Gefährdeten geschehen. So ist der Sinn des Todes und Lebens der Rosa Luxemburg bei Celan keineswegs gegeben; nein, Celan lässt diesen Sinn zunächst selber zerfallen und sich potentiell verflüchtigen—kaum anders als die sterblichen Reste Luxemburgs—denn anders als in dieser Dimension ist auch er gar nicht mehr abrufbar. Das heißt, bei Celan sind im Gegensatz zu Brecht Sinn und Physis so verbunden, dass es keine Abrufung des Sinnes Luxemburg geben kann, ohne Abrufung von deren geschundener Physis. Sie wird folglich entweder im Medium dieser Abrufung erfolgen oder gar nicht. Eine weitere Folge dessen aber ist, dass dieser Sinn nicht mehr einfach gegeben ist noch durch den Sprechakt des Dichters irgendwie “gerettet” werden kann; vielmehr obliegt die Gewinnung bzw. Zurückgewinnung dieses Sinnes mitnichten nur dem Dichter, sondern primär dem Leser, dem Adressaten. Und somit drängt sich alles bei Celan gleichsam wie im Zeitraffer dann auf einen einzigen Reim zusammen: den von “Eden” auf “jeden.”

Zur auratischen Signatur der Januarmorde—den Merkmalen ihrer so eigenartigen wie einmaligen geschichtlichen Physiognomik—gehört nun zweifelsohne der Name des Hotels, in dem Luxemburg und Liebknecht ihre letzten Stunden verbrachten, und von dem sie in der Todesnacht abtransportiert wurden. Was indes in dem objektiven Bereich der Geschichte als kontingent und zufällig gelten könnte, ist in dem Raum des Gedichts nun selber objektiv, providentiell und schlechterdings sinnbeladen. Der geschichtliche Schauplatz, der den Namen des irdischen Paradieses trägt, wird nun gerade in diesem eschatologischen Rahmen zum Ort der konkreten geschichtlichen Negation sowie der möglichen adventischen Erfüllung dieses Paradiesischen. Denn die Zeit als Unzeit—übri gens nicht anders als in Brechts “An die Nachgeborenen”—setzt äonisch die Möglichkeit eines solchen Umschlags voraus: wie ja die letzten und gleichsam testamentarischen Texte Liebknechts und Luxemburgs selber ganz im adventischen, eschatologisch-äonischen Duktus gehalten sind. So spricht Liebknecht von dem „Golgothaweg“ der deutschen Arbeiterklasse und Luxemburg in der zelebrierten Wendung von der sozialen Revolution in der ebenso tripartischen wie äonischen Zeitaufschichtung—“ich war, ich bin, ich werde sein”; eine tripartische Struktur, die Celan im Echo und abwandelnden Zitat in seinem Gedicht dann selber gleichsam ebenso unterirdisch wie adventisch aufgreift.⁴⁶ Aber nicht nur, dass Celan von diesem Adventischen hier nicht abrückt: er forciert es geradezu. Denn

gerade in der Umpolung des Gestaltverlusts zu anonymen, kaum mehr zu erkennenden “der Mann” und “die Frau” schlechthin erinnern Liebknecht und Luxemburg an das Edenische und Adamitische, und somit an Auftrag und Ursprung des Menschlichen. Zudem wird hier der Weihnachtszeit als der Zeit des Mords—aber auch des Vergegenwärtigungsgeschehens, denn Celan weilte, ein halbes Jahrhundert später, um diese Jahreszeit in Berlin—gedacht, und zwar mithin ebenfalls als Bestandteil des Äonischen, der eschatologischen Aufgeladenheit, wenn freilich in der so ironischen wie infernalistischen Umkehrung: “es kommt der Tisch mit den Gaben / er biegt um ein Eden.”⁴⁷ Denn Weihnachten als Zeit der vermeintlichen eschatologischen Erfüllung ist hier zum Zeitpunkt der Negation dieser Erfüllung geworden; und wir leben bei Celan weiterhin nicht in der erlösten, sondern in der unerlösten Welt.

In ihrer so vorbildlichen wie umsichtigen Interpretation dieses Celan-Gedichts hat Marlies Janz damals schon vor falschen Aktualisierungen gewarnt.⁴⁸ Dies ändert nichts daran, dass Celans Text, und zwar gerade, wenn man ihn performativ-partizipatorisch liest, ein Gedicht absoluter Aktualisierung ist. Absolute Aktualisierung in der Weise, dass Luxemburg hier in beiderlei Sinne noch absolut gegenwärtig ist: als zeitliche wie als physische Präsenz. Es ist nicht zuviel gesagt, dass sie hier bei Celan noch in den trüben Wässern des Landwehrkanals treibt und aus diesen Wässern noch keineswegs geborgen ist. Denn Celan sprengt nach dem Benjamin-schen Modell das Geschichtskontinuum, um die Zeit wieder zum Stillstand zu bringen; oder er unterbricht nach dem Brechtschen Vorbild den blinden Ablauf des Geschehens, um es gleichsam “sehend” zu machen und somit wieder zur Debatte und in Frage zu stellen. Denn: “Darüber, dass nichts stockt, stockt das Gedicht”⁴⁹—und somit ist dieses Celansche Stocken indes ein ebenso Brechtsches wie Benjaminsches. So hebt Celan die zeitliche und gar physische Entfernung zwischen dem Leser und Luxemburg hier mit einem Mal auf, und macht sie dem Leser somit wieder schlechterdings gegenwärtig. Aber damit hebt er die Verlassenheit Luxemburgs ebenfalls retrospektiv auf, denn sie ist nicht ganz verlassen, wenn wir als Leser noch bei ihr sind—und das sind wir als die Leser Celans durchaus. Im Unterschied zum jungen Brecht jedoch—dessen Gedicht die Tote ebenfalls auf ihre letzte Fahrt hinausbegleitet—sind wir in dieser partizipatorischen Nähe gerade auch der Frage von möglichem Sinn und möglicher Sinnstiftung der Existenz Luxemburgs nah und sehen uns, statt dass der Dichter diese Frage ängstlich ausschlösse oder belehrend vorgriffe, damit in der letzten Konsequenz noch konfrontiert. Denn die Frage Luxemburg steht bei Celan noch offen. Ihr Schicksal geht hier “jeden” an, und zwar genau im Sinne der noch ausstehenden Einlösung des Luxemburgschen Programms. Dieser Auftrag wird dann durch den providentiellen Reim sprachlich markiert, wie die Entgegennahme des Auftrags im Reim—als Aktualisierung des Sinns—vom Leser dann auch, zumindest potenziell, performativ realisiert

wird. Dieser Sinn wird dann bei einem “jeden” ankommen, der ihn aktualisiert; und gerade diese Aktualisierung wird dann vom Gedicht auch einem “jeden” Leser aufgetragen. Mit anderen Worten: ein jeder ist von diesem Tod wie von diesem Leben noch aufgefordert wie angesprochen. Denn die Welt im Zeichen Luxemburgs zu verändern, dies ist dann auch die adventische Sinnstiftung, in die als mögliche—und alles andere als gesicherte—das Celansche Gedicht uns als Leser entlässt; und zwar als Auftrag, dessen Erfüllung durch die Annihilation Luxemburgs und all dessen, wofür sie sich einsetzte, wohl ungleich gefährdeter, aber dafür womöglich nur noch dringender geworden ist. Denn gerade in der Dimension ihrer restlosen Prekarisierung hat Celan hier die Botschaft vom Leben und Werk Luxemburgs weitergegeben, sprich in der einzigen Dimension, wo diese Botschaft postshoahitisch und postkommunistisch noch weiterwirken kann. Er tat dies indes durchaus im Auftrag Brechts.

Anmerkungen

¹ Paul Celan, *Gesammelte Werke: Band III* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983), 186 und 189. Hernach zitiert als Celan, *GW* mit Band- und Seitenangabe. Im Interesse einer umfassenderen Darstellung der Intertextualität der beiden Werkkorpusse verzichte ich hier auf eine Lektüre des Gedichts, wo Celan sich ausdrücklich auf Brecht bezieht (vgl. Celan *GW II*, 385) und verweise auf den in Anmerkung 4 angeführten Artikel.

² Eric Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century* (London: Abacus 1995), 4.

³ Berthold Viertel, “Traurigkeit,” *Der Lebenslauf* (Berlin: Aufbau, 1947), 45.

⁴ Vgl. Paul Peters, “Himmel der Verfinsternung: Faschismus und Apokalypse bei Brecht und Celan,” *Weimarer Beiträge* 3, 2013, 325–61.

⁵ Vgl. Jan Knopfs Diskussion des programmatischen Brecht-Gedichts “Schlechte Zeit für Lyrik” in *Brecht-Handbuch. Band 2: Gedichte*, hrsg. von Jan Knopf (Stuttgart: J. B. Metzler, 2002), 322–24.

⁶ Darüber hat als Denker vielleicht Günther Anders am eindringlichsten reflektiert; vgl. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen* (München: Beck, 1956).

⁷ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften: Band I* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), 496. Hernach zitiert als Benjamin, *GS*, mit Band- und Seitenangabe.

⁸ So hat schon Novalis das “Gott sprach es werde Licht und es ward” der Genesis als das Modell aller menschlichen Sprechakte erkannt. Novalis, *Schriften*, Band III (Stuttgart: Kohlhammer 1968), 297. Die Schöpfung vornehmlich als kosmischen Sprechakt zu begreifen, der dann in der Menschensprache nachhält, ist dann schlechterdings ausschlaggebend für die Sprachtheorien Gershom Scholems und Benjamins gewesen. Diese Sprachauffassung ist indes auch für Brecht und Celan von Relevanz, denn auch für sie ist, angesichts der drohenden Zerstörung, die Menschensprache, und gar die Sprache der Dichtung, auf Schöpfung und Schöpfungsakt gleichsam konstitutiv verpflichtet. Gerade darauf rekurrieren sie in ihrer antifaschistischen Dichtung.

⁹ Zur Natur und “Widernatürlichkeit” in Brechts Gedichten des Exils siehe Christiane Bohnert, *Brechts Lyrik im Kontext: Zyklen und Exil* (Königstein im Taunus: Athenäum, 1982), 143 und 170.

¹⁰ Vgl. dazu Norman Habel, *The Birth, the Curse and the Greening of Earth* (Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 2011), 49; sowie grundlegend: James Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (London: Macmillan, 1900).

¹¹ Benjamin, “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen,” GS II, 140–57, hier 140.

¹² In der Tat geht man nicht fehl, in dem sprachphilosophischen Ansatz von Benjamin den ebenso bewussten wie prinzipiellen Gegenentwurf zu den Auffassungen Ferdinand de Saussures zu sehen, woran Benjamin selber keinen Zweifel lässt. Vgl. Benjamin, GS II, 144 und 207.

¹³ Celan, *GW III*, 195. Man vergleicht auch die Celansche Aussage, dass gerade “der Atem dessen, der—sterblich—durch das Gedicht geht” uns das Gedicht nahebringe. Paul Celan, *Mikrolithen sind's, Steinchen: Die Prosa aus dem Nachlass*, hrsg. von Barbara Wiedemann und Bernard Badiou (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005), 122.

¹⁴ Vgl. dazu auch Klaus Schuhmann, *Untersuchungen zur Lyrik Brechts* (Berlin: Aufbau, 1973), 86.

¹⁵ Benjamin, GS II, 307.

¹⁶ Zu diesem Verfahren im allgemeinen Benjamin, “Lehre vom Ähnlichen,” GS II, 204–10, hier 207.

¹⁷ Celan *GW III*, 192.

¹⁸ Ebd., 191–92.

¹⁹ Ebd., 198.

²⁰ Celan, *Mikrolithen*, 108.

²¹ Vgl. die von Benjamin in seinem Svendborger Tagebuch festgehaltene Szene in Benjamin, GS VII, 539.

²² Vgl. die Einträge “Tetragrammaton” und “Atonement” in der *Jewish Encyclopedia*, www.JewishEncyclopedia.com (abgerufen am 12. Oktober 2016).

²³ Gemäß dem Wort Benjamins in seinem 1934 im Exil entstandenen Kafka-Aufsatzz, das von Celan in der “Meridian”-Rede dann wieder aufgegriffen wird. Vgl. Benjamin, GS II, 432; Celan, *GW III*, 198.

²⁴ Siehe dazu Albrecht Schöne, *Dichtung als verborgene Theologie* (Göttingen: Wallstein Verlag, 1998), 26.

²⁵ Celan, *GW I*, 164.

²⁶ Vgl. Celan, *GW III*, 167.

²⁷ Benjamin, GS II, 143.

²⁸ Mikhail Bakhtin, *Esthétique de la création verbale* (Paris: Gallimard, 1984), 275.

²⁹ Zur Entstehungsgeschichte des Gedichts siehe die verschiedenen Entwürfe im *Sprachgitter*-Band der Tübinger Ausgabe: Paul Celan, *Werke: Vorstufen—Textgenese—Endfassung* (Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1996), 32–35.

³⁰ Celan, *GW* II, 225.

³¹ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959), 127.

³² Schöne, *Theologie*, 8–12. Dazu auch: Arnold Stadler, *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts* (Köln: Böhlau, 1987).

³³ Vgl. Peter Paul Schwarz, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans* (Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1966).

³⁴ Celan, *GW* III, 185.

³⁵ Zur Krise des Brechtschen Sprechens im Exil vgl. Bohnert, *Lyrik im Kontext*, 77–82 und 100–105. Dazu neulich auch Elizabeth Boa, “Assuaging the Anxiety of Impotence: Poetic Authority and Power in the *Svendborg Poems*,” in *Brecht’s Poetry of Political Exile*, hrsg. von Ronald Speirs (Cambridge: Cambridge University Press, 2010) 153–71, bes. 153–54. Bohnert geht so weit, von einem “Monologischem” bei Brecht zu sprechen, was angesichts der operativen Ausgerichtetheit dieses Dichters wohl das volle Ausmaß der Krise angibt.

³⁶ Celan, *GW* III, 185.

³⁷ Zit. in Helmut Böttiger, *Wir sagen uns Dunkles. Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan* (München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2017), 38.

³⁸ *Brecht-Handbuch*, 73–78.

³⁹ Vgl. Sebastian Haffner, *Die deutsche Revolution 1918–19* (München: Kindler 1979), 152–64, bes. 161; Heinz Knobloch, *Meine liebe Mathilde: Die beste Freundin der Rosa Luxemburg* (Frankfurt am Main: Fischer 1997), 190–97, bes. 195. Die ausführlichste Darstellung bleibt: *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht: Dokumentation eines politischen Verbrechens*, hrsg. von Elisabeth Hannover-Drück und Heinrich Hannover (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967). Dies ist auch der Text, der Celan als Quelle gedient hat.

⁴⁰ Gilbert Badia, *Rosa Luxemburg: Journaliste, Polémiste, Révolutionnaire* (Paris: Éditions Sociales, 1975), 389.

⁴¹ Vgl. Hans Kaufmann, *Goethes “Faust” oder Stirb und werde* (Berlin: Aufbau, 1991), 296.

⁴² Celan, *GW* III, 197.

⁴³ Celan, *GW* II, 234. Celan hat indes auch ein weiteres Luxemburg-Gedicht verfasst, “Coagula,” in dem es ebenfalls um die Rosa Luxemburg in der Dimension der kreatürlichen Identifikation geht. Celan, *GW* II, 83.

⁴⁴ Peter Szondi, “Eden,” *Celan-Studien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972), 113–25.

⁴⁵ Gewiss ist diese Darstellung etwas überzeichnet und wird Brecht, zumal seinen in den 1920er und frühen 1930er Jahren entstandenen Texten, nicht gerecht. Denn freilich gibt es dort zumindest in Ansätzen den Versuch, Todesart und Sinnstiftung Rosa Luxemburgs in der Weise zu verbinden, die Celans späteres Verfahren gewissermaßen vorzeichnet.

⁴⁶ Rosa Luxemburg, “Ordnung herrscht in Berlin,” und Karl Liebknecht, “Trotz allem,” *Die Rote Fahne*, 14./15. Januar 1919. Die beiden Artikel sind auszugsweise

in ihren entscheidenden Passagen abgedruckt in *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht*, 31–33.

⁴⁷ Ich folge hier weitgehend Marlies Janz, *Vom Engagement der absoluten Poesie: Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans* (Frankfurt am Main: Syndikat 1976), 191–93.

⁴⁸ Janz, *Engagement*, 192.

⁴⁹ Szondi, *Celan-Studien*, 134.

Berts Barde: Ein neuer Blick auf Brechts Übersetzung von Shakespeares *Coriolanus*

Jene Teile von Brechts *Coriolan*, die als Übersetzung im engeren Sinne (d.h. als Übertragung Zeile für Zeile) gelten können, bieten die einzigartige Gelegenheit, Brecht als Übersetzer “über die Schulter zu schauen,” wohlwissend, dass Englisch, zusammen mit Latein, die einzige Fremdsprache ist, in der Brecht über hohe Sprachkompetenz verfügte. Ältere Forschung nahm an, dass Brecht direkt aus dem Shakespeareschen Original (in diesem Fall im Ersten Folio überliefert) übersetzte, während in jüngerer Zeit Antony Tatlow argumentiert hat, dass Brecht die deutsche Übersetzung von Dorothea Tieck benutzte (unter nicht weiter spezifizierter Zuhilfenahme von Shakespeares Text). Dieser Artikel zeigt auf, dass keine dieser beiden Sichtweisen aufrechterhalten werden kann, und dass beide ersetzt werden müssen durch die Annahme eines “Übersetzungsdreiecks,” in dem Shakespeare, Dorothea Tieck und Brecht in einem konstanten und dynamischen Austauschverhältnis stehen. Eine detaillierte Analyse von Brechts Übersetzungsarbeit in Szene 1.3 dient dazu, die größere These zu untermauern, dass die resultierende deutsche Übersetzung am besten als “Shakespeare Plus” beschrieben werden kann, mit anderen Worten als ein Text, der, gemäß Brechts übergeordneter Agenda, oft Aspekte vergrößert, verschärft und intensiviert, die bereits in Shakespeares Text angelegt sind. Es stellt sich heraus, dass Brecht ein Übersetzer von großer Sorgfalt und Kreativität ist, dessen Fähigkeiten bemerkenswerte, bisweilen sogar ingeniöse, Resultate hervorbringen.

Those parts of Brecht’s *Coriolan* which can be described as translation in the narrow sense (i.e. as a line-by-line linguistic shift) provide a unique opportunity to watch up-close Brecht’s work as a translator, bearing in mind that English, apart from Latin, is the only foreign language in which Brecht was highly competent. Older scholarship assumed that Brecht directly translated from Shakespeare’s original text (in this case preserved only in the First Folio), whereas more recently Antony Tatlow maintained that Brecht used Dorothea Tieck’s German translation (while consulting, in some unspecified way, the Shakespeare text as well). This article demonstrates that either view is untenable and that both need to be replaced by positing a “translational triangle” in which Shakespeare, Dorothea Tieck, and Brecht interact constantly and dynamically. A detailed analysis of Brecht’s translation work in scene 1.3 serves to make the bigger point that the resulting German text is best described as “Shakespeare plus,” in other words a text which, along the lines of Brecht’s overall agenda, often amplifies, sharpens and intensifies features already inherent in Shakespeare’s original version. Brecht emerges as a translator of great care and creativity whose aptitude generates remarkable, occasionally even ingenious, results.

Bert's Bard: (Re)Assessing Brecht's Translation of Shakespeare's *Coriolanus*

Martin Revermann

The Bard's Appeal

“Wundervoll”—this is the trenchant verdict of Shakespeare’s *Coriolanus* by a first-time reader, the nineteen-year-old Brecht addressing his friend Max Hohenester in a letter from June 1917.¹ Shakespeare would indeed remain a companion for Brecht in the artistically and personally turbulent years ahead. This is evident from the prominent position of Shakespeare in Brecht’s personal library,² and from projects like the (largely lost) radio adaptation of *Macbeth* from 1927 or the model function of Shakespeare’s *Measure for Measure* in the genesis and development of *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (*The Round Heads and the Pointed Heads*) in the 1930s.³ But it manifests itself most clearly perhaps in the continuous presence of Shakespeare in Brecht’s unfinished major theoretical work *Der Messingkauf* (*Buying Brass*) which he had been working on since the late 1930s. Shakespeare’s drama, the dramaturg of the *Messingkauf* is made to remark, stand outs for being “ungemein lebendig” (“incredibly lively”), a result of its proximity to actual theatrical practice.⁴ For the dramaturg, Shakespearean theatre is experimental in nature and therefore requires experimental stagings, on the grounds that “sacrileges,” i.e. the disregard for rules and conventions, brought about Shakespeare’s plays in the first place. Brecht’s delightfully fresh and unruly Shakespeare also features in the more practical parts of the *Messingkauf*, which contain part of the final scene of *King Lear* in Brecht’s translation as well as what Brecht calls a “parallel scene” of the door-knocking scene in *Macbeth* (Act II. 2), where Brecht, in his own words, transfers the action “into a prosaic milieu to achieve *Verfremdung* of the classical scenes.”⁵ In addition, there are new scenes of *Hamlet* and *Romeo and Juliet*, created as what Brecht calls “Zwischenszenen” (“intercalary scenes”), to be performed by actors as practice pieces in between scenes of the existing Shakespeare plays during the rehearsal of these tragedies.⁶ In view of all of this, it is certainly fair to say that The Bard was one of the few life-long constants and orientation points in Brecht’s intellectual topography, like Confucius and Aristotle.

It was, however, not until some thirty-five years later, in the period between 1951 and 1953, that Brecht was eventually able to concentrate his energy on a major Shakespeare project, which was to be tailored to the new company he was now in charge of, the Berliner Ensemble, and its emerging repertoire. That he should choose *Coriolanus* is the result of Brecht’s

long-time admiration of this last (and non-canonical) Shakespearean tragedy,⁷ but also, and more importantly, its eminent suitability to the Brecht of the 1950s. Probably Shakespeare's most political play,⁸ *Coriolanus* pushes Brechtian buttons like no other Shakespeare play (*Julius Caesar* being a somewhat distant second): class and class conflict, the problem of distributive justice, the nature and purpose of war, the nature of virtue and heroism, and the power of the collective *versus* that of the individual are issues which pervade the play. *Coriolanus*, in other words, perfectly exemplified what an admiring Brecht called "Shakespeare's realism."⁹ In addition, the play's warrior-hero displays a kind of stubbornness, level of self-reflexivity, proud self-isolation, and uncompromising willingness, come what may, to "stick it out" until the very end which puts him on a par with Greek counterparts like the tragic Ajax, Medea, or Oedipus. *Coriolanus* is therefore Shakespeare's most "Greek" play (its Roman subject matter notwithstanding) as far as the conceptualization and dramaturgy of its central character are concerned. Brecht was clearly fascinated by the protagonist, if only negatively, since he felt compelled to present this outstanding heroic individual as ultimately useless and utterly dispensable for society as a whole. Last but not least, there was surely a particular appeal in Shakespeare's extraordinarily powerful, gritty, often harsh and austere use of language which sets *Coriolanus* apart even within the Shakespearean oeuvre.

Brecht's *Coriolan*, of which there is no author-approved published version,¹⁰ is a hybrid of translation, adaptation, and an entirely new creation which fundamentally re-shapes and re-invents the material covered by Shakespeare and provided in the ancient sources (Plutarch and Livy).¹¹ This hybridity of *Coriolan* is comparable to that of Brecht/Feuchtwanger's *Life of Edward the Second of England* (inspired by Marlowe's play and written in 1923/24) and Brecht's *The Antigone of Sophocles* from 1948, and can be considered typical of Brecht's mode of recycling as a complex mesh of replication, re-use, and re-creation. There is, however, one crucial difference between Brecht's *Coriolan* and his *Antigone*. For the latter project Brecht chose, and then had to rely on, Hölderlin's daring translation of Sophocles' original Greek version. In the case of Shakespeare's *Coriolanus*, on the other hand, Brecht had direct linguistic access to the source text, made possible by his education at the *Realgymnasium* in Augsburg, where he had been exposed to Shakespeare in the original language,¹² and a little more than six years of "English immersion," so to speak, during Brecht's time in the United States (July 1941 to October 1947). The nature and quality of this direct linguistic access also separates Brecht's early version of Marlowe's *Edward II* from that of Shakespeare's *Coriolanus* some thirty years later, because for the Marlowe project Brecht collaborated very closely with Lion Feuchtwanger, whose command of English was far superior to his at the time.

The *Coriolan* project therefore stands out, as it provides the unique opportunity to watch, in real time, Brecht in pursuit of the micro-activity of being a translator himself. This role, a comparatively humble and often barely visible but absolutely crucial one, reveals a different and very important facet of this artist, because it shows Brecht engaging at the minute linguistic level with the greatest of them all and one of the few theatre artists who even Brecht, from early on and throughout his life, thought of with great admiration:

Ich glaube nicht, dass die neue Fragestellung Shakespeare davon abgehalten hätte, einen "Coriolan" zu schreiben. Ich glaube, er hätte etwa in der Weise, in der wir es taten, dem Geist der Zeit Rechnung getragen, *vermutlich mit weniger Überzeugung, aber mit mehr Talent.*¹³

[Emphasis by M.R.]

I do not think that the new type of question would have prevented Shakespeare from writing a "Coriolanus." I think that he, not unlike us, would have taken the spirit of the time into account, *presumably with less conviction but with more talent.*¹⁴

[Emphasis by M.R.]

This kind of self-deprecation, even if articulated in such a tongue-in-cheek way, is highly unusual for Brecht, as is the fact that he applies the term "genius" to Shakespeare, a term inherited from German Romanticism and otherwise completely alien to Brechtian aesthetics.¹⁵ It is hard even to imagine Brecht talking like this in connection with anyone else but The Bard. An attitude of unusual reverence and admiration indeed shaped Brecht's *Coriolan* project at every turn and every level, and must constantly be borne in mind when discussing it.

The Point of Translation

Brecht's enthusiasm for Shakespeare, the building of a repertoire for the new Berliner Ensemble, the perceived "realism" of Shakespeare, and an affinity to the socio-political issues raised by *Coriolanus*, however, are not sufficient to explain either the motivations behind Brecht's *Coriolan* project or the peculiarities of its execution, especially the crucial translation component. If a strict and narrow sense of translation as a line-by-line linguistic shift is applied, a total of nine scenes in Shakespeare were translated, tantamount to about one third of the German play.¹⁶ Even though Brecht encouraged input from collaborators,¹⁷ it is clear that he himself was personally in charge of the translation business, as is indicated by both himself and Elisabeth Hauptmann¹⁸—even if, as will soon become apparent, the precise nature of his translation practice is far more complicated than he and Hauptmann insinuated. Still, Brecht's leading role is not insignificant,

as it makes clear that in the collaborative Brecht circle the business of translating was what Germans like to call “Chefsache,” i.e. the domain of the boss. But what made translation so important for Brecht? Why translate at all? What gains could justify to him the significant investment of time and effort required by the intense (and some would say tedious) micro-activity of line-by-line translation?

The most compelling reason is that for Brecht translation, both in the strict sense of a line-by-line linguistic shift and in the loose sense of adaptation, was an important means of *Verfremdung*, which aimed at restoring curiosity and alertness in the recipients (both audiences and actors). The point is made explicitly in connection with the scenic exercises from the *Messingkauf* that were briefly mentioned at the beginning:

Die folgenden Übertragungen . . . in ein prosaisches Milieu sollen der Verfremdung der klassischen Szenen dienen. . . . Die Übertragungen stellen das Interesse an den Vorgängen wieder her und schaffen beim Schauspieler außerdem ein frisches Interesse an der Stilisierung und Verssprache der Originale, als etwas Besonderem, Hinzukommenden.¹⁹

The following transpositions . . . into a prosaic setting are designed to lend an element of *Verfremdung* to the classical scenes. . . . The transpositions restore interest in the processes and also renew the actors' interest in the stylization and the verse form of the originals, as something special, something additional.²⁰

The key concept here is the recurring term “Interesse.” Because classical theatre pieces are in constant danger of becoming a combination of what Peter Brook would soon label “The Deadly Theatre” and “The Holy Theatre,”²¹ Brecht argues that generating fresh interest in them requires defamiliarization, which emphatically includes translation, if only to unearth and retrieve that which made those classics exceptional in the first place. The language required to accomplish this has to be weirdly familiar and appealingly unfamiliar at the same time. It is therefore to be expected, and will be borne out by closer scrutiny later, that Brecht's translation practice should gravitate towards what contemporary theorists of translation, taking their cue from a seminal paper by Friedrich Schleiermacher from 1813, call the “foreignizing” approach (as opposed to the “domesticating” approach).²² In a “foreignizing” translation stylistic, grammatical, metrical, or lexical features of the source text are retained even if—in fact, especially if—they differ noticeably from the language of the target culture and the natural linguistic environment of the target reader. The “foreignizing” translation approach has a long and distinguished history in German literary culture, especially in German Romanticism, where translation (often from Greek and Latin) was widely considered an indispensable means of enriching the expressive possibilities of the German language, which poets, critics

and translators alike felt to be constricted and under-developed.²³ For them the appeal of the foreign was constituted by the unique value, linguistic and otherwise, of the source artifact which the act of translation sought to inject into the target language and its culture. In this scenario, translation becomes a means of growth, expansion, and identity formation in the target culture.

For Brecht, on the other hand, translation serves as a necessary means of re-discovery, where *Verfremdung* via defamiliarizing translation is needed to remove the tedium of an artwork's reception history in order to restore curiosity, critical distance, and interest in it. In his important (unpublished) "Gespräch über Klassiker" ("Conversation about Classics") from 1929, a fictitious dialogue between Brecht and the theatre critic Herbert Jhering, Brecht put this point succinctly in the mouth of his dialogue partner:

Was Goethe und Schiller *sagen* wollten, was in Shakespearestücken vor sich ging, man wusste es kaum noch, weil man es zu gut wusste.²⁴

People hardly knew any more what Goethe and Schiller *meant*, or what went on in Shakespeare's play, because they knew it all too well.²⁵

A Translational Triangle

"Shakespeares 'Coriolanus' wurde von Brecht selbst übersetzt" ("Shakespeare's 'Coriolanus' was translated by Brecht himself"), Elisabeth Hauptmann wrote to Siegfried Unseld on June 17, 1959.²⁶ Hauptmann, who had re-entered Brecht's inner circle in the early 1950s and since 1954 had been employed at the Berliner Ensemble as a dramaturge, is certainly a well-informed source, and her particular interest in Shakespeare's *Coriolanus* is well-documented by way of her extensive comments, annotations, and mark-ups in Oskar Thiergen's English edition of the play from 1934 (with notes in German), which is part of Brecht's library.²⁷

While Hauptmann's main point about Brecht's role in the translation process may well have been to clarify that there was little or no input from collaborators in the Brecht circle, subsequent scholarship on Brecht's *Coriolan*, including the *BFA* (vol. 9), was quick to interpret Hauptmann as saying that Brecht's translational practice was a simple and straightforward "one-to-one" relation, with Brecht directly translating Shakespeare's original text (in the case of this particular play exclusively preserved in the First Folio of 1623). It is the lasting merit of Antony Tatlow, most recently and accessibly in his fine entry from 2001 on *Coriolan* in the *Brecht Handbuch*, to have demonstrated that this view *has* to be wrong, and that Brecht in fact made extensive use of the German translation of Shakespeare's play by Dorothea Tieck, which was available to him in a Reclam edition published in 1944.²⁸

The neglect of the role played by Tieck's translation is surprising, even disconcerting. The Reclam edition is available for autopsy and inspection at the Brecht Archive (= BBA 1346/001-056).²⁹ The sheer physical condition of Brecht's personal copy leads to the inevitable conclusion that this Reclam edition must have played a major part in the *Coriolan* project.³⁰ First, there is the simple but telling fact that the copy shows physical signs of heavy usage, and the last two layers (i.e. the six pages 101–07) are loose while the cover is semi-detached. There are mark-ups and/or underlinings for scenes 1.2 to 1.9, 2.3, 3.1 to 3.3, 4.4, and 5.3 to 5.5. They are often quite heavy and were made in pencil and pen (in blue, orange, or bright pink). The copy has three brief comments in Brecht's hand-writing (made in blue or bright pink pen).³¹ A final revealing hint at the importance of the Reclam edition is its brief mention ("S. 22 Reclam") in the synopsis where Brecht compares scenes found in Shakespeare with scenes featured in his version (this synopsis was attached to the *Coriolan* typescript, see *BFA* 9, 353). The generic reference to the label ("Reclam") is exactly what one would expect: the little "Reclam booklets" ("Reclam Heftchen," as they are still regularly being called in Germany), widely used in German schools to the present day, are commodities mainly known for their use value (low price and small, handy format).

In view of the fact that there is no authorially approved edition of *Coriolan* it remains unclear whether Brecht properly situated and correctly realized the importance of Dorothea Tieck's work or whether to him it was simply one of those "Reclam Heftchen." As things stand, there is a stark contrast with the *Antigone* project from a few years prior (1947/48), where Brecht signaled his use of the translation by Friedrich Hölderlin, a celebrity translator by the 1920s to be sure, in the most prominent way possible by including the reference in the title of the work (*Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet*). It is surely telling that, unlike the *Antigone* translation, Brecht (and his collaborators) seems to have conceptualized the *Coriolan* translation practice as a "one-to-one" process, in blatant denial of a more complex reality. This project apparently *had to be* "Brecht translating The Bard," one master craftsman of the theatre in a micro-level dialogue with the other.

If Brecht indeed under-estimated Dorothea Tieck's achievement, he would, however, not exactly have been alone. Lack of appreciation had been accompanying her work for a long time, despite her indispensable role in the completion of the Shakespeare translation begun by August Wilhelm Schlegel and subsequently taken over by her father Ludwig Tieck.³² Although she translated not only *Coriolanus* but also *Midsummer Night's Dream*, *Macbeth*, *Timon of Athens*, *Cymbeline*, and *Two Gentlemen of Verona*, she (like her co-worker Wolf Heinrich Graf von Baudissin) remained unmentioned when the final six volumes were published in 1830–33. To the present day, the whole work is referred to by the shorthand

of “the Schlegel-Tieck” edition (with the latter naturally taken to be only Ludwig Tieck). The two men are celebrity translators, and “the Schlegel-Tieck” has itself become a classic of German literature, exercising a profound and lasting impact not just on German Shakespeare reception but on the German stage and language as a whole.³³

Yet, precisely how Brecht made use of Dorothea Tieck’s translation, and what (if any) the place of Shakespeare’s original text was in the translation process, is still in need of proper assessment and calibration. In his important 2001 contribution (see fn. 28), Tatlow concludes:

Ein Fassungsvergleich jedoch zeigt unmissverständlich, dass B. nicht aus der Folienausgabe übersetzte, sondern Tieck bearbeitete, und zwar nachweislich nach der Ausgabe Leipzig (Reclam) 1944, die sich im Nachlass befindet und Striche bzw. Anmerkungen B.’s aufweist (BBA 1346). Shakespeares Text zog er offenbar zusätzlich hinzu. (588)

A comparison of the versions, however, shows clearly that Brecht did not translate from the Folio edition but that he demonstrably adapted Tieck after the Leipzig edition (Reclam) from 1944 which is part of the estate and which shows mark-ups and annotations by Brecht (BBA 1346). Shakespeare’s text he apparently consulted in addition.

Angesichts der Parallelen zwischen Tieck und B. ist es unvorstellbar, er habe aus dem Original übersetzt. Aber er muss es konsultiert haben. (589)

In view of the parallels between Tieck and Brecht it is unimaginable that he translated from the original. But he must have consulted it.

Yet, as will be borne out in detail by a close analysis of scene 1.3, Tatlow’s extreme view—the assumption that Tieck’s translation was Brecht’s primary source, while there was also some vague and unspecific “consultation” of the Shakespearean original—is untenable. The project in fact operated within what I will call a “dynamic translational triangle” where Brecht, Shakespeare, and Dorothea Tieck are in a constant creative conversation (a “trialogue,” so to speak). Brecht’s *modus operandi* was clearly modular, with the two key components, Shakespeare’s original and Tieck’s translation, constantly at the ready while he was making choices. This could result in acceptance, additions, omissions, or minute but extremely effective changes that might alter the tone of a passage completely.

Which English edition of Shakespeare’s text Brecht was using for his translation cannot be determined with certainty. The question is ultimately of little practical import for the issue of translation, because *Coriolanus* is one of the textually less complex and controversial Shakespeare plays (it is only transmitted in the 1623 First Folio). That does not, of course, mean

that the issue should not be discussed here, especially since two plausible candidates emerge very clearly. The first has been mentioned already. This is Hauptmann's annotated copy of Thiergen's edition of *Coriolanus*, which made its way into Brecht's library.³⁴ It contains notes in German and is meant for use in schools. Given the existence of Hauptmann's annotations, especially the hand-written comments she inserted on four separate pieces of notebook-paper,³⁵ there would presumably be some collaborative element if Brecht had been using this particular copy. The alternative candidate is a volume in one of the three complete editions of Shakespeare, published in 1795, 1785, and 1804–12 respectively, which also were in Brecht's library.³⁶ The item of interest is volume 6 of *The Works of William Shakespeare. In Which the Beauties Observed by Pope, Warburton, and Dodd are Pointed Out. Together with the Author's Life, a Glossary, Copious Indexes, and, a List of the Various Readings*, published in 1795 as a re-print of an edition from 1753. It is an edition which is based on critical work done on Shakespeare in the first half of the eighteenth century, notably by Alexander Pope.³⁷ Volume 6 contains *Coriolanus* along with four other plays. The copy in Brecht's library has mark-ups, although not by Brecht but by an unknown hand. Most importantly, this copy has fourteen bookmarks left in it, at the following spots: *King Lear* 4.6, 4.7, and 5.10 (ending of the play); *Timon of Athens* 1.5, 4.4, 4.5, and 5.1; *Titus Andronicus* 1.2; *Macbeth* 2.1, 2.3, 4.5, 5.3, and 5.6; and *Coriolanus* 5.3, the climactic scene of the play in which Volumnia successfully entreats Coriolanus not to attack his mother-city. Significantly, these bookmarks were part of a calendar leaf from April 1951—which is precisely the period when we know that Brecht started to work seriously on the *Coriolan* project! The evidence therefore perhaps slightly favors this text of *Coriolanus* as the one that Brecht was using during the translation process, even if Hauptmann's annotated copy cannot be ruled out.

The Translational Triangle in Action: A Closer Look at *Coriolan* 1.3 (Beginning)

Brecht worked on the *Coriolan* script between the spring of 1951 and 1953, but there is no authorially approved final version of it (the play was published posthumously in 1959). The play's reception history makes things even more complicated, as the text was modified when Manfred Wekwerth and Joachim Tenschert put on the play at the Berliner Ensemble in 1964 (it was to become one of their most important and enduring works and a signature production of the company).³⁸ In this situation, the methodologically soundest basis for a translation analysis is constituted by two typescripts of the text now kept in the Brecht Archive, one of which contains hand-written corrections by Brecht (the two typescripts differ only marginally from each other). This is also the text used in the *BFA* edition (vol. 9) of *Coriolan*.

To illustrate, within the limited space available, the workings of this “dynamic translational triangle,” I have chosen the opening section of scene of *Coriolan* 1.3 (which corresponds to *Coriolanus* 1.3) for close analysis, because this scene demonstrates, and indeed documents, these dynamics particularly well, on three grounds. Not only is this section part of one of the nine scenes where Brecht clearly translated, in the narrow sense of a line-by-line linguistic shift, from Shakespeare, but it is also a section where his close work with Dorothea Tieck’s translation is physically documented by the mark-ups in Brecht’s personal copy (see figure 1). Thirdly, for this scene Brecht also specified, in a separate document detailing the changes *vis-à-vis* Shakespeare, his overall translational agenda which aimed at refining the women’s diction (*BFA* 9, 352):

Bei der Übersetzung war es wichtig, die *Verfeinerung der Sprechweise* (die Frauen sind erzogen von griechischen Sklaven) herauszuarbeiten. Das Grausame des Inhalts (Zerfetzung des Schmetterlings) wird—im Gegensatz zur Form—um so [sic] wirkungsvoller. [Emphasis by M.R.]

In the translation it was important to bring out the *refinement of diction* (the women have been educated by Greek slaves). The cruelty of the content (tearing the butterfly apart), by contrast with the form, thus becomes all the more effective. [Emphasis by M.R.]

Below I provide Brecht’s text together with a detailed commentary.³⁹ In an appendix at the end of this article, Shakespeare’s text and Dorothea Tieck’s translation of this passage are provided in full.

[1] VOLUMNIA: Wäre [2] mein Sohn mein Mann, ich genösse seine Abwesenheit im Feld, wo er Ehre gewönne, mehr als die Umarmungen seines Bettes, wo [3] er am meisten Liebe zeigen würde. Als er noch ein Knabe war, zart und das einzige Kind meines Schosses [4], als seine kindliche Anmut aller Blicke bannte—as ein König mir, tagelang bittend, seinen Anblick nicht für eine Stunde hätte abkaufen können—[5], hieß ich ihn [6], nicht Gefahr scheuen, wo Ruhm winkte. In einen grausamen Krieg schickte ich ihn. Er kehrte zurück, “die Schläfe beschattet vom Laub der Eiche.” [7] Tochter [8], mein Herz hüpfte nicht freudiger, als ich zum ersten Male hörte, er sei männlichen Geschlechts, als an dem Tag, wo ich zum ersten Male sah, er hatte sich erwiesen als Mann [9].

VERGILIA: Aber wenn er bei der Affäre [10] den Tod gefunden hätte, Madame [11], was dann?

VOLUMNIA: [12] Ich bekenne aufrichtig, hätte ich ein Dutzend Söhne, jeder meinem Herzen gleich lieb [13] und nicht weniger teuer als dein und mein Marcius, ich sähe lieber elf im Felde sterben, als einen sich am Frieden mästen [14].

VERGILIA: Himmel, schütze meinen Mann vor Aufidius [15].

1346/09

Wir gewünschte uns, daß Rom, uns zu begegnen,
Stets sei bereit.

Aufklar. Und Ihr habt Euch gehandelt,
In diesem Euren großen Plan, bis er
Sich zeigen möchte. Doch im Beiten kann
Erlaumt Ihr Rom, in Euerer Tugend durch die Entdeckung
Wieder Euer Ziel gehandelt, welches war.
Um nehmen meine Stube, ich lebte bei Römer
Bennett, doch mir ist Gang.

Reuer Senator. Edler Aufklarbus,
Regmt Eure Vollmacht, eilt zu Euren Scharen,
Ruft uns zurück, vorliefet uns kosten.
Belogen se ist nie hier, kommt nun Euch
Mit Euren Geer gerathet, doch will Ihr ihn,
Die Rüfung gilt nicht uns.

Aufklar. Oft zweifel nicht;
Ich sprech aus lichter Rüdigkeit. Ja, noch mehr,
Sagen rücken auf ein Kommerzhaus aus,
Und nur hierherwärts. Dß verloß euch, Röter,
Wenn wir und dasal Marcus uns begegnen,
So ist schwörmen, daß der Kampf nicht endet,
Was einer fällt.

Alle Senatoren. Die Röter sehn mit Sack!
Aufklar, Sie schämen sich Ehren.

Echter Senator. Lebt wohl!

Reuer Senator. Ich wohlt
Aufklar. Lebt wohl! (Alle od.)

Dritter Auftritt.

Rom. Im Hause des Toriolonius.

Sophonis und Serrilia über und unten.

Sophonis. Ach, bitte Herr Toriolonius, über spield
Vorwürfe, die ich Ihnen mache, kann Gemäß
Werde, ich weiß nicht, ob ich mich halte, eine Reue
Erleben, um die Ihr mir geschenkt, als der Imperium
Ihres Sohnes Petrus, in dessen Ich keine böseste Sicht er-
kennte. Da er noch ein junger Knabe war und das einzige
Kind meines Sohnes, so liegen und kann gewisslich
alle Wunde auf mir ruhen, als die angelegten Alten eines
Königs einer Tochter, nicht eine fröhliche Stunde seines

Toriolonius abgelaufen hätten, schon denkt zweite auch ih
Bereiche, wie Ehe noch ein Stein wäre würde, und doch
es nicht besser fel als ein Gemüse, das an der Brot
könig, mein Tambourine ist nicht bestellt war, ich er-
kannt, ihn an bejahren haben zu lassen, wo er keinen könne,
Künftig zu finden. In einem granden Krieg könnte ich
Ihr, aus dem er zurückkehrt, die Röter mit Geschwindig-
keit unumwunden, Claude mer Tadler, meine Herz hätte nicht
mehr vor Freuden, als ich sonst höre, es sei ein Knabe,
als sehr, ich auch jahr, es sei ein Mann genommen.

Brigilia. Aber worte er nun in der Schlacht gefilbert,
teure Mutter, wie dann?

Sophonis. Damit wäre sein Nachkommen mein Sohn ge-
wesen; in ihm hätte ich mein Geschlecht gesehen. Ode mein
offenherzigster Otemnus, hätte ich groß Ehre, jeder
moment Herz gleich Neb, und seiner mir weniger teuer,
als dein und mein guter Marcus, ich wollte lieber erf-
für dich Vaterland erlief herben, als einen eingehen in
wohlklingendem Rührung bewegten John.

(Es röhrt eine Beurteil zu.)

Toriolonius. Gute Frau, Röter würdet Euch zu jehn.
Brigilia. Ja bitte, erlaubt mir noch durchzugehen.

Sophonis. O nicht, das hört ich nicht.
Wie du bist, bis hier mit deines Sohnen Crommel,
Wer celle Wohlens bei den Rötern widerst.
Wie Schmerz der hat! Wer steht die Röster.
Was dünkt, ich heb'! So haupft er und ruft aus:
Römer, herant! In Kriest soll Ich regegn;
Döder, du ist Rom geboren, Und er kreest
Sint' er Stirn mit ehrner Hand, und kreest
So mutt in Schnitter, der sich dergeht,
Was er nicht kann, steht den Kopf zu müssen.

Brigilia. Ihr kult're Ehren, o Juwel! kein Blut.
Sophonis. O Jesum, o Jesum! Ich bin jetzt den Römer,
Als Goldbrooks in uns' Röder, den Hoffnung
Wie schmerzt mich, daß, du sie kein Hoffn' bringt.
Wie Freude! Ehre, die Ihr entgegenkriegt
Im Kastell der Göttergewaltwürde. Sage Otorian,
Sie sind freudig, sie empfangen. (Crommel od.)

Brigilia. Ohme!
Sag' zudem Mann vom grünlichen Aufklarbus,

Figure 1. Page from Brecht's copy of Shakespeare's *Coriolanus*, translated by Dorothea Tieck. Leipzig: Reclam, 1944. BBA 1346/09.

[1] Brecht uses no stage direction whatsoever, for instance to indicate a change of scene to a domestic locale, although both the First Folio and Tieck's translation do so. This is despite the fact that a domestic setting seems required by the logic of this scene during which Virgilia, Coriolanus' wife, insists to her mother-in-law that she will "not over the threshold till my lord return from the wars," which Brecht keeps, quite closely following Shakespeare's text ("Wenn Ihr erlaubt, ich werde meinen Fuß nicht über die Schwelle setzen, bis mein Gebieter⁴⁰ aus den Schlachten⁴¹ zurück ist"). In particular, the reference in the stage direction to the two women sewing is now lost. Brecht's omission is surely most deliberate, also bearing in mind that it is the only scene in the whole Brechtian script which is completely unlocalized. Brecht probably perceived the sewing to be a working-class activity that was inconsistent with his class agenda which the scene is being tailored to. This perception is, in terms of historical ideology, wrong: the idealized notion of the Roman wife, including the aristocratic Roman "mother of the house" (*matrona* or *materfamilias*), very much revolved around her active role within the domestic economy, including wool-making and weaving.⁴² This misconception is, however, not confined to Brecht: Holland notes that "many productions and/or performers have

difficulty imagining Volumnia sewing.”⁴³ As it stands in Brecht’s text, the non-localized scene is situated in a vacuum, giving producers and actors a lot of leeway for independent and creative solutions.

[2] Shakespeare starts the sub-ordinate clause with “if,” Tieck with “wenn.” Brecht omits the conjunction to elevate Volumnia’s style. In addition. Brecht cuts Volumnia’s opening sentence: the autograph (see figure 1) shows his hand-written deletion of the sentence which Tieck had kept altogether: “I pray you, daughter, sing, or express yourself in a more comfortable sort” (Tieck: “Ich bitte dich, Tochter, sing, oder sprich wenigstens trostreicher”). The effect is a more austere atmosphere in which Vergilia is not scripted to show apprehension about her husband’s welfare.

[3] Brecht adopts Shakespeare’s focalization (“where he [i.e. Coriolanus] would show lost love”), by contrast with Tieck’s “in denen ich [i.e. Volumnia] seine Liebe erkannte.”

[4] Again, Brecht adopts Shakespeare’s word order (“tender-bodied and the only son”), while Tieck translates “da er noch ein zarter Knabe war und das einzige Kind.”

[5] Brecht deletes Volumnia’s metaphorical assertion that honor is nothing but ornamental unless backed up by a strong desire for fame: “that it was no better than, picture-like, to hang by th’ wall, if renown made it not stir” (Tieck translates: “wenn ich bedachte, wie Ehre solch ein Wesen zie-ren würde, und dass es nicht besser sei als ein Gemälde, das an der Wand hängt, wenn Ruhmbegier es nicht belebte”). Since this deletion reduces the complexity of Volumnia’s syntax and diction, it is perhaps a surprising intervention on Brecht’s part. His use of parentheses for Volumnia’s preceding thought (“no king could have bought an hour”), however, suggests that Brecht felt the syntax was complex enough already and needed strong punctuation for clarity. Interestingly, Tieck also had been using parentheses, for the “picture-like honor” thought (many Shakespeare editors deploy them too, although they are not used in the First Folio and in the Shakespeare edition which Brecht is perhaps more likely to have used).

[6] An original choice by Brecht (Shakespeare: “was pleased,” Tieck: “war ich erfreut”), clearly designed to elevate Volumnia’s register (and show the authority she has over her son).

[7] Another original rendering by Brecht. First, Brecht changes the length and flow, splitting into two sentences Shakespeare’s “To a cruel war I sent him, from whence he returned his brows bound with oak,” which Tieck had translated in one long period (“In einen grausamen Krieg sandte ich ihn, aus dem er zurückkehrte, die Stirn mit Eichenlaub umwunden.”) An ingenious move is Brecht’s addition of quotation marks for his phrase “die Schläfe beschattet vom Laub der Eiche” (not a quote from another German poet but Brecht’s creation). The quotation marks turn the sequence into a go-to-phrase (what the ancients called *sententia* and a commonplace [*topos*]), no doubt with the aim of exposing the phrase and its message as empty and trite. This is easy

enough for the alert reader to spot on a page, but a genuine challenge for any actress in performance. Part of the trick is done by Brecht's cunning metrical transformation. Whereas both Shakespeare and Tieck had operated within an iambic pattern (three iambs in Shakespeare, four in Tieck), Brecht shifts into a dactylic one: the phrase now scans like the second part of a dactylic hexameter! The rhythm of speech, in other words, becomes epic, hence heroic. This elevates, again, but also distances (like the use of quotation marks). Finally, there may also be something comic about the sudden shift of Volumnia's register to quote a non-existing poem: the parody of a class that resorts to this kind of pompous yet empty martial poetry.

[8] Brecht changes the word order to place "Tochter" in the emphatic first position (Shakespeare: "I tell thee, daughter," Tieck: "Glaube mir, Tochter").

[9] Brecht closely follows Shakespeare, not least with respect to word order (Shakespeare: "he had proved himself a man," while Tieck renders this as "da er zuerst sah er sei ein Mann geworden.")

[10] Brecht's "Affäre" has to come from Shakespeare ("business"), since it is absent in Tieck (Shakespeare: "But had he died in the business, madam, how then?"—Tieck: "Aber wäre er nun in der Schlacht geblieben?")

[11] Brecht's "Madame" also can only come from Shakespeare (who uses "madam"), since Tieck translates "teure Mutter." Note the concomitant shift into French, which is consistent with Brecht's overall strategy of class-driven elevation of register. Brecht's "Madame, was dann" (Shakespeare: "Madam, how then") creates a half rhyme in two short sections of equal length (a so-called "isocolon") and in corresponding meter (one iamb each). In Brecht's version there may now be a hint of a gibe in Vergilia's response to her mother-in-law.

[12] Brecht deletes the beginning of Volumnia's response (Shakespeare: "Then his good report should have been my son; I therein would have found issue," Tieck: "Dann wäre sein Nachruhm mein Sohn gewesen; in ihm hätte ich mein Geschlecht gesehn."). Omitting Volumnia taking consolation from the prospect of her son's *post mortem* glory has the effect of hardening her position in defense of noble patriotic death for its own sake.

[13] "Jeder meinem Herzen gleich lieb" is adopted unchanged from Tieck. Shakespeare has "each in my love alike."

[14] Brecht's "sich am Frieden mästen" provides an extremely interesting case of him putting an entirely different spin on the text of both Shakespeare and Tieck. Shakespeare's Volumnia deploys a deeply sexual metaphor here: "I had rather eleven die nobly for their country than one voluptuously surfeit out of action."⁴⁴ Tieck picks up the quite graphic sexual nature of the phrase, even while sanitizing it: "als einen einzigen [Sohn] in wollüstigem Müßiggang schwelgen [sehn]." Brecht, however, chooses to de-sexualize completely. Instead, his emphasis is on peace and the material indulgences it brings about more generally.

[15] Virgilia's entire line is transposed by Brecht from slightly later in Shakespeare's scene, the immediate result of Brecht cutting out completely the woman who announces Valeria's wish to join the two ladies and giving Valeria no separate entry (instead, Valeria is with the two ladies throughout the scene). The omission is clearly marked by Brecht in the autograph (see figure 1). There is also an interesting class-related issue hidden here. In Shakespeare the woman who enters on behalf of Valeria is "a gentlewoman." Commentators have picked up on this oddity: "Cam¹ [i.e. the *Coriolanus* edition by John Dover Wilson, Cambridge 1960] notes that Volumnia's having a gentlewoman to attend on her marks her as 'a great lady'. The costume would indicate that this is not a servant but a 'waiting-gentlewoman'."⁴⁵ Tieck, on the other hand, changed her social status to that of a female servant ("Dienerin"), for reasons unknown and unclear (a careless slip or an adjustment to what Tieck felt was the proper stage convention, namely that a servant of the house would announce the arrival of another high-class woman?). Regardless of whether or not Brecht saw this subtle yet significant discrepancy between Shakespeare and Tieck, the result of his omission is that the social atmosphere of the scene is restored along the lines envisaged by Shakespeare: this is a socially homogeneous "elite-women only" gathering, with no presence whatsoever of the lower classes. Virgilia's concerned, possibly frantic interjection "Himmel, schütze meinen Mann vor Aufidius" serves to humanize her while also bringing out the existential threat posed by the whole war situation. It is inspired by Tieck ("Himmel! / Schütz meinen Mann vorm grimmigen Aufidius"), but eliminates Tieck's strong break after "Himmel!" and deletes the adjective qualifying Aufidius ("grimmig" in Tieck).

The comparative analysis of this brief segment reveals important general patterns. First, it is clear that Brecht must have worked closely and continually with Shakespeare's original text (items 3, 4, 9, 10, and 11, in part also 1) and with Dorothea Tieck's translation (items 2, 13, and 15), constantly comparing them. In other words, Brecht's translation practice in the *Coriolan* project needs to be fundamentally re-assessed. Neither did Brecht rely exclusively on Tieck's work (which is Tatlow's scenario, in essence) nor did he translate solely on the basis of the Shakespeare text (which would be the earlier, widely accepted scenario, convincingly debunked by Tatlow). Instead, Brecht integrated both approaches in a *synoptic* and *triangular* translation methodology. We are therefore dealing not with a "one-to-one" relationship but with a veritable "trialogue" between Brecht, Shakespeare, and Tieck, with the act of synoptic and triangular translation very much becoming a comparative decision-making process that turns selection into an art in its own right. Brecht's implementation of this approach at the micro-level is never dull, mechanical, or deferential, but flexible, creative, alert, and open-minded. As the selector and decision-maker, Brecht is

the dynamic center of this translational triangle who creatively shapes the translation, sometimes making most effective choices of ingenious simplicity (items 1, 2, 6, 7, 8, 11, 12, 14, and 15).

The result is a translation that can be characterized as “Shakespeare Plus”: Brecht's foreignizing translation not only preserves the remarkable tone of Shakespeare's gritty writing but even amplifies it, along the lines of Brecht's stated agenda of refinement of diction (“Verfeinerung der Sprechweise”). This manifests itself in a number of translational choices aimed at linguistic elevation (2, 6, 7, and 11). Yet, Brecht can choose to intervene both subtly and effectively at the linguistic level to align the micro-level translation with a larger, macro-level trajectory. Thus, his decision to de-sexualize Volumnia's phrase “voluptuously surfeit out of action” (14) is in keeping with Brecht's bigger agenda of creating a deeply political Volumnia character who, in her last words during the play (end of scene 5.4), ends up invoking and inspiring active military resistance by the people as a whole against the tyrannical Big Man who threatens to conquer their (and his) town. Creating this “activist” Volumnia, however, involves de-sexualizing both her as well as her relationship with her son—by sharp contrast with Shakespeare who had infused the mother-son relationship with some erotic tension, for instance in the very opening words of the scene 1.3 discussed here (the same applies to Coriolanus' relationship with Aufidius, which in Shakespeare is designed as having at least the potential of being homoerotically charged).

Brechtian Bardolatry

While the *Coriolan* project provides an unmatched opportunity to watch Brecht the translator at work, this particular instance of micro-level engagement is nothing but indicative of Brecht's relationship with The Bard more generally. There is a deeper reason why Brecht decided to spend a great deal of precious time and energy with this particular tragedy at the minute level of actual line-by-line translation, meticulously deploying a synoptic and triangular working process which called for micro-decisions at every turn and asked for great artistic elasticity: Shakespeare *mattered* to Brecht, in a uniquely holistic and positive way. No other canonical theatre artist drew as unpolemical a response from Brecht as Shakespeare did, and none was admired by him as much. In this respect, then, Brecht must be considered aesthetically conservative and completely synchronized with mainstream German literary culture: no other country on the European continent had revered and, to use Jack Lynch's phrasing, “co-opted” Shakespeare with as much enthusiasm as Germany.⁴⁶ As a result, Shakespeare was never a problem in need of Brechtian correction but always an ingenious solution which enabled Brecht to embark on further creative development and exploration. In fact, when it comes to Brecht and Shakespeare it seems impossible even

to imagine something comparable to the parody of German classicism (both Schiller and Goethe) in Brecht's *Saint Joan of the Stockyards*, or the irreverent utilitarianism which pervades Brecht's relationship with Sophocles' *Antigone*.⁴⁷ Nor is there a similarly broad range of appeal compared to that associated with Shakespeare's idiosyncratic, entertaining, and free-spirited mastery of every aspect of theatre art: diction and meter; characterization and plot development; genre-exploration and genre-mixing; adaptation (!); stagecraft and use of theatre resources; and Shakespeare's incessant demand for active, imaginative and participatory spectatorship. For Brecht, Shakespeare, especially his *Coriolanus*, always was "wundervoll."⁴⁸

**Appendix: The Text of Shakespeare's *Coriolanus* 1.3
(Beginning, as printed in Holland [as in fn. 8] 177–78)
and Dorothea Tieck's Translation**

Enter VOLUMNIA and VIRGILIA, mother and wife to Martius. They set them down on two low stools and sew.

VOLUMNIA: I pray you, daughter, sing, or express yourself in a more comfortable sort. If my son were my husband, I should freelier rejoice in that absence wherein he won honour than in the embracement of his bed, where he would show most love. When yet he was but tender-bodied and the only son of my womb, when youth with comeliness plucked all gaze his way, when for a day of kings' entreaties a mother should not sell him an hour of her beholding, I, considering how honour would become such a person—that it was no better than, picture-like, to hang by th' wall, if renown made it not stir—was pleased to let him seek danger where he was like to find fame. To a cruel war I sent him, from whence he returned, his brows bound with oak. I tell thee, daughter, I sprang not more in joy at first hearing he was a man-child than now first seeing he had proved himself a man.

VIRGILIA: But had he died in the business, madam, how then?

VOLUMNIA: Then his good report should have been my son; I therein would have found issue. Hear me profess sincerely: had I a dozen sons, each in my love alike, and none less dear than thine and my good Martius, I had rather had eleven die nobly for their country than one voluptuously surfeited out of action.

Rom, im Hause des Marcius. Volumnia und Virgilia sitzen und nähen.

VOLUMNIA: Ich bitte dich, Tochter, sing, oder sprich wenigstens trostreicher; wenn mein Sohn mein Gemahl wäre, ich würde mich lieber seiner Abwesenheit erfreuen, durch die er Ehre erwirbt, als der Umarmungen seines Bettels, in denen ich seine Liebe erkannte. Da er noch ein zarter Knabe war und das einzige Kind meines Schosses, da Jugend und Anmut gewaltsam alle Blicke auf ihn zogen, als die tagelangen Bitten eines Königs einer Mutter nicht eine einzige Stunde seines Anblicks abgekauft hätten,

schon damals—wenn ich bedachte, wie Ehre solch ein Wesen zieren würde, und dass es nicht besser sei als ein Gemälde, das an der Wand hängt, wenn Ruhmbegier es nicht belebte—war ich erfreut, ihn da Gefahren suchen zu sehn, wo er hoffen konnte, Ruhm zu finden. In einen grausamen Krieg sandte ich ihn, aus dem er zurückkehrte, die Stirn mit Eichenlaub umwunden. Glaube mir, Tochter, mein Herz hüpfte nicht mehr vor Freuden, als ich zuerst hörte, es sei ein Knabe, als jetzt, da ich zuerst sah, er sei ein Mann geworden.

VIRGILIA: Aber wäre er nun in der Schlacht geblieben, teure Mutter, wie dann?

VOLUMNIA: Dann wäre sein Nachruhm mein Sohn gewesen; in ihm hätte ich mein Geschlecht gesehn. Höre mein offenherziges Bekenntnis: hätte ich zwölf Söhne, jeder meinem Herzen gleich lieb, und keiner nur weniger teuer als dein und mein guter Marcius, ich wollte lieber elf für ihr Vaterland edel sterben sehn, als einen einzigen in wollüstigem Müßiggang schwelgen.

Notes

¹ BFA 28, 26–27 (letter no. 12). Brecht may have seen the play in Munich earlier that year, see BFA 28, 578 on letter no. 9.

² Die Bibliothek Bertolt Brechts. Ein kommentiertes Verzeichnis, ed. Erdmut Wizisla, Helgrid Streidt, and Heidrun Loeper (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007), 180–88 on item nos. 1243–1306. Copies with mark-ups or notes by Brecht are nos. 1286 (*Romeo and Juliet*), 1287 (*Hamlet*), 1288 (*Comedy of Errors* and *Coriolanus*), 1291 (*Othello*), 1292 (*Henry V*), 1294 (*Measure for Measure* and *Timon of Athens*), and 1299 (*Hamlet*). To this tally must be added the 1944 Reclam edition of Dorothea Tieck's *Coriolanus* translation (= BBA 1346/001–056), which is crucial for the present topic and will be discussed in detail shortly.

³ BFA 10, 546–53 and BFA 4, 9–263 respectively.

⁴ *Messingkauf* B 81 (BFA 22, 749–50); *Brecht on Performance. Messingkauf and Modelbooks*, ed. Tom Kuhn, Steve Giles, and Marc Silberman (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015), 89–90.

⁵ *Messingkauf* B109 and B169 (BFA 22, 764–66 and 830–33; *Brecht on Performance*, 128–30).

⁶ B169 (BFA 22, 840–46; *Brecht on Performance*, 135–40).

⁷ In 1929 Brecht called it “eines der großartigsten Werke Shakespeares” (“one of Shakespeare's greatest works”) (BFA 21, 313).

⁸ Its political dimensions are pursued throughout the most important recent scholarly exegesis of the play, Peter Holland's large-scale commentary in the Third Series of the *Arden Shakespeare* (= Peter Holland, *Coriolanus [The Arden Shakespeare, third series]* [London: Bloomsbury, 2013]).

⁹ In his collaborative discussion of the first scene of *Coriolanus* (BFA 23, 398: “[unsere] Bewunderung des Shakespearischen Realismus”; cf. *Brecht on Theatre*,

3rd. ed., ed. Marc Silberman, Steve Giles, and Tom Kuhn [London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015], 294).

¹⁰ It was published posthumously in 1959. Unlike the *BFA*, I will use *Coriolan* (and not *Coriolanus*) as the title of Brecht's play, partly because this is how Brecht refers to it (*BFA* 24, 402–03 and *BFA* 23, 386–402), even if the typescript (which the text of the *BFA* is based on) continues to bear the title *Coriolanus*. But the chief benefit of the distinction for the present purpose is that it then becomes possible to distinguish clearly and easily between *Coriolanus* (by Shakespeare) and *Coriolan* (by Brecht). Incidentally, the title change had been suggested by Brecht's publisher Siegfried Unseld to the play's editor Elisabeth Hauptmann and was subsequently adopted in all print editions (see *BFA* 9, 344–45).

¹¹ Nancy Michael, "The Affinities of Adaptation: The Artistic Relationship between Brecht's *Coriolan* and Shakespeare's *Coriolanus*," *The Brecht Yearbook* 13 (1987): 143–54; and Antony Tatlow, *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign* (Durham, N.C: Duke University Press), 151–88.

¹² *Julius Caesar* and *The Merchant of Venice* were part of Brecht's English curriculum in 1915/16; cf. Werner Hecht, *Brecht-Chronik 1898–1956* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 37 and 40.

¹³ Typescript on *Coriolan*, around 1951 (*BFA* 24, 403).

¹⁴ The uncredited translations of German texts throughout this article are my own. They aim to preserve Brecht's unique, gritty style.

¹⁵ "Genie des Shakespeare," used by Brecht in another typescript on *Coriolan* written around 1951 (*BFA* 24, 402). On Shakespeare reception in Germany and its links with the Romantic genius cult cf. Günther Erken, "Shakespearekritik und Rezeption Shakespeares in der Literatur: Deutschland," in *Shakespeare-Handbuch*, ed. Ina Schabert (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1978), 717–35; and Simon Williams, *Shakespeare on the German Stage. Volume 1: 1586–1914* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

¹⁶ Shakespeare's scenes 1.3, 2.2., 3.1, 3.4, 3.5, 4.2, 4.4, 5.2, and 5.6.

¹⁷ In May 1951 Rülicke notes: "Brecht arbeitet für sich weiter. Übersetzungen durch die Assistenten werden weiter erwünscht." ("Brecht goes on to work by himself. Translations by assistants continue to be welcome.") (*BFA* 9, 343).

¹⁸ Brecht in his *Journal* from December 27, 1952 (*BFA* 27, 340); Hauptmann in a letter to Siegfried Unseld (dated June 17, 1959; cf. *BFA* 9, 344).

¹⁹ *BFA* 22, 830.

²⁰ Translation adapted from *Brecht on Performance*, 127.

²¹ Peter Brook, *The Empty Space* (London: Penguin Books, 1968), 11–72.

²² Anthony Pym, *Exploring Translation Theories*, 2nd ed. (London: Routledge, 2014), 30–33; Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, 4th ed. (London: Routledge, 2016), 47–49.

²³ Antoine Berman, *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany* (Albany, NY: State University of New York Press, 1992) (translation of Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger* [Paris: Éditions Gallimard, 1984]), *passim*.

²⁴ *BFA* 21, 311.

²⁵ *Brecht on Art and Politics*, ed. Tom Kuhn and Steve Giles (London: Methuen, 2003), 78.

²⁶ See *BFA* 9, 344.

²⁷ Item no. 1298 in *Die Bibliothek Bertolt Brechts*, 186–87, where her exegetical comments are also printed.

²⁸ Antony Tatlow, “Coriolanus,” in *Brecht Handbuch. Band 1: Stücke*, ed. Jan Knopf (Stuttgart: Metzler, 2001), 585–91.

²⁹ It has, however, not been catalogued in *Die Bibliothek Bertolt Brechts*.

³⁰ I wish to thank Iliane Thiemann and Helgrid Streidt of the Bertolt Brecht Archive in Berlin for their assistance with this item.

³¹ 1) p. 16 (scene 1.3) “der kleine Sohn” (“the small son”), changing Dorothea Tieck’s “Eurer kleiner Sohn” (“Your small son”) after crossing out a section of text; 2) p. 17 (scene 1.3): “Aber” (“But”) to mark the transition after crossing out a substantial section of text; 3) p. 104 (scene 5.5): “Senatoren nehmen nach und nach ihre Sitze ein. Brief wandert unter ihnen” (“Senators take their seats one by one. The letter is circulating among them”), which develops further Shakespeare’s short stage direction “Enter the Lords of the city.”

³² Günther Erken, “Die deutschen Übersetzungen,” in *Shakespeare-Handbuch*, ed. Ina Schabert (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1978), 900–904; Williams, *Shakespeare on the German Stage*, 147–52.

³³ Wilhelm Hortmann, *Shakespeare on the German Stage: The Twentieth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 86–87 and 296.

³⁴ Item no. 1298 in *Die Bibliothek Bertolt Brechts*, 186.

³⁵ Transcribed in *Die Bibliothek Bertolt Brechts*, 186–87.

³⁶ *Die Bibliothek Bertolt Brechts*, 180–02.

³⁷ Item no. 1248 in *Die Bibliothek Bertolt Brechts*, 180. On eighteenth-century Shakespeare criticism see Jack Lynch, *Becoming Shakespeare. The Unlikely After-life that Turned a Provincial Playwright into the Bard* (New York: Walker & Company, 2007), 76–109.

³⁸ David Barnett, *A History of the Berliner Ensemble* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 183–89.

³⁹ Note that the tearing apart of the butterfly (by Coriolanus’ young son) invoked by Brecht in the comment just quoted is mentioned slightly later in the scene and is not part of the section I have chosen for analysis.

⁴⁰ Contrast Tieck’s “Gemahl.”

⁴¹ Contrast Tieck’s “aus dem Kriege.” Brecht’s shift from Shakespeare’s “wars” to “battles” (“Schlachten”) establishes a focus on the one area in which Coriolanus truly excels and properly feels at home. It also presents the business of war even more as ever-ongoing.

⁴² Susan Treggiari, *Roman Marriage. Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian* (Oxford: Oxford University Press, 1991), 243–44 and 424 with n. 144.

⁴³ Holland, *Coriolanus*, 177; commentary on 1.3.0.3.

⁴⁴ In his Arden Shakespeare commentary Peter Holland explains: “i.e. ‘dying’ by having an orgasm rather than dying in battle.” (Holland, *Coriolanus*, 178).

⁴⁵ Holland, *Coriolanus*, 178.

⁴⁶ Günther Erken, “Shakespearekritik und Rezeption Shakespeares in der Literatur: Deutschland,” in *Shakespeare-Handbuch*, ed. Ina Schabert (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1978), 717–45; Lynch, *Becoming Shakespeare*, 138–70. Tellingly, in 1827 the German dramatist Christian Dietrich Grabbe published a short treatise entitled “Über die Shakespearo-Manie” (“On Shakespeare-Mania”) in which, against the prevalent sentiment of his time, he argued for an admiring yet also critical and independent stance towards The Bard.

⁴⁷ On the latter see Martin Revermann, “Brecht and Greek Tragedy: Re-thinking the Dialectic of Utilising the Tradition of Theatre,” *German Life and Letters* 69 (2016): 213–32. Brecht’s most critical remarks of Shakespeare can be found in the preface to his (largely lost) radio adaptation of *Macbeth* from 1927 (*BFA* 10, 546–49). But even here Brecht’s criticism is quite limited (it is mainly restricted to aspects of the play’s dramaturgy which Brecht feels are illogical). Generally speaking, however, Brecht continues to emphasize both the exciting challenges and the potentially high rewards of Shakespeare for the theatre of his time.

⁴⁸ I wish to thank Patrick Hadley, Olaf Nollmeyer, and Markus Wessendorf for helpful and incisive criticism.

Eine Brechtsche Umdeutung des Thomas Cromwell: Hilary Mantels Romane *Wolf Hall* und *Bring Up the Bodies*

In ihrem 2012 im *New Yorker* erschienenen Essay über die britische Autorin Hilary Mantel schreibt Larissa MacFarquhar über Mantels Arbeit an ihrem historischen Roman *A Place of Greater Safety* (1992): "Da sie viele Stücke las und Brecht liebte, dachte sie, dass sie vielleicht einen brechtischen Roman schreiben könnte." Dieser Essay argumentiert, dass die Darstellung Thomas Cromwells in Mantels neueren Romanen *Wolf Hall* (2009) und *Bring Up the Bodies* (2012) den Vergleich nicht nur mit Brechts Behandlung des Galileo Galilei sondern auch mit anderen Figuren Brechts, insbesondere der des Herrn Keuner, nahelegt. In Anlehnung an G. E. Eltons revisionistische Geschichtsschreibung der "Tudorrevolution" erzählt Mantel vom Aufstieg Cromwells zur Macht unter Heinrich VIII., wobei sie durchgängig die widersprüchlichen Aspekte seiner Persönlichkeit (als Pragmatiker, Reformer, Opportunist und Humanist) betont, aber diese zugleich an die materiellen Bedingungen zurückbindet, unter denen er agiert. Auch wenn sich *Wolf Hall* und *Bring Up the Bodies* formal und stilistisch von Brechts Romanen unterscheiden, können sie zumindest insofern als brechtisch gelten, als die fiktionale Neukonzipierung ihrer Hauptfigur durch einen dialektischen Materialismus und eine entsprechende Verhaltenslehre geprägt sind, wie sie auch für Brechts eigene Charakterdramaturgie maßgeblich sind.

In her profile of British author Hilary Mantel for *The New Yorker* in 2012, Larissa MacFarquhar writes about Mantel's work on her historical novel, *A Place of Greater Safety* (1992): "She read a lot of plays, and she loved Brecht, so she thought maybe she could write a Brechtian novel." This paper argues that the portrayal of Thomas Cromwell in Mantel's Man Booker Prize-winning novels *Wolf Hall* (2009) and *Bring Up the Bodies* (2012) invites comparison not only with Brecht's treatment of Galileo Galilei but also with some of his other figures, in particular Keuner. Following G. E. Elton's revisionist history of the "Tudor Revolution," Mantel provides a narrative of Cromwell's rise to power under Henry VIII that consistently emphasizes the contradictory aspects of his personality (as pragmatist, reformer, opportunist, and humanist) and links them to the material conditions under which he operated. Even if *Wolf Hall* and *Bring Up the Bodies* are formally and stylistically distinct from Brecht's novels, they can be considered Brechtian to the extent that the fictional reconceptualization of their protagonist is informed by a dialectical materialism and corresponding code of behavior that also informs Brecht's own character dramaturgy.

A Brechtian Reinterpretation of Thomas Cromwell: Hilary Mantel's Novels *Wolf Hall* and *Bring Up the Bodies*

Markus Wessendorf

Two of the most acclaimed historical novels of recent years are British writer Hilary Mantel's *Wolf Hall* (2009) and *Bring Up the Bodies* (2012), both of which won the prestigious Man Booker Prize. These books are the first two completed installments of a planned trilogy on one of the most ambivalent figures in British history: Thomas Cromwell, the savvy but impenetrable lawyer, adviser, and chief minister of Henry VIII, whose political maneuvers to facilitate the king's divorce from his first wife, Katherine of Aragon, so that he could get married to Anne Boleyn, brought about the English Reformation and transformed the British monarchy, though at the cost of many lives. The first of these novels culminates in Anne's coronation in 1533 but ends with the public beheading of former Lord Chancellor Thomas More in 1535, the second one concludes with Anne's beheading in 1536, and the third one—forthcoming under the title *The Mirror and the Light*—will very likely close with Cromwell's own decapitation in 1540. Even though Mantel has not yet completed her trilogy, the first two books have already been adapted into a BBC miniseries (*Wolf Hall*) and a stage production by the Royal Shakespeare Company (*Wolf Hall Parts One and Two*).¹

In fall 2012 *The New Yorker* published a profile of Mantel by Larissa MacFarquhar which included the following passage:

But while with facts she was cautious, with form she was experimental. She tried everything. She read a lot of plays, and she loved Brecht, so she thought maybe she could write a Brechtian novel. She liked writing dialogue, it turned out, and much of the novel came out in that form.²

Even though the novel in question here is *A Place of Greater Safety* from 1992, which is set during the French Revolution,³ this essay will examine the extent to which Mantel's love for Brecht may also have left traces in the first two books of her Cromwell trilogy, which she wrote almost twenty years later. There is no evidence that Mantel has deliberately adapted any of Brecht's plays in her Cromwell novels. In addition, *Wolf Hall* and *Bring Up the Bodies* not only belong to a different literary form than the dramatic texts by Brecht which she had read earlier, they also have little in common compositionally with Brecht's own forays into novel writing. Different from the third-person omniscient narration and frequent switching of perspective,

tone, and genre in Brecht's completed *Dreigroschenroman* (*Threepenny Novel*) and his fragments *Der Tuiroman* (*The Tui Novel*) and *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* (*The Business Affairs of Mr Julius Caesar*), Mantel employs a third-person focalization in her Cromwell novels which ensures that her narrator is close enough to the protagonist to report on his perceptions, reflections, and actions while still being at a remove from his deeper emotional impulses. But even if *Wolf Hall* and *Bring Up the Bodies* are formally and stylistically distinct from Brecht's novels, they can be considered Brechtian to the extent that the fictional reconceptualization of their protagonist is informed by a dialectical materialism and corresponding code of behavior that also informs Brecht's own character dramaturgy.

Mantel's first two installments largely follow the established historical record. The narrative of *Wolf Hall* primarily covers events from 1521 to 1535 but is interrupted by flashbacks that also provide information about Cromwell's earlier years. *Bring Up the Bodies* focuses upon the few months between fall 1535 and summer 1536. Born to a blacksmith and brewer in Putney in southwest London around 1485, Cromwell spends his adolescent years on the European continent, first as a mercenary with the French army, then in the household of a Florentine banker, and finally among English merchant families in Antwerp. He resettles in London around 1515, where he gradually establishes himself as a lawyer, money lender, and merchant and becomes a trusted councilor to Cardinal Wolsey, at that point Henry VIII's chief adviser. The Cardinal falls from power in 1529 because of his failure to secure from the Pope the annulment of Henry's marriage to Katherine. Despite his close association with Wolsey, however, Cromwell manages to gain the king's favor and over the next few years is appointed to numerous, increasingly powerful positions, finally becoming Henry's Chief Minister and Principal Secretary. Through legal actions and his manipulation and control of parliament Cromwell manages to enact laws that assert royal supremacy over the church, thereby allowing Henry in 1533 to get a divorce and to marry Anne while also initiating the English Reformation through a formal break with Rome. When, two years later, this union also hasn't produced a male heir and the exasperated Henry has turned his affections towards another woman, Jane Seymour, Cromwell masterminds the trial that leads to the public execution of Anne as well as of five men at court (including her brother) with whom she is accused of having had adulterous affairs. (Of course, Cromwell outlived these events by less than four years, but this is where *Bring Up the Bodies* ends.)

Mantel's novels were influenced by the writings of the German-born British historian Geoffrey Rudolph Elton, who rejected the longstanding notion of Cromwell as the hatchet man and willing tool of Henry VIII and considered him instead a driving force behind what he called, not uncontestedly, the "Tudor Revolution" of the 1530s.⁴ According to Elton, Cromwell's achievements included the following reforms:

The creation of a national Church under a layman as supreme head, the insertion into the system of a sovereign law-making Parliament, the consolidation of diverse members of the commonwealth into a unitary state, and indeed the recasting of the central administration which replaced government by the king by government under the king—all these . . . characterise the age of Thomas Cromwell and make it an age of change sufficient to permit thoughts of revolution.⁵

MacFarquhar writes in her profile of Mantel: “By the time she began to read about Cromwell, academic fashion had moved on and a new generation hated him again, but she found Elton’s arguments persuasive.”⁶ Similar to Elton’s revisionist portrayal, Mantel’s books depict Cromwell not as a self-serving, power-hungry, and money-grabbing opportunist but as someone who is well aware of his own humble roots and social standing as well as of the major economic, scientific, religious, and political changes of his time. She characterizes Cromwell as a protofeminist who treats his wife Liz with respect, allows his oldest daughter to study Greek, and saves Anne’s sister Mary from further sexual servitude to the king by moving her to the country. In Mantel’s narrative, one of Cromwell’s major traits is a practical intelligence and street smartness that he has gained from repeatedly crossing and negotiating class, language, professional, and national boundaries in his earlier life. Cromwell not only recognizes and welcomes the challenges of his time, he is also able to navigate and manipulate them for his own survival and advancement as well as for the long-term welfare of the body politic, however problematic the means for achieving these goals. Mantel represents Cromwell as a “Renaissance man,” as someone who “can draft a contract, train a falcon, draw a map, stop a street fight, furnish a house and fix a jury,”⁷ while also speaking half a dozen European languages and knowing “by heart the entire New Testament in Latin,”⁸ despite the fact that he was a “ruffian” in his younger days (so the historical Cromwell’s reported self-characterization to Archbishop Cranmer⁹). Mantel also portrays Cromwell as loyal and capable of abiding friendships, which in her narrative is linked to his ability to patiently and coldly exact vengeance on anyone attacking one of his family members or friends.¹⁰

The most obvious counterpart to Mantel’s Cromwell novels among Brecht’s works is the play *Leben des Galilei* (*Life of Galileo*),¹¹ mostly because of a comparable historical backdrop. Even though Mantel’s narrative is set roughly one hundred years before Brecht’s plot, both authors depict a repressive and corrupt Church of Rome which brutally punishes religious dissenters and scientists for questioning Catholic dogma. Both the pre-Reformation London of Mantel’s imagination and the Inquisition-era Italy of Brecht’s play are haunted by repeated outbreaks of the plague and other epidemics, requiring the extended quarantine of the respective protagonists. Both works also include allegorical theatrical performances in which

the figure of a cardinal features prominently. One of Brecht's stage directions for a carnival procession states: “*Dann marschieren vier maskierte Männer ein, die eine große Blache tragen. Sie halten an und schleudern eine Puppe in die Luft, die einen Kardinal darstellt.*”¹² (“Then four masked men march in carrying a big tarpaulin. They stop and toss a puppet representing a cardinal into the air.”¹³) In *Wolf Hall* Cromwell witnesses a farcical entertainment at court, during which “a vast scarlet figure, supine, is dragged across the floor, howling, by actors dressed as devils.”¹⁴ This interlude, titled ““The Cardinal’s Descent into Hell””¹⁵ and intended to mock Wolsey posthumously, leads Cromwell to seek revenge for the vilification of his former employer. In Mantel’s narrative, four of the five men who are finally executed with Anne were involved in the performance.

Galileo Galilei’s scientific tutoring of Andrea Sarti, the son of his housekeeper, and the resultant life-long loyalty of Andrea to his teacher in Brecht’s play correspond to Cromwell’s patronage and training—in legal affairs and bible translation—of underprivileged youth who, in turn, become his devoted assistants and staff: “But he will also take in young men who are rough and wild, as he was rough and wild, because he knows if he is patient with them they will be loyal to him.”¹⁶ Even though the historical Cromwell is associated with a political, not a scientific revolution, Mantel’s Cromwell shares with Brecht’s Galileo a fascination with technological innovation. Galileo, who later in the play reconstructs a Dutch telescope just from the casual oral report of his soon-to-be-student Ludovico, tells Andrea: “In Siena, als junger Mensch, sah ich, wie ein paar Bauleute eine tausendjährige Gepflogenheit, Granitblöcke zu bewegen, durch eine neue und zweckmäßiger Anordnung der Seile ersetzen.”¹⁷ (“As a young man in Siena I watched a group of building workers . . . abandon a thousand-year-old method of shifting granite blocks in favour of a new and more efficient arrangement of the ropes.”¹⁸) In *Wolf Hall* it is Cromwell himself who once, during a crossing of the English Channel, had drawn plans for a new type of rigging that would have allowed for faster sailing. When the captain to whom he showed his plans rebuffed him, he began to understand that “There cannot be new things in England. There can be old things freshly presented, or new things that pretend to be old.”¹⁹ Different from the overly optimistic Galileo, who initially overestimates the openness of his society towards change, the more cautious Cromwell recognizes that the new can only be successfully introduced under the guise of the same.

Copernicus’s discoveries are referenced in both Brecht’s play and Mantel’s first Cromwell novel. Galileo’s proof of Copernicus’s theory that the idea of a fixed Ptolemaic system is false leads him to proclaim, in the first scene: “alles bewegt sich”²⁰ (“everything is in motion”)²¹ and “die Erde rollt fröhlich um die Sonne, und die Fischweiber, Kaufleute, Fürsten und die Kardinäle und sogar der Papst rollen mit ihr”²² (“the earth is rolling cheerfully around the sun, and the fishwives, merchants, princes, cardinals

and even the Pope are rolling with it”²³). In *Wolf Hall* the court astronomer Nikolaus Kratzer, studying an astrolabe in front of him, remarks to Cromwell that “either my calculations are wrong, or the universe is not as we think it.”²⁴ When Kratzer uses drawings to illustrate Copernicus’s ideas, Cromwell’s general perception that “nothing in his world seems steady”²⁵ turns into a visceral sensation of vertigo: “Under your feet you can feel the tug and heft of it, the rocks groaning to tear away from their beds, the oceans tilting and slapping at their shores, the giddy lurch of Alpine passes, the forests of Germany ripping at their roots to be free. The world is not what it was.”²⁶ As in *Leben des Galilei*, the scientific realization of a universe in motion leads to the questioning of theological certainties in Mantel’s narrative, for example, when Cromwell reflects: “With every month that passes, the corners are knocked off the certainties of this world: and the next world too. Show me where it says, in the Bible, ‘Purgatory.’ . . . Show me where it says ‘Pope.’”²⁷ Whereas Galileo is later himself treated as a heretic, the questioning of Catholic orthodoxy in *Wolf Hall* leads Cromwell, who is still working for Wolsey, to shelter and financially support heretics and to subsequently try to persuade Henry to sponsor a standard English translation of the Bible, to be “put in every church.”²⁸ Galileo’s recognition that “Das Weltall aber hat über Nacht seinen Mittelpunkt verloren, und am Morgen hatte es deren unzählige”²⁹ (“The universe has lost its centre overnight, and woken up to find it has countless centres”³⁰) has not only scientific and theological implications within the world of Brecht’s play but also suggests the possible decentering of Italy’s rigid class society and economic system. In his conversation with the little monk in scene eight Galileo links the old Ptolemaic system to the exploitation of peasants:

Ihre Campagnabauern bezahlen die Kriege, die der Stellvertreter des milden Jesus in Spanien und Deutschland führt. Warum stellt er die Erde in den Mittelpunkt des Universums? Damit der Stuhl Petri im Mittelpunkt der Erde stehen kann! . . . [E]s handelt sich nicht um die Planeten, sondern um die Campagnabauern.³¹

Your Campagna peasants are paying for the wars which the representative of gentle Jesus is waging in Germany and Spain. Why does he make the earth the centre of the universe? So that the See of St Peter can be the centre of the earth! . . . [I]t’s not about the planets, it’s about the peasants of the Campagna.³²

The protagonist of *Wolf Hall* similarly relates Copernicus’s theories to larger economic issues. Cromwell realizes that the center of feudal society—i.e., the monarch as appointed by God through the Pope—has given way to various geographically dispersed hubs of trade and banking as the actual seats of power in the Tudor era. During a conversation with the courtier Harry Percy, Cromwell reflects on how to explain this paradigm shift:

The world is not run from where he thinks. Not from his border fortresses, not even from Whitehall. The world is run from Antwerp, from Florence, from places he has never imagined; from Lisbon, from where the ships with sails of silk drift west and are burned up in the sun. Not from castle walls, but from countinghouses.³³

For Cromwell, the power of monarchs no longer derives from their divine rights but from the budgets which they have at their disposal. As a result, their power is more limited since now they depend on bankers. “But chivalry’s day is over. . . . The days of the moneylender have arrived, and the days of the swaggering privateer; banker sits down with banker, and kings are their waiting boys.”³⁴ But the king now owes his power not only to the banks but also to parliament: “Where does the prince get his power, and his power to enforce the law? He gets it through a legislative body, which acts on behalf of the citizens. It is from the will of the people, expressed in Parliament, that a king derives his kingship.”³⁵ Cromwell gets the House of Commons to pass “an act to give Wales members of Parliament, and make English the language of the law courts, and to cut from under them the powers of the lords of the Welsh marches. An act to dissolve the small monasteries, those houses worth under two hundred pounds a year.”³⁶

Even though Mantel’s Cromwell is religious (as was Galileo, though not in Brecht’s portrayal), he cares less about the afterworld than this life. Similar to a recurring theme in Brecht’s work, kindness and benevolence are important to Cromwell since (as his nephew Richard repeats back to him), “‘the living must comfort each other.’”³⁷ As a Renaissance humanist, Cromwell believes in human agency. “It’s not the hand of God kills our children. It’s disease and hunger and war, rat bites and bad air and the miasma from plague pits; it’s bad harvests like the harvest this year and last year; it’s careless nurses.”³⁸ Cromwell’s legal and political activism is largely driven by the vision of a society in which everyone’s needs are met.

He is preparing a bill for Parliament to give employment to men without work, to get them waged and out mending the roads, making the harbours, building walls against the Emperor or any other opportunist. We could pay them, he calculated, if we levied an income tax on the rich; we could provide shelter, doctors if they needed them, their subsistence.³⁹

One passage in *Bring Up the Bodies* even paraphrases the most famous line from *Die Dreigroschenoper (Threepenny Opera)*, “Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral”⁴⁰ (“Food is the first thing. Morals follow on”⁴¹), when Cromwell reflects: “Full bellies breed gentle manners. The pinch of famine makes monsters.”⁴²

Within the context of Mantel’s narrative, Cromwell combines and conflates two figures envisioned by Brecht: the critical spectator of *Kleines*

Organon für das Theater (*Short Organon for the Theatre*) and the intervening thinker of *Mē-ti. Buch der Wendungen* (*Me-ti: Book of Interventions in the Flow of Things*). According to the *Kleines Organon*, theatre should estrange contemporary social conditions as if they were historical ones to compel the audience to rethink and readjust their own behavior: “und wenn wir Stücke aus unserer eigenen Zeit als historische Stücke spielen, mögen ihm die Umstände, unter denen er handelt, ebenfalls besonders vorkommen, und dies ist der Beginn der Kritik”⁴³ (“and if we perform plays from our own time as historical plays, it may well be that the circumstances under which our spectators act will strike them as being equally distinctive, and this is where critique begins”⁴⁴). Brecht’s notion of a critical spectatorship that leads to social action is related to the idea, articulated in *Mē-ti*, that thinking needs to be interventionary and performative, not merely contemplative.⁴⁵ For Brecht, the model intervening thinker is Karl Marx (“Ka-meh”),⁴⁶ and dialectical materialism the “große Methode”⁴⁷ (“great method”⁴⁸) that facilitates intervening thought:

Die große Methode ist eine praktische Lehre der Bündnisse und der Auflösung der Bündnisse, der Ausnutzung der Veränderungen und der Abhängigkeit von den Veränderungen, der Bewerkstelligung der Veränderung und der Veränderung der Bewerksteller, . . . der Vereinbarkeit einander ausschließender Gegensätze. Die große Methode ermöglicht, in den Dingen Prozesse zu erkennen und zu benutzen. Sie lehrt, Fragen zu stellen, welche das Handeln ermöglichen.⁴⁹

The *Great Method* is a practical science of alliances and dissolving alliances, of making use of changes and of dependence on changes, of bringing about change and changing those who bring it about, . . . of the reconcilability of mutually exclusive contraries. The *Great Method* enables us to recognize and make use of processes in things. It teaches how to ask questions that make action possible.⁵⁰

Mantel’s Cromwell consistently realizes and uses social, economic, and religious changes, engages in ever-shifting alliances with often unlikely partners, mediates between supposedly irreconcilable positions, and unobtrusively turns the critical analysis of his environment into political and legal activism, not only implementing a sixteenth-century version of Brecht’s “great method” but also following Elton’s characterization of the historical Cromwell as someone who “translated ideas into action,”⁵¹ “an intellectual in politics, though also a statesman able to turn the products of thought and reflection to practical uses.”⁵²

Different from the spatial position of Brecht’s spectator in *Kleines Organon*, Mantel’s Cromwell is not separated from the stage but perceives himself to be a key player in the midst of the political arena. One reason for Cromwell’s inscrutable behavior is the concurrence of both roles: at any

given moment during his life at court he is aware of being both observer and performer in what he refers to as “one great puppet show.”⁵³ Mantel’s protagonist often perceives events and persons through a theatrical lens: when Wolsey gets evicted from his residence after his fall from power, Cromwell reflects: “It’s hard to escape the feeling that this is a play, and the cardinal is in it: the Cardinal and his Attendants. And that it is a tragedy.”⁵⁴

He is also an astute analyst of what Brecht refers to as the *gestus*, especially when he observes those with whom he is dealing. After an archery session with Henry, Cromwell concludes that “[t]hough Henry shoots well, he has not the action of a born archer; the born archer lays his whole body into the bow. . . . His grandfather was royal; his mother was royal; he shoots like a gentleman amateur, and he is king through and through.”⁵⁵ Cromwell is also aware of how his own *gestus* may be construed by others, for example, when he receives a surprise visit from Thomas More: “He is silent. He sits at his desk—More has caught him at work—with his chin propped on his fists. It is a pose that shows him, probably, to some combative advantage.”⁵⁶ Similar to Brecht’s notion of “die Ware Liebe”⁵⁷ (which refers to “love as a commodity” but is also homophonous to “true love” [wahre Liebe]), Cromwell considers Anne’s *gestus* of constant self-stylization as a desirable woman who grants or refuses sexual favors to be a commercial strategy: “He wonders exactly how much you’d have to leave on the table, for Anne. She’s cost Henry his honour, his piece of mind. To him, Cromwell, she is just another trader. He admires the way she’s laid out her goods. He personally doesn’t want to buy; but there are customers enough.”⁵⁸ Given Cromwell’s general perception of life at court as a spectacle, it is not surprising that he characterizes the *gestus* of personages within that milieu as simultaneously social and theatrical, for example, in the case of Chapuys, the London ambassador of the Emperor:

Everything Chapuys does, he notices, is like something an actor does. When he thinks, he casts his eyes down, places two fingers to his forehead. When he sorrows, he sighs. When he is perplexed, he wags his chin, he half-smiles. He is like a man who has wandered inadvertently into a play, who has found it to be a comedy, and decided to stay and see it through.⁵⁹

Since Cromwell is well aware that he himself can only succeed and survive at court by concealing his critical spectatorship and reformist intentions while being in plain view, he rigorously controls his performance by mastering his emotions and by “arranging his face.”

Erasmus says that you must do this each morning before you leave your house: “put on a mask, as it were.” . . . From the day he was sworn into the king’s council, he has had his face arranged. He has spent the early months of the year watching the faces of other people, to see when they

register doubt, reservation, rebellion—to catch that fractional moment before they settle into the suave lineaments of the courtier, the facilitator, the yes-man.⁶⁰

The theme of “arranging the face” recurs as a constant leitmotif throughout Mantel’s two novels: Cromwell observes many other characters doing it, and a chapter title of *Wolf Hall* explicitly references it, too.⁶¹ For Cromwell himself, though, it is the most effective strategy for gaining control over tense situations: “God knows, they do their best, the gentlemen, to make him uncomfortable; he imports his own comfort, his calm, his exact and pointed conversation.”⁶² By arranging his face into an “unguessed-at expression,”⁶³ Cromwell turns himself into a blank surface onto which others can project “their fears, fantasies, desires,”⁶⁴ thereby diverting attention away from his own motives. Following a heated conversation with the king, Cromwell “sits quietly, watching Henry, trying by stillness to defuse the situation; to wrap the king in a blanketing silence, so that he, Henry, can listen to himself.”⁶⁵ After a major outburst of the king in front of the entire court, during which Henry threatens his existence, Cromwell “steps back; he knows his face shows nothing, neither repentance nor regret nor fear.”⁶⁶ And his nephew Richard compares Holbein’s portrait of Cromwell’s face to “‘a curved surface [that] better deflects the impact of cannonballs.’”⁶⁷ The higher Cromwell rises at court, the more precarious his situation becomes: his position and life are always in danger not only because of the ever-fluctuating wishes of the king, which he tries to accommodate, thereby turning the respective losing factions into enemies, but also because everyone considers him an upstart from the bottom rung of English society. It doesn’t help that others perceive his appearance to be thuggish (which he occasionally uses to intimidate a courtier) or that his reflexes betray his rough upbringing since he is still quick with his fists or knife whenever physically threatened. Since everyone at court only waits for him to make a false step, “It is only in dreams that he is private.”⁶⁸

The notion of “arranging the face” as a form of self-effacement that allows for the more effective pursuit of one’s goals corresponds to similar motifs in Brecht’s work, for example, in *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (*Poems from a Reader for Those Who Live in Cities*) from around 1926 (“Zeige, o zeige dein Gesicht nicht / Sonder / Verwisch die Spuren!”⁶⁹ “Do not, o do not, show your face / But / Cover your tracks”⁷⁰) and the learning play *Die Maßnahme* (*The Decision*) from 1930 (“So zeigte der junge Genosse sein Einverständnis mit der Auslöschung seines Gesichtes”;⁷¹ “And the young comrade . . . agreed to the obliteration of his face”⁷²). In Brecht’s work, self-effacement as a pre-condition for revolutionary action is often linked to the Daoist notion of *wu-wei* or non-action, which “means the abandonment of (“heroic”) self-destruction in a life-threatening situation and the choice of (“cowardly”) survival as a

basis for resistance.”⁷³ This notion is expressed, for example, in Brecht’s *Geschichten vom Herrn Keuner* (*Keuner Stories*). In the story “Maßnahmen gegen die Gewalt” (“Measures against Power”), for example, Mr. Keuner tells the anecdote of a Mr. Eggers, who is asked by a government agent requisitioning his apartment if he would be his servant. Only seven years later, after having silently fulfilled every whim of the agent so that the latter has passed away from literally having been pampered to death, Mr. Eggers answers the question by finally saying “No.”⁷⁴ After his archrival Stephen Gardiner, who has constantly been scheming against Cromwell, refuses the offer of a more amicable relationship, Cromwell decides to take his time before getting even with him: “You may have to wait a year or two, but you just wait.”⁷⁵ And to Henry he explains his understanding of fortitude: “It means fixity of purpose. It means endurance. It means having the strength to live with what constrains you.”⁷⁶ The German word “Keuner” also alludes to “Keiner” (nobody), and, in Mantel’s novels, Cromwell is repeatedly reminded by his enemies at court that he is a nobody: “Gardiner says, ‘God damn you, Cromwell. Who are you? What office do you hold? You’re nothing. Nothing.’”⁷⁷ Another story belonging to the *Geschichten vom Herrn Keuner* also resonates with Cromwell’s behavior in Mantel’s novels. In this text (without a title) a “Herr K.” reads about a thinking man who survived a great storm by making himself as small as possible by stepping out of his car and lying down on the ground. Mr. K. interprets this story allegorically: “Es ist nützlich, sich die Ansichten der andern über einen selber zu eignen zu machen. Sie verstehen einen sonst nicht.”⁷⁸ (“It is helpful to adopt the views of others about oneself. Otherwise, one is not understood.”)⁷⁹ At the end of his first encounter with Henry, Cromwell realizes that he can only stand up for his earlier public critique of the king’s proposed invasion of France by figuratively reducing himself to his smallest size and accepting the idea the king has of him. “‘Well reasoned,’ the king says. ‘I bear you no ill will. Only I suppose you have no experience in policy, or the direction of a campaign.’ He [Cromwell] shakes his head. ‘None.’”⁸⁰ During a conversation with George Boleyn, Anne’s brother, Cromwell considers what advice to give him so that he can escape a death sentence for supposedly having slept with his sister: “He needs to learn to bend with the breeze. . . . There is a time to stand on your dignity, but there is a time to abandon it in the interests of your safety.”⁸¹

It is noteworthy in this context that the German historian Wolfram Siemann in his recent revisionist biography of another widely detested figure, the nineteenth-century statesman and diplomat Prince Clemens von Metternich, also references the “Methode Keuner” (“Keuner method”) to explain his subject’s political strategizing.⁸² Metternich orchestrated the Congress of Vienna in 1814 and subsequently turned the Austrian Empire into an ultraconservative and absolutist police state. His ruling system was a primary target of the 1848 revolutions in the Hapsburg areas, and Karl

Marx and Friedrich Engels famously mention him as a major enemy of communism in the second sentence of the “Manifesto of the Communist Party.” Siemann argues that the anti-democratic and anti-nationalist Metternich was so shaken by the violence and carnage of the Napoleonic wars—a “World War” resulting from a long-smoldering “world crisis”⁸³—that he tried to restore the political system of Europe to its state around 1804–06 (not pre-1789, as is usually claimed),⁸⁴ which means that he accepted some changes introduced by Napoleon that were impossible to revoke. A strong advocate of international law and diplomacy, Metternich helped to set up a confederation of thirty-nine German states as well as an alliance between Austria, Prussia, Russia, Great Britain, and France to establish a balance of power that would guarantee political stability and lasting peace externally—even if it meant the brutal oppression of internal political dissent. Quoting the already mentioned *Keuner* story “Maßnahmen gegen die Gewalt,” Siemann contends that Metternich convinced Austrian Emperor Francis I in 1809 to feign subservience to Napoleon to gain time for rebuilding the Austrian military and for putting together a coalition of monarchist great powers capable of defeating Napoleon’s troops.⁸⁵ However, Siemann’s application of the “Keuner method” to Metternich’s biography overlooks a key aspect of Brecht’s figure: Keuner’s subversion of the existing class system and power structure from within. Whereas Cromwell came from a working-class background, Metternich was born into an aristocratic family and proud of his lineage and social position. Whereas Cromwell’s efforts helped to undermine the political status quo of England in his day and to herald a more equitable society in the long run, Metternich’s politics were consistently reactionary in their aim to maintain the old political order as far as possible, despite his more progressive ideas as a private individual (i.e., his pacifist convictions and strong support for women).

The pragmatic attitude of Mantel’s Cromwell towards his life at court and to life more generally is clear from a passage in *Bring Up the Bodies* in which he tries to explain to himself why he likes the poet Thomas Wyatt: “He is perfectly equipped as a courtier, but he knows the small value of that. He has studied the world without despising it. He understands the world without rejecting it.”⁸⁶ At another point Cromwell reflects, “You don’t get on by being original. You don’t get on by being bright. You don’t get on by being strong. You get on by being a subtle crook,”⁸⁷ which parallels one of the insights of the protagonist of *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Mother Courage and Her Children*): “Das ist wie mit die Bäum, die graden, luftigen werden abgehaun für Dachbalken, und die krummen dürfen sich ihres Lebens freun.”⁸⁸ (“Same like with trees, straight well-shaped ones get chopped down to make beams for houses and crooked ones live happily ever after.”⁸⁹) Similar to Brecht’s characters Galileo, Schweyk, Matti, Azdak, and Keuner, Cromwell undermines the existing ruling system not through heroic action but as a “subtle crook.” But different from Galileo

in particular, who caves in to the Inquisition and recants because of his fear of physical pain only to then later manage to complete his manuscript of the *Discorsi* clandestinely while under house arrest, Cromwell never strays from his crooked path, constantly negotiating between the ever-changing wishes of the king and his own plan to avenge the demotion of Wolsey, while at the same time trying to use both to implement his own political ideas. Different from Brecht's characters, however, whose crooked nature also allows them to go on living, the increasing entanglement of Cromwell's different endeavors draws him into an ever riskier, politically high-stakes game that finally results in his gruesome death.

One of the major opponents of Cromwell in *Wolf Hall* is Thomas More—famous author of *Utopia*, an unbending Catholic, and principled enemy of the Reformation—who is finally executed for refusing to accept the supremacy of the English monarchy in its relationship to the Church. Mantel's portrayal of “that hero of conservative reaction”⁹⁰ as a religious fanatic who enjoys torturing heretics at his own residence is one of the major revisionist aspects of her Cromwell novels, since More has largely enjoyed a positive historical reputation with a diverse range of constituencies (as an inspiration to Marx, Lenin, and Brecht's teacher Karl Kautsky; as a saint of Roman Catholics who was canonized in 1935; and as the protagonist of Robert Bolt's 1954 play *A Man for All Seasons*). Whatever the historical accuracy of Mantel's portrayal, her More is a rigid dogmatist and ideologue who considers his martyrdom for his religious beliefs an act of heroic defiance. Because of his inability to consider his social position and context from a dialectical-materialist perspective, his communist utopia is just a fantasy, one for which he doesn't even undertake the smallest effort to turn it into a reality. More's behavior in *Wolf Hall* is different from Cromwell's, who acts in the spirit of Brecht's *Mê-ti* and its “great method” for establishing a new society: “Man kann eine dauernde Veränderung seines Bewusstseins erziehlen oder anstreben, indem man sein gesellschaftliches Sein ändert. Man kann helfen, die staatlichen Einrichtungen widerspruchsvoll und entwicklungsfähig zu machen”⁹¹ (“You can achieve or aim for a lasting change of consciousness by changing your social existence. You can help to make the state institutions contradictory and capable of development”⁹²). The successful realization of these aims, according to *Mê-ti*, depends on an apprehension of “die wirklichen Wendepunkte”⁹³ (“the real turning points”⁹⁴). Mantel's Cromwell, within the context of the 1530s, identifies these turning points as a major power shift from theologically legitimized rulers to secular trade and banking, a newly discovered potential of using legislation and accounting as instruments for political change, and the realization that people can be empowered through vernacular translations of the Bible and a strengthening of parliamentarianism. Elton has pointed out that the historical “Cromwell was a principled reformer of everything that came

within his purview, using existing structures and practices as well as earlier schemes but giving them positive reality derived from consistent principles of efficiency.”⁹⁵ What makes it perhaps problematic to consider Cromwell a Brechtian figure is the circumstance that his “Tudor Revolution”—at least in Mantel’s account—is partially motivated by a personal desire for revenge (which would be out of place in Brecht’s work). The carnage caused by this “revolution,” on the other hand, may be less difficult to square with dialectical and historical materialism than with Mantel’s revisionist portrayal of Cromwell as a closet humanist who despises violence, cruelty, and war (despite the unscrupulousness with which he wreaks vengeance on Wolsey’s enemies). But as Elton has stated:

The end does not indeed justify the means, but at least it explains and to some extent excuses it. When all is said and done, the fact remains that Cromwell’s work endured and proved not only important but also beneficial. We must pity the victims, most of whom hardly knew what they were resisting; but we must also judge fairly the man who, directly or indirectly, caused their deaths.⁹⁶

This last point seems to be the major rationale behind Mantel’s Cromwell trilogy. Unfortunately, the adaptations of the first two books to the television screen and the theatre stage not only lack any Epic Theatre dramaturgy, but also most of the novels’ Brechtian aspects as discussed in this essay were lost in the adaptation process. One reason for this may be the fact that many of Cromwell’s thoughts on politics, society, religion, and economics in *Wolf Hall* and *Bring Up the Bodies* remain private reflections and are not articulated in conversations with other characters, as a result of which they don’t propel the plot. Only a few of Cromwell’s lines about a new world governed by trade are retained in the BBC mini-series (including the one on a world “run from Antwerp, from Florence” quoted above). However, Mark Rylance, an actor known for his often boisterous and flamboyant performances (for example, as the central character Johnny “Rooster” Byron in Ian Rickson’s production of Jez Butterworth’s *Jerusalem* at the Royal Court Theatre in 2009), suggests quite well the Keuner-like aspects of Mantel’s Cromwell by giving a subdued performance with extended moments of stillness and seeming non-responsiveness. Mike Poulton’s stage adaptation, on the other hand, even though it maintains more of the novels’ dialogue and characters than the BBC series and—in its print version⁹⁷—includes extensive notes on each character’s gestus provided by Mantel herself, unfortunately reduces the 900+ pages of *Wolf Hall* and *Bring Up the Bodies* to their major plot points. Because of the failure of its dialogue to convey Cromwell’s multi-layered and often contradictory motivations, Poulton’s adaptation reduces him to the socially ambitious and cunning protagonist of a revenge play.

Notes

¹ The six episodes of the television series, first broadcast in early 2015, were written by Peter Straughan and directed by Peter Kosminsky, and featured Mark Rylance as Cromwell, Damian Lewis as Henry VIII, and Claire Foy as Anne Boleyn. The RSC production of Mike Poulton's stage adaptation opened at the Swan Theatre in Stratford-upon-Avon in fall 2013 and subsequently toured London (Aldwych Theatre) and New York (Winter Garden Theatre). It was directed by Jeremy Herrin and included Ben Miles as Cromwell, Nathaniel Parker as Henry VIII, and Lydia Leonard as Anne Boleyn.

² Larissa MacFarquhar, "The Dead Are Real: Hilary Mantel's Imagination," *The New Yorker*, October 15, 2012, <http://www.newyorker.com/magazine/2012/10/15/the-dead-are-real>.

³ Hilary Mantel, *A Place of Greater Safety* (London: Viking, 1992).

⁴ See Geoffrey Rudolph Elton, *The Tudor Revolution in Government: Administrative Changes in the Reign of Henry VIII* (Cambridge: Cambridge University Press, 1953).

⁵ Geoffrey Elton, *Thomas Cromwell* (Bangor: Headstart History, 1991), 22–23.

⁶ MacFarquhar, "The Dead Are Real: Hilary Mantel's Imagination."

⁷ Hilary Mantel, *Wolf Hall* (New York: Henry Holt, 2009), 25.

⁸ Ibid.

⁹ Cf. Roger Bigelow Merriman, *Life and Letters of Thomas Cromwell*, Vol. 1 (Oxford: Clarendon Press, 1902), 9.

¹⁰ When Steve Bannon, who had just been promoted to chief strategist for the incoming Trump administration, stated in an interview with *The Hollywood Reporter* on November 18, 2016 that "I am . . . Thomas Cromwell in the Court of the Tudors" (<http://www.hollywoodreporter.com/news/steve-bannon-trump-tower-interview-trumps-strategist-plots-new-political-movement-948747>), Alex Shepard from *The New Republic* concluded that "[a]mong other things, Steve Bannon appears to be a fan of Hilary Mantel" (<https://newrepublic.com/minutes/138850/>). It is quite apparent, however, that Bannon's "alt-right" agenda is more closely aligned with the traditional version of Cromwell than with Mantel's more progressive, revisionist one.

¹¹ The references to *Leben des Galilei* throughout this essay are to the 1955–56 version (*BFA* 5, 187–289), which is the one that Mantel most likely would have been familiar with in English translation.

¹² *BFA* 5, 262.

¹³ Bertolt Brecht, *Collected Plays 5: Life of Galileo; Mother Courage and Her Children*, ed. John Willett and Ralph Manheim (London: Methuen Drama, 1995), 79.

¹⁴ Mantel, *Wolf Hall*, 218.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Hilary Mantel, *Bring Up the Bodies* (New York: Henry Holt, 2012), 66.

¹⁷ *BFA* 5, 191.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Collected Plays 5*, 7.

¹⁹ Mantel, *Wolf Hall*, 97.

²⁰ *BFA* 5, 190.

²¹ Brecht, *Collected Plays* 5, 6.

²² *BFA* 5, 191.

²³ Brecht, *Collected Plays* 5, 8.

²⁴ Mantel, *Wolf Hall*, 257.

²⁵ *Ibid.*, 268.

²⁶ *Ibid.*, 405.

²⁷ *Ibid.*, 32.

²⁸ Mantel, *Bring Up the Bodies*, 70.

²⁹ *BFA* 5, 191.

³⁰ Brecht, *Collected Plays* 5, 8.

³¹ *BFA* 5, 244–45.

³² Brecht, *Collected Plays* 5, 66.

³³ Mantel, *Wolf Hall*, 309–10.

³⁴ Mantel, *Bring Up the Bodies*, 141–42.

³⁵ Mantel, *Wolf Hall*, 435.

³⁶ Mantel, *Bring Up the Bodies*, 204.

³⁷ Mantel, *Wolf Hall*, 147.

³⁸ *Ibid.*, 67–68.

³⁹ Mantel, *Bring Up the Bodies*, 43.

⁴⁰ *BFA* 2, 284.

⁴¹ Bertolt Brecht, *Collected Plays 2: Man Equals Man; Elephant Calf; Threepenny Opera; Mahagonny; Seven Deadly Sins*, ed. John Willett and Ralph Manheim (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2007), 146.

⁴² Mantel, *Bring Up the Bodies*, 34.

⁴³ *BFA* 23, 79.

⁴⁴ Bertolt Brecht, “Short Organon for the Theatre,” in *Brecht on Theatre*, 3rd ed., ed. Marc Silberman, Steve Giles, and Tom Kuhn (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2015), 240.

⁴⁵ For Brecht’s performative reconceptualization of thinking, cf. Markus Wessendorf, “Brecht’s Materialist Ethics between Confucianism and Mohism,” *Philosophy East & West* 66, no. 1 (January 2016): 133.

⁴⁶ *BFA* 18, 110; and *Bertolt Brecht’s Me-ti*, 124.

⁴⁷ Cf. *BFA* 18, 102–05, 183–84.

⁴⁸ Cf. *Bertolt Brecht’s Me-ti*, 81–85, 87–88.

⁴⁹ *BFA* 18, 104.

⁵⁰ *Bertolt Brecht’s Me-ti*, 85.

⁵¹ Elton, *Thomas Cromwell*, 28.

⁵² Ibid., 25.

⁵³ Mantel, *Wolf Hall*, 444.

⁵⁴ Ibid., 42.

⁵⁵ Ibid., 208.

⁵⁶ Ibid., 278.

⁵⁷ This was the originally intended title for *Der gute Mensch von Sezuan* (*The Good Person of Szechwan*).

⁵⁸ Mantel, *Bring Up the Bodies*, 207.

⁵⁹ Mantel, *Wolf Hall*, 159.

⁶⁰ Ibid., 262–63.

⁶¹ Ibid., Part IV, I: “Arrange Your Face,” 235–76.

⁶² Ibid., 270.

⁶³ Ibid., 294.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid., 278.

⁶⁶ Mantel, *Bring Up the Bodies*, 232.

⁶⁷ Mantel, *Wolf Hall*, 431.

⁶⁸ Mantel, *Bring Up the Bodies*, 281.

⁶⁹ BFA 11, 157.

⁷⁰ Bertolt Brecht, *Poems 1913–1956*, ed. John Willett and Ralph Manheim (New York: Methuen), 131.

⁷¹ BFA 3, 78.

⁷² Bertolt Brecht, *Collected Plays 3: St Joan of the Stockyards, The Mother, and Six Lehrstücke*, ed. John Willett (London: Bloomsbury Methuen Drama, 2012), 67.

⁷³ Weijia Li, “Braveness in Non-Action: The Taoist Strategy of Survival in Bertolt Brecht’s *Schweyk* and Anna Seghers’ *Transit*,” *Brecht Yearbook 36: Brecht in/and Asia*, ed. Markus Wessendorf and Friedemann Weidauer (Connecticut: The International Brecht Society, 2011), 108.

⁷⁴ BFA 18, 14; Bertolt Brecht, *Stories of Mr. Keuner*, trans. Martin Chalmers (San Francisco: City Lights Books, 2001), 4.

⁷⁵ Mantel, *Wolf Hall*, 152.

⁷⁶ Ibid., 150.

⁷⁷ Ibid., 278.

⁷⁸ BFA 18, 28.

⁷⁹ Brecht, *Stories of Mr. Keuner*, 82.

⁸⁰ Mantel, *Wolf Hall*, 151.

⁸¹ Mantel, *Bring Up the Bodies*, 337.

⁸² Cf. Wolfram Siemann, *Metternich: Strategie und Visionär* (Munich: Beck, 2016), 306–08.

⁸³ Cf. Siemann, *Metternich*, 238–39.

⁸⁴ Cf. *ibid.*, 506–12.

⁸⁵ Cf. *ibid.*, 307.

⁸⁶ Mantel, *Bring Up the Bodies*, 284.

⁸⁷ Mantel, *Wolf Hall*, 49.

⁸⁸ *BFA* 6, 60.

⁸⁹ Brecht, *Collected Plays* 5, 160.

⁹⁰ Elton, *Thomas Cromwell*, 18.

⁹¹ *BFA* 18, 192–93.

⁹² Bertolt Brecht's *Me-ti*, 149.

⁹³ *BFA* 18, 148.

⁹⁴ Bertolt Brecht's *Me-ti*, 94.

⁹⁵ Elton, *Thomas Cromwell*, 34.

⁹⁶ Geoffrey Rudolph Elton, *England under the Tudors* (London: Methuen, 1955), 159.

⁹⁷ Mike Poulton, *Wolf Hall & Bring Up the Bodies: The Stage Adaptation* (New York: Picador, 2015).

Brecht, Galilei, the Telescope, and the Bible

For his play *Life of Galileo* Brecht used Emil Wohlwill's book on *Galilei und sein Kampf für die copernicanische Lehre* (*Galilei and His Fight for the Copernican Theory*) from 1909 as his major source. This essay examines to what extent Brecht followed, modified, or disregarded his source. Brecht wanted to give an authentic portrayal of Galilei because he considered his recantation a failure the effects of which could still be felt in the nuclear age. Brecht also regarded Galilei's conflict with the inquisition as typical for class society and therefore instructive for the present age. Guided by the Marxist theory of class society, Brecht significantly distorted the scientific evidence and the ideological battle lines of Galilei's time. Galilei's main enemies were the Aristotelians of his time. In his disputes with them he tried to win the Church over to his side. Ptolemaic astronomy was considered highly flawed at the time, not a "sacred doctrine." But, as Galilei knew, the Copernican theory still lacked the final proof (fixed-star parallaxes). Despite Galilei's self-accusation in Brecht's play, he was in no position to betray truth and progress. While the people in Brecht's play draw social-revolutionary consequences from Copernicus's theory, Galilei himself believed that the people were not able to comprehend this theory. No one at the time thought of such consequences. This article is based on a farewell lecture at the Department of Theology at Berlin's Humboldt University on February 4, 2009.

Brecht hat für sein Stück *Das Leben des Galilei* als Hauptquelle Emil Wohlwill's Buch *Galilei und sein Kampf für die copernicanische Lehre* (1909) benutzt. Dieser Aufsatz untersucht, in wie weit er seiner Quelle gefolgt ist, was er modifiziert und was er übergegangen hat. Brecht wollte Galilei authentisch darstellen, denn er sah in Galileis Widerruf ein Versagen, das bis zur Atombombe nachwirkte. Er hat Galileis Konflikt mit der Inquisition zudem als typisch für Klassengesellschaften und deshalb lehrreich für seine Gegenwart verstanden. Er hat die damalige wissenschaftliche Beweislage und die weltanschaulichen Fronten am Leitfaden der marxistischen Klassentheorie erheblich verzeichnet. Galileis Gegner waren die Neuaristoteliker. In der Auseinandersetzung mit ihnen wollte er die Kirche auf seine Seite ziehen. Die ptolemäische Astronomie war damals keine "heilige Doktrin," sondern galt als höchst mangelhaft. Aber für die copernicanische These fehlte noch der entscheidende Beweis (Fixsternparallaxen), wie Galilei wusste. Den Verrat an Wahrheit und Fortschritt, dessen sich Brechts Galilei bezichtigt, konnte Galilei selbst also gar nicht begehen. Während bei Brecht das einfache Volk aus der copernicanischen Theorie sozialrevolutionäre Konsequenzen zieht, war Galilei selbst der Auffassung, das einfache Volk könne diese Theorie gar nicht nachvollziehen. Und an solche Konsequenzen hat damals niemand gedacht. Dieser Artikel geht zurück auf eine Abschiedsvorlesung an der Theologischen Fakultät der Humboldt-Universität Berlin vom 4. Februar 2009.

Brecht, Galilei, das Fernrohr und die Bibel

Richard Schröder

Bertolt Brechts *Leben des Galilei* (BFA 5, 187–289) hat eine doppelte Wirkungsgeschichte, eine glänzende als Theaterstück und eine womöglich noch wirksamere als Stoff im Deutschunterricht.¹ Die Gebildeten Deutschlands beziehen ihre Kenntnisse über Galilei wohl zumeist aus diesem Stück. Brecht wollte den wirklichen Galilei des siebzehnten Jahrhunderts darstellen, denn er sah in Galilei den Stammvater der modernen Physik, dessen Versagen bis zur Atombombe nachwirke. Und er betrachtete den Konflikt Galileis mit seiner Obrigkeit als typisch für Klassengesellschaften und deshalb als lehrreich für die gegenwärtigen ideologischen Kämpfe. Für beide Zwecke war ein fingierter Galilei untauglich.

Aber hat sich denn Brecht tatsächlich an das gehalten, was er damals vom historischen Galilei wusste? Diese Frage lässt sich leicht beantworten, denn Brechts Hauptquelle zu Galilei ist das unüberboten materialreiche, aber von schwärmerischer Bewunderung für Galilei getragene Buch von Emil Wohlwill, *Galilei und sein Kampf für die copernicanische Lehre*.² Auf den folgenden Seiten wird erstmals untersucht, wo Brecht seiner Vorlage gefolgt ist, wo er Veränderungen vorgenommen hat und was er zwar dort gelesen, aber nicht aufgenommen hat.

Wohlwills Buch ist über hundert Jahre alt und insofern nicht auf dem neuesten Stand. Über den Aristotelismus in Spätmittelalter und Renaissance liefert Wohlwill ahnungslose Pauschalurteile. Leider ist der Zeilenkommentar von Günter Klotz zu Brechts *Leben des Galilei* in der BFA auch nicht auf dem neuesten Stand der Galileiforschung.³ Auch die vielen im Internet zugänglichen Unterrichtshilfen zu Brechts *Leben des Galilei* nehmen Brechts Darstellung weithin unkritisch als historisch und wissenschaftsgeschichtlich zutreffend hin. Sie übergehen die Galileiforschung, als würden Literaturwissenschaftler und Wissenschaftsgeschichtler auf verschiedenen Planeten wohnen.

Wie es wirklich war muss uns aber unabhängig von Brecht deshalb interessieren, weil der Prozess gegen Galilei ein epochales Ereignis der europäischen Geschichte gewesen ist. Mit dem Prozess gegen Galilei kam es zu einem bis dahin unbekannten Bruch zwischen Theologie und Naturwissenschaft, der lange nachgewirkt hat. Erst 1835 streicht die katholische Kirche Galileis *Dialog über die beiden Weltsysteme* vom Index der verbotenen Bücher.⁴ Und erst 1992 hat Papst Johannes Paul II. erklärt, Galilei sei zu Unrecht verurteilt worden.

Im Folgenden soll Brechts *Leben des Galilei* mit dem historisch bezeugten Galilei verglichen werden. Wir benennen zunächst vier Voraussetzungen, unter die Brecht sein *Leben des Galilei* gestellt hat, und die eines

gemeinsam haben: sie sind allesamt historisch unzutreffend. Erstens sei die Auseinandersetzung um die copernicanische Astronomie eine ideologische Auseinandersetzung gewesen, bei der es um Fragen der Herrschaftslegitimation ging. Sie habe sich als Klassenauseinandersetzung vollzogen in einer dualistischen Konfrontation zwischen den reaktionären Kräften, die die bestehenden Verhältnisse rechtfertigen und erhalten wollten, und denjenigen, die für den Fortschritt in Wissenschaft, Technik, Ökonomie und für den Kampf gegen das menschliche Elend eintraten. Zweitens habe die herrschende Klasse (hier zuerst die Römische Kirche) im biblisch-ptolemaischen Weltbild der aristotelisch geprägten Scholastik ihre Herrschaftslegitimation gesehen und deshalb die heliozentrische Astronomie von Anfang an als Angriff auf ihren Herrschaftsanspruch bekämpft (und zwar schon bevor Galilei für sie eintrat), denn Giordano Bruno war 1600 wegen seines Copernicanismus als Ketzer verbrannt worden. Galilei habe deshalb immer gewusst, dass er sich mit einem Ketzer einlasse, wenn er Copernicus verteidige. Drittens habe Galilei mit seinen astronomischen Fernrohrentdeckungen den augenfälligen wissenschaftlichen Beweis für die Richtigkeit der copernicanischen Astronomie erbracht. Aber die etablierten Wissenschaftler haben sich geweigert, ins Fernrohr zu sehen oder gar bewiesen, dass es Jupitermonde gar nicht geben könne—with einer rühmlichen Ausnahme: dem Jesuiten Clavius. Die Inquisition habe die copernicanische Astronomie 1616 als Ketzerei verurteilt, ohne Galileis Beweise zu prüfen. Viertens habe sich Galilei mit seinem Eintreten für die copernicanische Astronomie auf die Seite des wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Fortschritts gestellt. Aber durch seinen von der Inquisition erzwungenen Widerruf habe er die progressiven Potentiale der copernicanischen Astronomie zerstört und einen “hippokratischen Eid” der Naturwissenschaftler, ihr Wissen nur dem Fortschritt der Menschheit zur Verfügung zu stellen, verhindert. Eine Fernwirkung seines Versagens sei die Atombombe.

Diese vier Voraussetzungen Brechts betreffen zwei Themenkomplexe: fachwissenschaftlich-astronomische und wissenschaftstheoretische einerseits, ideologische und weltanschauliche Fragen andererseits. Unter Ideologie sollen hier Behauptungen und Thesen verstanden werden, die neben dem, was sie sachlich behaupten, verdeckt der Legitimation von Herrschaft und Unterdrückung dienen. Aus beiden Komplexen werden wir jeweils drei Fragen erörtern.

I. Wissenschaftsgeschichtliche und wissenschaftstheoretische Fragen

I, 1. War die ptolemäische Astronomie damals eine “heilige Doktrin,” gegen die die Kirche Widerspruch nicht duldet?

Nach Brecht nimmt Galilei die Arbeit an den astronomischen Themen wieder auf, als 1624 sein Verehrer als Urban VIII. Papst wird. Galileis

Tochter sei mit einem adligen Großgrundbesitzer verlobt (in Wahrheit war sie damals bereits im Kloster).⁵ Dieser löst daraufhin die Verlobung auf, weil “Angriffe auf die heiligen Doktrinen der Kirche” seine Landarbeiter rebellisch machen. War die ptolemäische Astronomie jemals eine heilige Doktrin der Kirche?

Die ptolemäische Astronomie hatte einen Geburtsfehler. Die Planeten fallen durch zwei Anomalien auf, nämlich wechselnde Geschwindigkeit beim Umlauf und die sog. Planetenschleifen, kurze Rückwärtsbewegungen. Es soll eine Forderung Platons gewesen sein, diese Ungleichheiten auf gleichmäßige Kreisbewegungen zurückzuführen, da die göttlichen Gestirne sich vollkommen bewegen müssen. Dies gelang der ptolemäischen Astronomie aber nur mithilfe von Hilfskreisen verschiedener Art (Epizykel, Exzenter, Äquans), die allerdings nicht als real, sondern nur als hypothetische Rechenmodelle angesehen wurden. Die ptolemäische Astronomie ließ sich nicht in die aristotelische Astrophysik der Quintessenz (Äther) einfügen und galt deshalb nur als *ars*, (Rechen-)Kunst, nicht als *scientia*, als Wissenschaft, die Ursachen benennt. Ptolemäus selbst hat sich über das Misslingen der Astrophysik damit getrostet, dass wir Menschen die göttlichen Gestirne nicht vollständig verstehen können.⁶ Diese Entschuldigung stand Astronomen, die die Gestirne nicht als Götter, sondern als Gottes Geschöpfe verstanden, so nicht mehr zur Verfügung. Tatsächlich waren die Gründer der neuzeitlichen Naturwissenschaft, Copernicus, Galilei, Kepler und Newton, dadurch motiviert, dass sie Gottes Schöpfungsplan mittels der Mathematik erschließen wollten. Insofern hat der Schöpfungsgedanke die Entstehung der neuzeitlichen Naturwissenschaft befördert.

Nachdem der *Almagest* des Ptolemäus 1515 erstmals auf lateinisch und 1538 erstmals im griechischen Original gedruckt worden war, kam eine zweite Enttäuschung dazu. Die Gestirne befanden sich gar nicht an den Orten, die sich aus den ptolemäischen Berechnungen ergaben. Kleine Differenzen waren über die Jahrhunderte zu großen geworden. Aus den elf Minuten, die das julianische Jahr zu lang war, waren über anderthalbtausend Jahre zehn Tage geworden, um die nun die nominelle von der tatsächlichen Tag- und Nachtgleiche abwich, was die Bestimmung des Ostertermins durcheinanderbrachte. Für eine Korrektur des Kalenders brauchte man die wahre Jahreslänge. Die zu bestimmen bereitete erhebliche Schwierigkeiten, aus denen Ptolemäus nicht helfen konnte.

Die sechste Szene des *Leben des Galilei* (230–34) spielt im Collegio Romano. Das war allerdings nicht, wie Brecht behauptet, ein “Forschungsinstitut des Vatikan” (230). Der Vatikan unterhielt damals keine Forschungsinstitute. Der Zeilenkommentar der *BFA* behauptet sogar: “Das Collegium Romanum galt in allen Fragen der Wissenschaft als höchste Instanz der Kirche” (*BFA* 5, 391). Da hat wohl das “Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK” der kommunistischen Partei Pate gestanden, denn das Collegio Romano war eine Institution des Jesuitenordens. In der sechsten

Szene bestätigt Clavius, ein angesehener jesuitischer Mathematiker und Astronom, zum Schrecken der Anwesenden die Fernrohrbeobachtungen Galileis mit den Worten: „Jetzt können die Theologen sehen, wie sie die Himmelskreise wieder einrenken“ (234). Bei Wohlwill hatte Brecht von Clavius anderes gelesen, nämlich: „Mögen die Astronomen sehen, wie die Himmelskreise einzurichten sind, damit diese Erscheinungen gerettet werden können.“⁷ Brecht setzt voraus, dass damals die Theologie für alle, also auch astronomische Fragen, zuständig war, wenn er schreibt: Es „zeigt sich, . . . wie die herrschende Klasse sich der Totalität ihrer Ideologie bewusst ist: Sie weiß, die Kette, mit der sie die Unterdrückten fesselt, ist nicht stärker als ihr schwächstes Glied.“⁸ Offenkundig stellt er sich die Theologie als eine Universalwissenschaft vor, ähnlich dem Marxismus-Leninismus. Spätestens seit Thomas von Aquin wurde aber im lateinischen Mittelalter zwischen Theologie und Philosophie verhältnismäßig klar unterschieden—was Konflikte nicht ausschloss. Zwar galt die Theologie als die Königin der Wissenschaften, weil sie aufgrund der Offenbarung (begrenzten) Zugang zum göttlichen Wissen habe und allein zuständig sei für die Fragen des Heils. Aber sie war nicht für alle Fragen zuständig. Sie respektierte, dass die Vernunft ohne Offenbarung Zugang zur Welterkenntnis, ja in Grenzen sogar zur Gotteserkenntnis habe. Dies fand seinen Ausdruck in der Metapher von den zwei Büchern, die seit den Kirchenvätern in Wort und Bild reichlich wiederholt wurde und auf die sich auch Galilei bezieht.⁹ Gott habe den Menschen zwei Bücher gegeben, durch die er erkannt werden könne, das Buch der Natur, das sich der menschlichen Vernunft erschließt, und das Buch der Offenbarung, die Bibel.

Das heißt: es gab zwar Ketzer (Häretiker, Apostaten) in Glaubensfragen, die, was sie einmal bekannt hatten, nun verleugneten. (Heiden und Juden konnten nach diesem Verständnis keine Ketzer sein.) Es gab aber keine philosophischen Ketzer. Es gab durch Konzile beschlossene christliche Dogmen (Lehrsätze), aber keine philosophischen Dogmen. Wer hätte sie denn beschließen sollen? Eine spezifisch christliche Physik oder Astronomie wurde gar nicht angestrebt. Weil allein die Theologie für die entscheidenden Fragen, die des Seelenheils, zuständig war, war in der Scholastik für die als zweitrangig eingeordneten philosophischen Fragen ein beachtlicher Pluralismus zugelassen, der sich in markant unterschiedenen philosophischen Vorlieben der an den Universitäten tätigen Orden (Dominikaner und Franziskaner) manifestierte. Die Kirche beanspruchte allerdings die Alleinzuständigkeit für die verbindliche Auslegung der Bibel.

Die Scholastik, heißt es, sei autoritätsgläubig gewesen und habe Aristoteles kanonisiert.¹⁰ Das ist nicht korrekt. Man hatte zu viele Autoritäten, die sich zudem oft dem ersten Anschein nach widersprachen. Also musste man über sie zu Gericht sitzen. Das geschah in den scholastischen Disputationen, in denen pro und contra durch die beiden Kontrahenten vertreten und danach die Widersprüche durch den Magister aufgelöst wurden,

vornehmlich durch das Instrument der Unterscheidung. „Wir sind gleichsam Zwerge, die auf den Schultern von Riesen sitzen, um mehr und Entfernteres als diese sehen zu können,” hat einer der Scholastiker gesagt.¹¹

Der Zeilenkommentar des *BFA* behauptet: die Ergebnisse des aristotelischen Denkens seien „von der Scholastik zum Dogma erklärt“ und „als unumstößliche Wahrheiten behandelt“ (*BFA* 5, 387) worden. In Wahrheit hat die Spätscholastik namentlich die Naturphilosophie des Aristoteles hart auf den Prüfstand gestellt und Argumentationslücken aufgedeckt, noch nicht mit Experimenten, aber bereits mit Gedankenexperimenten.¹² Da wird dann zum Beispiel gefragt, ob Gott eine Welt schaffen könnte, in der sich die Erde um die Sonne dreht. Die Antwort lautet: ja, er könnte, da eine solche Welt nicht selbstwidersprüchlich wäre, er hat aber nicht.¹³

Mit der Zerstörung Konstantinopels kommen die byzantinischen Gelehrten mit ihren Büchern nach Italien und es entsteht (neben einer Platon-Renaissance: Ficinus) der Neuaristotelismus, eine textorientierte Aristoteles-Orthodoxie. Diese konsequenten Aristoteliker waren nicht stehengebliebene scholastische Saurier. Sie verstanden sich als antischolastische Moderne, die den echten Aristoteles zur Geltung bringt. Sie waren sozusagen aristotelische Fundamentalisten, und Fundamentalisten pflegen die jeweils neue Forderung aufzustellen, uneingeschränkt zum Alten zurückzukehren, woraus aber doch etwas Neues, „Altneues“ sozusagen, entstehen kann. Diese Neuaristoteliker wurden von der Inquisition kritisch beobachtet, namentlich hinsichtlich der aristotelischen These von der Ewigkeit der Welt und der Unvergänglichkeit der Gestirne sowie der Unsterblichkeit nur der Denkkraft, nicht aber der individuellen Seele. Galileis neuaristotelischer Gegner Cremonini, jener, der sich weigerte, ins Fernrohr zu sehen, ist auch einmal der Inquisition verdächtig geworden.¹⁴ Der Zeilenkommentar der *BFA* erklärt zwar: Cremonini sei „wegen seiner wissenschaftlichen Arbeiten mehrmals bei der Inquisition denunziert worden“ (*BFA* 5, 385), verschweigt aber, dass die Inquisition ihn wegen aristotelischer Ansichten ins Visier genommen hat.

Diese Neuaristoteliker waren Galileis Gegner.¹⁵ In seinem akademischen Kampf gegen sie wollte er die Römische Kirche auf seine Seite ziehen. Und mit diesem Bemühen erzielte er auch zunächst beachtliche Erfolge. Unterstützung in seinem Kampf für die copernicanische Lehre fand er bei Klerikern, auch im Vatikan, und bei Adligen (Fürst Cesi). Bei Brecht allerdings gilt Galileis Freundschaft vor allem dem (bürgerlichen) Eisenguss-Unternehmer Vanni und dem (proletarischen) Linsenschleifer Federzoni.

I, 2. Hatte Copernicus für seine heliozentrische These einen nach damaligen Kriterien hinreichenden Beweis geliefert?

Brecht lässt seinen Galilei sagen: „Der Kopernikus, vergiss das nicht, hat verlangt, dass sie seinen Zahlen glauben, aber ich verlange nur, dass sie

ihren Augen glauben” (214). Copernicus ist zu seiner neuen Astronomie nicht durch neue Beobachtungen veranlasst worden, wie der Zeilenkommentar irrtümlich behauptet (*BFA* 5, 382), sondern durch einen wissenschaftstheoretischen Skandal, den beklagenswerten Zustand der damaligen (wohlbemerkt ptolemäischen) Astronomie, der des Schöpfers unwürdig sei. Der Maßstab, nach dem er die Astronomie seiner Zeit kritisiert, ist einerseits die auf Platon zurückgeführte Forderung, die Himmelsbewegungen durch gleichförmige Kreise zu erklären. In seinem Widmungsbrief an Papst Paul III. schreibt er:

Was also diese Unsicherheiten der mathematischen Überlieferung, die Berechnung der Bewegungen der Weltkugeln betreffend, angeht: als ich darüber bei mir lange nachdachte, erfasste mich Unwillen darüber, dass keine unangreifbarere Berechnung der Bewegungen der Weltmaschine, die um unseretwillen vom besten und genauesten aller Werkmeister gebaut ist, den Wissenschaftlern glücken wollte.¹⁶

Andererseits also ist es bei Copernicus der Schöpfungsgedanke, der den chaotischen Zustand der ptolemäischen Astronomie zum Skandal macht.

Da er bei Cicero davon gelesen hatte, dass manche in der Antike die Himmelserscheinungen durch die Bewegung der Erde zu erklären unternommen hatten, hat er, ganz im Sinne der Renaissance, diese antike Anregung aufgenommen und zum ersten Mal in der Geschichte eine heliozentrische Astronomie auch durchgerechnet. Er konnte darlegen, dass unter der Voraussetzung der jährlichen Kreisbahn der Erde um die Sonne und der täglichen Rotation der Erde um die eigene Achse sich die jährlichen und täglichen Veränderungen am Sternenhimmel erklären lassen. Er konnte die zweite Anomalie der Planeten, die Planetenschleifen, als perspektivische Projektion der Erdbewegung erklären. Für die erste Anomalie allerdings musste er weiter auf die ptolemäischen Modelle Epizykel und Exzenter zurückgreifen, was den Anspruch einer klaren Alternative beeinträchtigte. Eine Astrophysik, also eine neue Bewegungslehre, für seine Theorie zu entwickeln, hat er nicht als seine Aufgabe angesehen. Als “mathematischen Beweis” seiner neuen Astronomie betrachtete er die Proportion zwischen Sonnenabstand und Umlaufzeit der Planeten und deutete diese am Leitfaden der Proportionenlehre in Platons Dialog *Timaios* als das göttliche Band, das die Teile des Kosmos harmonisch verbindet. Für Copernicus ist Schönheit und noch nicht Berechenbarkeit Kriterium “mathematischer Beweise.” Mit Naturgesetzen und Beweisen im Sinne der neuzeitlichen Naturwissenschaft hatte das noch nichts zu tun. Es stand sogar der Entdeckung der ersten mathematischen Naturgesetze, nämlich Keplers Planetengesetzen, im Wege, wie sich an Galilei zeigen sollte, der ebenfalls an Platons Kreisaxiom festhielt und deshalb Keplers Planetengesetze ebenso ablehnte wie die (richtige) Erkenntnis der Jesuiten, dass Kometen

sich nicht in der Atmosphäre, sondern im Weltall bewegen. In dieser Streitfrage hat Galilei die aristotelische Position wortreich gegen die Jesuiten verteidigt, die aufgrund korrekter Parallaxenmessungen Aristoteles diesmal widersprachen—merkwürdige Umkehrung der Fronten, bei der sich Galilei zudem ganz unnötig Freunde zu Feinden gemacht hat.

Vor allem aber hat Copernicus auf zwei Einwände keine die Zeitgenossen befriedigende Antwort gegeben. Wenn wir mit ca. einhunderttausend Stundenkilometern um die Sonne rasen, müssten wir doch etwas davon merken. Das stimmt zwar nicht, da man nur Beschleunigung, nicht (geradlinig-gleichförmige) Geschwindigkeit erlebt. Das war zwar bereits in der Spätscholastik im Gedankenexperiment dargelegt worden, aber der Unterschied dürfte bis heute kein Allgemeingut sein.¹⁷ Deshalb gab es damals ein irriges, aber sehr einleuchtendes Argument gegen Copernicus: wenn er recht hätte, müssten wir das merken. Also ist die These “absurd,” indiskutabel, gegen alle Erfahrung.

Der andere Einwand betraf die Fixsternparallaxen. Wenn sich der Beobachter bewegt, wie bei einer Bootsfahrt am Ufer entlang, muss sich fortwährend der Anblick des Ufers ändern. Wenn wir also auf der Erde durchs Weltall fahren, muss sich der Anblick der Fixsterne während dieser jährlichen Fahrt ändern. Aber eine solche scheinbare alljährliche Veränderung der Fixsterne zueinander ließ sich nicht beobachten. Copernicus erklärte dazu, die Fixsterne seien so weit von uns entfernt, dass die jährliche Erdbahn um die Sonne nicht ins Gewicht falle. Bei zehn Schritten ändert sich ja auch der Anblick der Landschaft nur unmerklich. Die Gegner erwidernten, das sei doch eine merkwürdige Theorie, die das Weltall immens vergrößert, um sich einer Beweispflicht zu entziehen. Denn es gab (fehlerhafte) Berechnungen, die ein erheblich kleineres Weltall ergeben hatten.

Der Nachweis der Fixsternparallaxen gelang erst 1838 durch Bessel. Damit wurde Copernicus bestätigt. Ergo: zu Galileis Zeiten waren die Zahlen des Copernicus noch kein strikter Beweis für die Heliozentrik und die Gegenargumente waren noch nicht entkräftet.

I, 3. Hatte Galilei den mathematischen Beweis des Copernicus mittels seiner Fernrohrbeobachtungen um einen augenfälligen und unabweisbaren Beweis ergänzt?

Nach Brecht konnte Galilei durch seine Fernrohrbeobachtungen zwingend beweisen, dass Copernicus recht hatte. Aber Wissenschaftler und Philosophen weigern sich ins Fernrohr zu sehen (vgl. 215–24). Dergleichen ist tatsächlich vorgekommen. Giulio Libri aus Pisa und Galileis Kollege und Kontrahent Cremonini, ein Neuaristoteliker, haben sich geweigert.¹⁸ Libri hat zudem vor dem Großherzog “bewiesen,” dass es keine Jupitermonde geben könne.¹⁹ Galilei hat auf die Nachricht vom Tode Libris bemerkt: “vielleicht wird er sie sehen, wenn er gen Himmel fährt.”²⁰ Aber nicht

jeder, der ins Fernrohr sah, sah auch die Jupitermonde. In der Nacht vom 24. zum 25. April 1610 hat Galilei in Bologna etwa zwanzig Professoren sein Fernrohr vorgestellt. Ein Teilnehmer berichtet an Kepler: "niemand hat die neuen Planeten deutlich gesehen."²¹ Galilei sei am nächsten Tag traurig und grußlos in aller Frühe davongegangen.

Galilei hat seine Fernrohre durch Probieren konstruiert. Er hatte keine Theorie des Fernrohrs und war in der (mathematischen) Optik nicht beschlagen. Galilei schreibt einmal, dass "unter mehr als sechzig mit großen Kosten und Mühe hergestellten Instrumenten nur eine ganz kleine Zahl"²² geeignet war, alle seine Beobachtungen zu wiederholen. Diese seltenen Exemplare hat er zusammen mit seinem Buch *Sidereus nuncius* (Sternenbote) von 1610, das die meisten seiner Fernrohrbeobachtungen beschrieb, an europäische Höfe verschickt—and war mit einem Schlag berühmt. Nach nur einem Jahr waren die Fernrohrbeobachtungen europaweit anerkannt.²³

Kepler dagegen, der in Prag vom Desaster in Bologna erfuhr, hatte eine naturwissenschaftliche Erklärung dafür. Er versteht, dass zum optischen Gesamtsystem neben den zwei Linsen des Fernrohrs auch die des Auges gehört, und die variiert von Person zu Person. Das alles hatte Brecht bei Wohlwill gelesen, er fand es aber passender, nur diejenigen Ignoranten vorzuführen, die nicht ins Fernrohr sehen wollten.²⁴ Es gefiel ihm der Gedanke, dass sich die Wahrheit des copernicanischen Systems durch voraussetzungloses Hinsehen, also intuitiv, erschloss und nur ideologisch verbündete Ignoranten sie leugnen konnten. Galilei selbst aber hat nicht bemerkt, dass er sich in einen wissenschaftstheoretischen Widerspruch begab, als er eine dem Augenschein manifest widersprechende These allein durch Augenschein evident machen wollte.²⁵ Später hat Galilei diese Inkonsistenz bemerkt und Copernicus dafür gelobt, dass er seine These durch Vernunft und *gegen den Augenschein* begründet habe.²⁶

Brechts sechste, im Collegio Romano spielende Szene, in der sich geistliche Herren und Gelehrte darüber austauschen, wie furchtbar es wäre, wenn sich Galileis Fernrohrbeobachtungen bestätigen würden, und dann entsetzt sind, als Clavius sie tatsächlich bestätigt, ist frei erfunden. In Wahrheit hat das Collegio Romano Galilei für seine Fernrohrbeobachtungen regelrecht gefeiert. Bellarmin, der nicht nur Mitglied des Inquisitionskollegs, sondern auch Leiter des Collegio Romano war, hat höchstpersönlich ins Fernrohr geschaut und seine Wissenschaftler haben ihm bestätigt, dass es mit Galileis Fernrohr-Entdeckungen seine Richtigkeit habe.²⁷ Sie haben Galilei am 30. März 1611 einen triumphalen Empfang bereitet und ihm so etwas wie einen Ehrendoktor verliehen. Dabei hat einer dieser jesuitischen Wissenschaftler für Galilei eine Laudatio vorgetragen und dabei auch das, was Galilei zu entwickeln unterlassen hatte: eine optische Theorie des Fernrohrs. Insofern waren sie die gründlicheren Wissenschaftler. Das alles hat Brecht bei Wohlwill gelesen.²⁸

Wenn die jesuitischen Wissenschaftler Galileis Fernrohrbeobachtungen bestätigt haben, warum sind sie dann nicht Copernicaner geworden? Weil diese Beobachtungen an einigen Punkten zwar Ptolemäus widerlegten, aber nicht Copernicus zwingend bewiesen. Sie schlossen sich deshalb der These Tycho Brahes an, die besagte, dass sich Venus und Merkur um die Sonne drehen, diese aber und die anderen drei Planeten um die Erde. Seitdem konkurrierten nicht zwei, sondern drei astronomische Systeme, wobei Einigkeit bestand, dass das ptolemäische das untauglichste sei. Diese Konkurrenz der drei Systeme ist damals oft bildlich dargestellt, von Brecht aber unterschlagen worden.²⁹ Beim Klassenkampf sind nur zwei Kontrahenten vorgesehen.

Galileis Fernrohrentdeckungen waren bekanntlich die folgenden: auf dem Mond gibt es Berge, Jupiter hat Monde, die Milchstraße besteht aus vielen Sternen, Venus hat Phasen, und Saturn weicht von der Kugelgestalt ab (dass er Ringe hat, war noch nicht erkennbar). Auf der Sonne gibt es Flecken, die wandern, woraus Galilei auf die Achsdrehung der Sonne schloss. Nichts davon beweist, dass sich die Erde bewegt. Bewiesen war nur, dass sich Venus um die Sonne bewegen muss, was Ptolemäus widersprach. Aber dies hatte man das ganze Mittelalter über bei Venus und Merkur für möglich gehalten, aufgrund einer Notiz bei Plinius und weil beide immer in Sonnennähe bleiben.³⁰ Es ist aber kein zwingender, sondern bloß ein Analogieschluss, wenn gefolgert wird, dass sich auch die Erde um die Sonne bewegt. Dasselbe gilt von den Jupitermonden. Die Erde hat einen Mond, Jupiter hat auch Monde. Jupiter bewegt sich, also bewegt sich auch die Erde.

Brecht lässt Galilei als erste und revolutionäre Fernrohr-Entdeckung mitteilen: der Mond hat kein eigenes Licht (203). Aber das ganze Mittelalter über gehörte es zum Elementarwissen, das jedem Studenten in der Artistenfakultät (*artes liberales*) vermittelt wurde, dass Mondfinsternisse durch den Erdschatten entstehen, was zugleich als Beweis für die Kugelgestalt der Erde galt. Der Zeilenkommentar behauptet allerdings: "Mit Christoph Columbus' Reise nach Amerika (1492) und Vasco da Gamas Seefahrt um Afrika bis nach Indien (1498) wird . . . der für die astronomische Forschung wichtige Nachweis über die bisherige Hypothese von der Kugelgestalt der Erde erbracht" (BFA 5, 383). Im Mittelalter war die Kugelgestalt der Erde nie angefochten, man vergleiche nur den "Reichsapfel" der Kaiser.

Dass es Berge auf dem Mond gibt, das war allerdings eine Entdeckung, die eine damalige Kontroverse betraf, jedoch nicht eine zwischen Copernicanern und der Kirche, sondern eine zwischen Neuaristotelikern und Kritikern des Aristoteles.

Galilei hat schließlich selbst gemerkt, dass seine Fernrohrbeobachtungen nicht als Beweise für die Heliozentrik akzeptiert wurden. Er hat sich nach einem weiteren Beweis umgesehen und kam auf Ebbe und Flut. Diesen Beweis hat er im *Dialog über die beiden wichtigsten Weltsysteme* dargelegt,

dessenwegen er vom Inquisitionsgericht zum Abschwören gezwungen wurde. Wenn die tägliche Erdbewegung Ebbe und Flut verursachen sollte, müsste diese sich in einem vierundzwanzig-Stunden-Rhythmus wiederholen. Der Rhythmus ist aber circa zweimal sechs Stunden. Dass er sich zudem täglich um achtundvierzig Minuten verspätet und Springfluten im Rhythmus von Voll- und Neumond auftreten, erwähnt Galilei gar nicht. Er hat es als Mittelmeeranrainer wohl gar nicht gewusst. Kepler weist darauf hin, dass der Rhythmus von Ebbe und Flut mit dem Mond zusammenhängt, wie man an den Küsten der Nordsee und des Atlantik seit Urzeiten weiß. Galilei entgegnet, Kepler glaube ja noch an fernwirkende Kräfte.³¹

Wohlwill hat sich sehr deutlich über das Misslingen dieses Beweises ausgesprochen.³² „Die Geschichte des menschlichen Geistes ist nicht arm an Beispielen, in denen wir in ähnlicher Weise auch bei den größten Denkern die Theorie zur Geistesfessel werden sehen.“³³ Aber das Problem, dass Wissenschaftler sich mit ihren Theorien verrennen können bis hin zur Leugnung manifest bezeugter Tatsachen, die nicht zur Theorie passen, konnte Brecht offenbar in seinem Stück nicht gebrauchen. Dort sagt Galilei nur: „Hier stehen die Gründe, warum das Weltmeer sich in Ebbe und Flut bewegt“ (246). Leider waren es die falschen.

Galilei hat sich offenbar schließlich davon überzeugt, dass der Beweis für Copernicus noch aussteht. Das geht aus einer handschriftlichen Eintragung in seinem Exemplar des *Dialogs* hervor. Dort schreibt er:

Hütet Euch, Theologen, aus der Lehre von der Bewegung und der Ruhe der Sonne und der Erde einen Glaubensartikel zu machen und Euch damit vielleicht der Gefahr auszusetzen, dass Ihr seinerzeit diejenigen wegen Ketzerei verurteilen müsst, welche behaupten, die Erde stehe fest und die Sonne bewege sich vom Platze; seiner Zeit sage ich, wenn nämlich sinnlich oder durch zwingenden Beweis dargetan sein wird, dass sich die Erde bewegt und die Sonne feststeht.³⁴

Galilei hat also klar gesehen, dass die copernicanische These bisher nicht „sinnlich oder durch zwingenden Beweis“ bewiesen ist. Und er warnt ganz zu Recht vor den absurd Folgen einer Anwendung der Kategorie der Ketzerei auf Naturerkenntnisse.

Für die Pointe von Brechts *Leben des Galilei* haben diese Tatsachen verheerende Folgen. Das Verbrechen, die Wahrheit erkannt, aber sie verleugnet zu haben, konnte Galilei gar nicht begehen, da zu seinen Lebzeiten der Beweis noch fehlte und Galilei das auch schließlich wusste:

Was die kosmologische Kontroverse so lange am Leben erhalten konnte, war nicht die Realitätsverweigerung kirchlicher Astronomen, wie bisweilen der Eindruck entstehen mag, oder das päpstliche Verbot der copernicanischen Lehre. Dieses hatte in seiner Wirkung mehr Einfluss darauf, wie die Debatte weiterging, als dass es das Erscheinen

neuer copernicanischer Bücher verhindern konnte. Die kosmologische Debatte konnte so langlebig sein, weil schlachtweg ein Beweis für die Richtigkeit des einen oder anderen Weltbildes fehlte.³⁵

II. Ideologische und weltanschauliche Fragen

II, 1. Hat die Römische Kirche das ptolemäische Weltbild als Herrschaftslegitimation verteidigt?

Brechts Galilei sagt: "Warum stellt [der Papst] die Erde in den Mittelpunkt des Universums? Damit der Stuhl Petri im Mittelpunkt der Erde stehen kann" (245). Aber in der Mitte der Erde kann doch kein Stuhl stehen! Und als Mittelpunkt der bewohnten Erdoberfläche (Ökumene) hatte man, ehe Amerika entdeckt wurde, bekanntlich Jerusalem, nicht Rom angesehen. Vor allem aber: der Papst hat seinen Machtanspruch doch nicht kosmologisch, sondern geschichtlich-genealogisch begründet: er sei der Stellvertreter Christi und der Nachfolger Petri.

Auch der sehr alte Kardinal bei Brecht hält die Mitte des Universums für den Ehrenplatz. "Ich höre, dieser Herr Galilei versetzt den Menschen aus dem Mittelpunkt des Weltalls irgendwohin an den Rand. . . Würde er so wohin seinen Sohn schicken?" (232–33). Und zu Galilei gewandt: "Sie wollen die Erde erniedrigen" (233). Aber so viel sollte doch noch von Weihnachten bekannt sein: der Gottessohn ist nach der biblischen Erzählung in einem Stall und nicht in einem Palast geboren. Die Menschwerdung Gottes (Inkarnation) wird im christlichen Verständnis als Selbsternidrigung Gottes verstanden und nicht als Triumphzug. Sie begründet die christliche Zuwendung zu den Erniedrigten.

Brecht setzt hier ungeprüft voraus, die Mitte der Welt sei damals ihr vornehmster Ort gewesen. Aber nach aristotelischem Verständnis war die Mitte der Welt der Ort niedersten Ranges. Am vollkommensten sei die Peripherie der unveränderlichen göttlichen Fixsterne. Deshalb feiert Galilei die Befreiung der Erde von dieser miesen Mittelpunktposition: die Erde sei nicht länger "eine Jauche aus Schmutz und Bodensatz der Welt."³⁶ Man kann höchstens sagen, dass diese niedere Stellung der Erde in der Mitte der Welt ganz gut zum christlichen Verständnis dieser Welt als "Jamertal" passte. Wenn aber die Position des Papstes nie kosmologisch begründet worden ist, konnte eine konkurrierende kosmologische These die Legitimation des Papstes gar nicht gefährden.

Die Römische Kirche hat nahezu hundert Jahre lang einen sehr gelassenen Umgang mit Copernicus gepflegt. Ein in München aufbewahrter Codex enthält folgende Eintragung:

Papst Clemens VII schenkte mir diesen Codex im Jahre 1533 zu Rom, nachdem ich ihm in Anwesenheit der Kardinäle Fr. Ursinus, Joh.

Salvatius, des Bischofs Petrus von Vitebo und des Arztes Matthaeus Curtius in den Vaticanischen Gärten die Copernicanische Lehre über die Bewegung der Erde erläutert habe.³⁷

Der für die Kalenderreform zuständige Kardinal Nicolaus Schönberg hat Copernicus 1536 brieflich gebeten, "dass Du Deinen Fund den Gelehrten allgemein zugänglich machst."³⁸ Im katholischen Salamanca sah eine 1561 erlassene Studienordnung vor, dass die Studenten wählen können, ob sie Astronomie nach Ptolemäus oder nach Copernicus studieren wollen.³⁹ Ideologischer Klassenkampf sieht anders aus. Diese Gelassenheit hatte mit dem Verständnis der Astronomie als *ars* zu tun. Man verstand auch die copernicanische Astronomie nur als Hypothese für Rechenzwecke. Man konnte sie dann loben, ohne anzunehmen, dass sich die Erde tatsächlich bewegt.

Von Anfang an begleitet Brechts Galilei drohend der Schatten Giordano Brunos. Galilei: "Herrn Giordano Bruno haben Sie von hier nach Rom ausgeliefert. Weil er die Lehre des Kopernikus verbreitete" (198). Brunos Verbrennung im Jahre 1600 erscheint so als Beweis, dass Anhängern des Copernicus der Feuertod drohte. Tatsächlich hat sich Bruno in einer seiner Schriften auf Copernicus bezogen.⁴⁰ Nach Ausweis der Inquisitionsakten, soweit sie noch erhalten sind, hat sich die Inquisition für Brunos Copernicus-Sympathien, die er von sich aus zur Sprache bringt, gar nicht interessiert.⁴¹ Im Zeilenkommentar der *BFA* liest man hingegen: "Von der katholischen Kirche wegen seiner auf den Erkenntnissen von Kopernikus ruhenden Lehre von der Einheit Gottes mit der Natur verfolgt, flieht der italienische Philosoph 1576 ins Ausland" (*BFA* 5, 386). Außer dem Datum ist hier alles falsch. Erst nach seiner Flucht in protestantische Länder hat Bruno seine Philosophie vom Einen veröffentlicht. Und diese ist nicht aus copernicanischen Gedanken entwickelt, sondern aus antiken Anregungen—and aus Anregungen des Kardinals Nikolaus von Cusa.

Verurteilt wurde Bruno wegen Leugnung der Inkarnation. Galilei hat sich nie auf Bruno bezogen, weil dieser die mathematische Naturwissenschaft abgelehnt hat. Bruno hat die Gestirne wie Aristoteles als beseelte Wesen verstanden und sich—gegen Aristoteles—darüber lustig gemacht, dass sie sich in geschlossenen Bahnen bewegen sollen. "So finden sich in Brunos Lehren sinnvolle Ahnungen überall vermischt mit völlig willkürlicher Deutung der Erscheinungen und mit kritischen Missgriffen, so schlimm als sie nur je aus dem Zusammenwirken frei schaltender Phantasie mit unzureichendem mathematischen Verständnis hervorgegangen sind,"⁴² hatte Brecht bei Wohlwill über Bruno gelesen.

In der dritten Szene des Stücks geht es um Galileis Fernrohrentdeckungen.

SAGREDO Und wo ist also Gott?

GALILEI Bin ich Theologe? Ich bin Mathematiker.

SAGREDO Vor allem bist du ein Mensch. Und ich frage dich, wo ist Gott in deinem Weltsystem?

GALILEO In uns oder nirgends.

SAGREDO *schreiend:* Wie der Verbrannte gesagt hat?

GALILEO Wie der Verbrannte gesagt hat.

SAGREDO Darum ist er verbrannt worden. Vor noch nicht zehn Jahren. (210)

Brecht hatte bei Wohlwill von Bruno lesen können: die wahre Religion „lehrt uns, die Gottheit nicht fern von uns zu suchen, da wir sie nahe haben, ja in uns, mehr als wir selber in uns sind, so wie die Bewohner der anderen Welten sie nicht bei uns suchen müssen, da sie sie bei und in sich selbst haben.“⁴³ Er hatte wohl dieses Zitat vor Augen, als er Galilei sagen ließ: „in uns oder nirgends“ („nirgends“ ist allerdings Brechts Zutat). Und das identifiziert Sagredo sofort entsetzt als ein ketzerisches Zitat Brunos. In Wahrheit ist das die Modifikation eines ganz unanstößigen Augustin-Zitats: „Gott ist uns näher als wir uns selbst.“⁴⁴

Die Gottesfrage in Brechts *Leben des Galilei* verdient eine gesonderte Darstellung. Hier nur noch dies: Brechts Galilei sagt in der ersten Szene: „Die Himmel, hat sich herausgestellt, sind leer. Darüber ist ein fröhliches Gelächter entstanden“ (191). Gemeint ist doch wohl: nicht von Gott, den Engeln und den Seligen bevölkert. Man hat aber damals unterschieden zwischen dem atmosphärischen und astronomischen Himmel (*sky*), für den die Philosophie, und dem religiösen oder theologischen Himmel (*heaven*), für den die Theologie zuständig war. Was den zweiten betrifft, hat sich durch die copernicanische Reform gar nichts geändert. Denn die christliche Theologie versteht Himmel und Erde als Gottes Schöpfung. Gott ist nach christlichem Verständnis kein Teil der Welt. Um den im Spätmittelalter sich einbürgерnden Uhrenvergleich zu bemühen: der Uhrmacher befindet sich doch nicht in der Uhr.⁴⁵

II, 2. Hat es damals ein von der Römischen Kirche sanktioniertes „biblisch-ptolemaisches Weltbild“ gegeben?

Galileis Freund Sagredo spricht in der dritten Szene des *Leben des Galilei* vom „ptolemaischen System . . . , das die Kirche verkündet und die Schrift bestätigt“ (210). Beides ist falsch. Die Kirche hat nie das ptolemaische System verkündet. Die astronomische Theorie des Ptolemäus widersprach dem unreflektierten Augenschein mit folgenden Thesen: Die Erde sei eine Kugel. Die Sonne habe nur eine jährliche Eigenbewegung, aber keine tägliche, da sie täglich von der Fixsternsphäre mitgeführt werde. Dass die Sonne täglich aufgehe, scheine uns nur so. Die zur jeweiligen Jahreszeit in der Nacht unsichtbaren Sterne stehen tagsüber am Himmel, werden aber von der Sonne überstrahlt. Die Planeten bewegen sich nur scheinbar unregelmäßig. Sonne und Mond seien nicht gleich groß, wie in der biblischen

Schöpfungsgeschichte zu lesen ist, die Sonne sei viel größer und viel weiter entfernt. Nichts davon steht in der Bibel.

Dagegen finden sich im Alten Testament kosmologische Vorstellungen, die mit Ptolemäus unvereinbar sind, namentlich mit der Kugelgestalt der Erde, der täglichen Rotation der Fixsternsphäre und der nur jährlichen Eigenbewegung der Sonne. Es sind Vorstellungen, die in vorhellenistischen Zeiten in Babylon beheimatet waren und biblische Autoren wohl im Exil (6. Jh. v. Chr.) kennengelernt haben. Man spricht heute vom babylonischen Weltbild. Die Erde wird mit einer Fußbank verglichen (Jesaja 66,1), also als Platte oder Scheibe auf Säulen oder Beinen. Über ihr wölbt sich, einer Käseglocke vergleichbar, das (feste, unbewegliche) Firmament (1. Mose 1,6), darüber befinden sich die himmlischen Gewässer, die seinerzeit bei der Sintflut aus den “Fenstern des Himmels” niedergegossen sein sollen (1. Mose 7,11). Dieses Firmament wird öfter mit einem Zelt verglichen (“Himmelszelt,” Jesaja 40,22). Über einer Kugel lässt sich kein Zelt errichten.

Die Differenz zwischen jenen babylonischen Vorstellungen von der Erdscheibe im Alten Testament zur hellenistischen Kosmologie der Erdkugel hat bereits bei den antiken Kirchenvätern zu grundsätzlichen Erwägungen darüber geführt, wie bei solchen Differenzen die Bibel ausgelegt werden soll. Namentlich Augustins Genesis-Kommentar *De genesi ad literam* war hier maßgeblich wirksam und zu Galileis Zeiten unter katholischen wie evangelischen Theologen allgemein bekannt. Sein Grundsatz: gegen naturkundliche Beweise darf man nicht den Wortlaut der Bibel ins Feld führen. Galilei zitiert Augustin wie folgt:

Es geschieht nämlich häufig, dass auch ein Nicht-Christ gewisse Kenntnisse erlangt über die Erde, den Himmel, die anderen Elemente dieser Welt, über die Bewegung und den Umlauf oder auch über die Größe und die Abstände der Sterne ... und dergleichen zu sagen hat, und zwar so, dass er es durch absolut sichere Begründung und Erfahrung erlangt hat. Es ist aber überaus schändlich, schädlich und mehr als alles zu verhüten, dass ein Ungläubiger einen Christen unter Berufung auf die christlichen Schriften so faseln hört, dass er ihn, wie man sagt, kreuz und quer über den ganzen Himmel wuseln sieht und sein Lachen kaum mehr zurückzuhalten vermag.⁴⁶

Es lag nahe, dieselben Auslegungsgrundsätze auf die Differenz zwischen biblischen Wendungen und der copernicanischen Kosmologie anzuwenden. Der einzige Schüler des Copernicus, Joachim Rheticus, den Melanchthon zu Copernicus gesandt hatte, um von dessen Astronomie Genaueres zu erfahren, hat schon vor 1543 eine Schrift verfasst, die die Vereinbarkeit von Copernicanismus und der Bibel darlegen wollte.⁴⁷ Galilei selbst hat in zwei weit verbreiteten Briefen an Castelli und an die Großherzogin Cristina diese Vereinbarkeit dargelegt.⁴⁸ Neben einschlägigen

Augustinzipien trägt er dort mit Zitaten von Hieronymus und Thomas von Aquin auch folgendes Argument vor: „es ist die Gewohnheit der Schrift, dass der Berichterstatter seine Meinung über viele Dinge so wiedergibt, wie sie seinerzeit von allen geglaubt wurden.“⁴⁹ Galilei gebraucht dafür den Ausdruck Akkommodation, Angleichung, nämlich der biblischen Autoren an die Fassungskraft des einfachen Volkes.⁵⁰

Im Hinblick auf die Bibelstelle, in der Josua der Sonne gebietet stillzustehen, damit sich der Tag verlängere und er eine Schlacht gewinnen kann (Jos. 10), verweist Galilei zutreffend darauf, dass sie auch nach Ptolemäus nicht wörtlich verstanden werden kann. Da dieser der Sonne keine tägliche Eigenbewegung zuschreibt, muss die äußerste Sphäre, die die Fixsternsphäre bewegt (*primum mobile*), stillgestanden haben, wie bereits alt-kirchliche Ausleger, nämlich (Pseudo-)Dionysios Areopagita und (Pseudo-)Augustin, dargelegt haben.⁵¹ Das alles hat Brecht bei Wohlwill sehr ausführlich dargestellt gefunden, aber lieber verheimlicht.

1615 erschien ein Buch des Theologen Foscarini, das ebenfalls jene Vereinbarkeit darzulegen unternahm. Er schickte das Buch dem Inquisitor Bellarmin und bat um eine Beurteilung. Aus dessen Antwort vom 12. April 1615 zitiert Brecht aus Wohlwill in der ersten Fassung des *Leben des Galilei* korrekt:⁵²

Wir meinen, wenn man sagt, dass unter der Voraussetzung einer Erdbewegung und eines Stillstands der Sonne alle Erscheinungen sich besser erklären lassen, als wenn man die ptolemäischen Kreise und Epizykel annimmt, so ist das vortrefflich gesagt, hat keine Gefahr und genügt für den Mathematiker. Wenn man aber behaupten wollte, dass die Sonne wirklich im Mittelpunkt der Welt steht . . . und dass die Erde . . . um die Sonne kreist, so wäre das eine gefährliche Sache, . . . denn da reizte man die Philosophen und Theologen . . . und was mehr wäre, eine solche Behauptung machte die Schrift falsch. (58)

Die Empfehlung zur Diskussion als Hypothese widerspricht aber bereits den Gepflogenheiten ideologischer Klassenkämpfe. Wer in der DDR nur als Hypothese den Übergang vom Sozialismus zum Kapitalismus diskutiert hätte, wäre zweifellos spürbar bestraft worden.

Folgenden Passus aus demselben Brief hat Brecht sicher gelesen, aber lieber nicht zitiert: „wenn es wahrhaft bewiesen würde, dass . . . die Erde die Sonne umkreist, dann müsste man sich mit großem Bedacht um die Auslegung der Schriften bemühen, die dem zu widersprechen scheinen, und eher sagen, dass wir es nicht verstehen, als zu sagen, das Bewiesene sei falsch.“ Und er erklärt: „ich werde nicht glauben, dass es einen solchen Beweis gibt, solange es mir nicht bewiesen worden ist.“⁵³ Bei Brecht dagegen entgegnet Bellarmin auf Galileis Rückfrage: „Aber die Jupitertrabanten, die Phasen der Venus . . .“ „Die Heilige Kongregation hat ihren

Beschluss gefasst, ohne diese Einzelheiten zur Kenntnis zu nehmen” (239). Bellarmin verweist in seiner Antwort zudem ausdrücklich darauf, dass das Konzil zu Trient (1545–63) die eigenmächtige Schriftauslegung verboten und die Schriftauslegung an den Konsens der Kirchenväter und Doktoren gebunden hat—soweit es um Fragen des Glaubens und der Lebensführung (*fides et mores*) geht.⁵⁴ Dahinter stand die Auffassung, die Reformation sei aus eigenmächtiger Schriftauslegung hervorgegangen—and nicht aus der Verschleppung schreiender kirchlicher Missstände. Galilei hebt hervor, dass jene Restriktionen des Konzils für die Schriftauslegung auf Fragen des Glaubens und der Lebensführung eingeschränkt sind und erklärt zutreffend, dass naturkundliche und astronomische Fragen keine Fragen des Glaubens und der Moral seien.⁵⁵ Und er zitiert Kardinal Baronius (1538–1607): “dass es die Absicht des Heiligen Geistes ist, uns den Weg zum Himmel und nicht die Wege des Himmels zu lehren.”⁵⁶ Baronius macht von der Unterscheidung zwischen Theologie und Philosophie Gebrauch.

II, 3. Lässt sich belegen, dass irgendjemand damals mit der copernicanischen Astronomie sozialrevolutionäre Konsequenzen verbunden hat?

Die “Theorie wird zur materiellen Gewalt, wenn sie die Massen ergreift”⁵⁷ hatte Karl Marx 1844 geschrieben. Nach Brecht sollte das zu Galileis Zeiten auch der copernicanischen Astronomie widerfahren sein. Brechts Galilei: “Ich sage voraus, dass noch zu unseren Lebzeiten auf den Märkten von Astronomie gesprochen werden wird” (191; vgl. 284). Gut marxistisch muss aber erst noch eine Klasse benannt werden, deren ökonomischen Interessen die neue Astronomie zugutekommt. Brecht entdeckt sie im “jungen Bürgertum” der oberitalienischen Städte, das sich für Galileis Sternkarten zum Zweck der verbesserten Navigation beim Fernhandel interessiert. Der venetianische Unternehmer Vanni personifiziert dieses “junge Bürgertum.” Er versichert Galilei seiner Unterstützung und empfiehlt ihm, zum Schutz vor der Inquisition in die Republik Venedig zu fliehen (vgl. 264).

Wie die Astronomie die Massen ergreift, stellt Brecht in der Karnevalsszene dar. “Im folgenden Jahrzehnt findet Galileis Lehre beim Volk Verbreitung. . . . Während der Fastnacht 1632 wählen viele Städte Italiens als Thema der Fastnachtsumzüge der Gilden die Astronomie” (259). Ein Balladensänger: “Auf stund der Doktor Galilei . . . / Und sprach zur Sonn: Bleib stehn! / Es soll jetzt die creatio Dei / Mal andersrum sich drehn. / Jetzt soll sich mal die Herrin, he / Um ihre Dienstmagd drehn” (260). Und zum Schluss der Szene: “Galileo Galilei, der Bibelzerträumer” (262). In der folgenden Szene erfahren wir, dass damals Pamphlete gegen die Bibel “überall verkauft werden” und Galilei dafür von seinem Landesherrn verantwortlich gemacht wird (264). Nachdem der “Kardinal Inquisitor” seinen Landesherrn aufgesucht und aufgeklärt hat, weigert sich

dieser, Galileis *Dialog über die beiden wichtigsten Weltsysteme* entgegenzunehmen (vgl. 266).

Brecht hat all das wirkungsvoll in Szene gesetzt—and vollkommen frei erfunden. Sein Landesherr hatte den Druck des *Dialogs* finanziert, sich für die kirchliche Druckgenehmigung eingesetzt und das erste Exemplar in einem Festakt am 22. Februar 1632 von Galilei überreicht bekommen.⁵⁸ Und den einen Kardinal Inquisitor, der bei Brecht mehrmals als graue Eminenz erscheint, gab es in Rom gar nicht. Der Papst leitete das Heilige Officium (das Inquisitionsgericht) und hatte—in absolutistischer Manier—das letzte Wort.

Thematische Karnevalsumzüge sind eine deutsche (ursprünglich antinapoleonische) Erfindung des neunzehnten Jahrhunderts und bis heute in Italien unüblich. Pamphlete gegen die Bibel konnten damals schon deshalb in Italien nicht erscheinen, weil das Tridentiner Konzil die Übersetzung der Bibel in Landessprachen scharf reglementiert hatte. Deshalb war in Italien der Text der Bibel weithin unbekannt. Brecht verwechselt hier Italien mit den protestantischen Ländern, in denen Luthers Bibelübersetzung massenhaft gedruckt und gelesen wurde. Galilei selbst hat nie erwartet, dass die copernicanischen Thesen die Marktplätze erreichen könnten. 1610 schreibt er an Castelli: “darauf, in der Anerkennung der Menge Fortschritte zu machen oder uns die Zustimmung der Bücherphilosophen zu gewinnen, lasst uns nicht weiter Wunsch und Hoffnung richten.”⁵⁹ Und er schreibt 1615 in dem Brief an die Großherzogin Cristina:

Wenn man tausend Menschen aus dem Volk über diese Dinge befragt, so wird sich darunter vielleicht nicht einmal ein einziger finden, der nicht antwortete, es scheine ihm, und er glaube auch fest, dass die Sonne sich bewege und die Erde still stehe. . . . Dass es nötig war, der Sonne Bewegung und der Erde die Ruhe zuzuschreiben, um nicht das geringe Auffassungsvermögen des Volkes zu verwirren . . . ist also deutlich genug.⁶⁰

Brecht behauptet in seinem *Journal*: “Galilei beraubt die Astronomie des jungen Bürgertums ihrer sozialrevolutionären Bedeutung, macht sie zu einem Fach, sterilisiert sie.”⁶¹ Es ist nicht ganz einfach, in den beiden Domherren Copernicus und Galilei oder dem studierten Theologen und Kaiserlichen Hofastronomen Kepler Astronomen des jungen Bürgertums zu erkennen. Galilei war 1630 vom Papst zum Domherrn ernannt worden und trug seitdem Tonsur. Die meisten Copernicaner waren damals Kleriker oder Theologen, bis in die Spitzenpositionen des Vatikan hinein. Damals ein “junges Bürgertum” zu identifizieren ist auch nicht leicht. “Bürger” nannte man damals die Inhaber des Bürgerrechts der Städte im Unterschied zu den Untertanen des Adels. Aber sowohl die Reichsstädte als auch die Republik Venedig waren doch damals nicht mehr “jung,” sondern Jahrhunderte alt.

Auch galt in jenen Städten nicht etwa die “bürgerliche Demokratie,” denn es dominierten die Familien des Stadtadels (Patrizier), dem auch Galileis Gesprächspartner im *Dialog* und in den *Discorsi*, Sagredo und Salviati, angehörten.⁶² Galilei stammte ja auch aus (verarmtem) Adel.

Galilei soll seiner Sternkarten wegen für das Bürgertum interessant gewesen sein. Sternkarten im engeren Sinne hat Galilei gar nicht verfertigt. Aber er hatte da eine geniale Idee: Wenn man die Bahnen der Jupitermonde exakt berechnet und ihre zukünftigen Konstellationen tabellarisch aufzeichnet, hätte man eine Uhr am Himmel (vgl. 207). Damit wäre das drängende Problem der geographischen Längenbestimmung auf hoher See gelöst. Aber ein Fernrohr, mit dem man die Jupitermonde vermessen kann, muss der erforderlichen Vergrößerung wegen fest verankert sein. Selbst bei geringstem Wellengang würde Jupiter ständig aus dem Gesichtsfeld des Fernrohrs fallen. Man könnte die Uhr am Himmel nicht lesen. Die Idee konnte nicht realisiert werden. Die Schifffahrt musste für die Längenbestimmung auf See weitere hundertfünfzig Jahre warten, nämlich auf den ersten Chronometer, die genaue Uhr an Bord, nicht am Himmel (1761).

Und worin sah Brecht die sozialrevolutionäre Bedeutung der copernicanischen Astronomie? Es ist zum einen der Analogieschluss: wenn heilige Doktrinen der Astronomie nicht mehr gelten, können doch auch andere heilige Doktrinen in Frage gestellt werden. Wir haben aber dargelegt, dass die ptolemäische Astronomie damals nach allgemeiner Überzeugung keine heilige Doktrin war, sondern eher ein einsturzgefährdetes Haus. Deshalb kennen wir auch niemanden, der damals Brechts Analogieschluss gezogen hätte. Einen zweiten Übergang von der Astronomie zu sozialrevolutionären Konsequenzen vollzieht Brecht über die Bewegungsmetaphorik. “Die Bewegungen der Himmelskörper sind übersichtlicher geworden; immer noch unberechenbar sind den Völkern die Bewegungen ihrer Herrscher” (283), sagt Brechts Galilei und überspielt dabei den fundamentalen Unterschied zwischen (kosmischen) Bewegungen und (gesellschaftlichen) Veränderungen. Die Bewegungen der Gestirne sind, ob nun ptolemäisch oder copernicanisch gedeutet, immer dieselben. Menschen können sie nicht verändern. Die Bewegungen der Herrscher dagegen interessieren Brechts Galilei allein, sofern sie veränderlich sind. Der historische Galilei und seine Zeitgenossen haben allerdings solche Zusammenhänge nicht erwogen.

Gelegentlich vertut sich Brecht mit der Bewegungsmetaphorik. Sein Galilei erklärt, “dass sich nichts bewegt, was nicht bewegt wird” (257). Das ist als Aufruf zur Tat gedacht. Es ist aber just der Grundsatz der aristotelischen Bewegungslehre. Die neue Physik wird ihn durch den Trägheitssatz ersetzen. “Jeder Körper verharrt in seinem Zustand der Ruhe oder der gleichförmig geradlinigen Bewegung, außer wenn er durch einwirkende Kräfte gezwungen wird, seinen Zustand zu ändern,” so lautet Newtons erstes Bewegungssaxiom.

Den revolutionären Konsequenzen aus der copernicanischen Astronomie müssen auf der anderen Seite der Klassenkampf-Front Verlustängste korrespondieren, das Neue als Gefahr. Der sehr dünne Mönch im Collegio Romano: "Da ist kein Unterschied mehr zwischen Oben und Unten, zwischen dem Ewigen und dem Vergänglichen. Dass wir vergehen, das wissen wir. Dass auch der Himmel vergeht, das sagen sie uns jetzt" (232). Jedem Bibelkenner wird hier sogleich einfallen, was in Matth. 24,35 steht: "Himmel und Erde werden vergehen, aber meine Worte werden nicht vergehen." Aus der Fernsicht eines Atheisten werden sozusagen alle Katzen grau, es verschwimmen die fundamentalen Unterschiede zwischen der vorchristlichen Kosmotheologie des Aristoteles und Ptolemäus, die die Sterne tatsächlich als ewig, unvergänglich und göttlich verstanden, und der christlichen Schöpfungstheologie, die fundamental nicht zwischen Erde und Stern, sondern zwischen Welt und Gott unterscheidet und deshalb den Unterschied zwischen der Erde und den Sternen relativiert. Beide sind (bloß) von Gott geschaffen und insofern "isomorph." Deshalb sind die Jesuiten des Collegio Romano gar nicht empört, wenn es Berge auf dem Mond gibt. Brecht vermischt hier die Frage der Unvergänglichkeit (= Götlichkeit) des Sternenhimmels mit der der Unveränderlichkeit (in den Grenzen seines Bestehens).

Galilei hat 1612 brieflich bei Kardinal Conti angefragt, ob er glaube, dass die Bibel für die aristotelische Kosmologie spreche und bekommt zur Antwort, dass die Bibel eher gegen die aristotelische These von der Unveränderlichkeit des Sternenhimmels gerichtet sei.⁶³ Diese Frage wurde seit der Nova von 1572 heiß diskutiert, denn Tycho Brahe hatte nachgewiesen, dass sie sich am Fixsternhimmel befinden muss (vgl. 231). Am Kometen von 1577 hat er nachgewiesen, dass dieser kein atmosphärisches Phänomen sein könne. Für Aristoteles wäre das der Zusammenbruch seiner Astraltheologie gewesen. Etwas Neues am Himmel, ob nun Komet oder Nova, konnte es für Aristoteles nicht geben, weil es der Sternensphäre ihre Götthlichkeit genommen hätte. Für Astronomen, die die Welt als Schöpfung verstanden, war das dagegen nur ein astrophysikalisches Problem.

Auch hinsichtlich des "oben und unten" änderte sich durch den Copernianismus nicht viel. Üblicherweise beziehen wir oben und unten auf ein ebenes Bezugssystem. Dem entspräche die Erde als Scheibe. Aber auch für Ptolemäus war die Erde eine Kugel. Nach unten hieß dann: zur Mitte; nach oben: weg von der Mitte. Bei Copernicus ändert sich nur dies: der Mittelpunkt der Schwere ist nicht mit dem Mittelpunkt der Welt identisch. Steine fallen aber weiter "nach unten."

Die Gegner Galileis beklagen bei Brecht den Verlust der Mitte. Das ist ein Anachronismus. Denn diese Interpretation der copernicanischen Reform (heute "copernicanischer Schock" genannt) tritt erst mehr als zweihundert Jahre nach Copernicus auf, nämlich bei Goethe, Nietzsche und Freud.⁶⁴ Sie geht davon aus, dass die Menschen sich damals vorrangig

durch ihren Aufenthaltsort definiert hätten. Sie haben sich aber in Wahrheit durch ihren Gottesbezug definiert, durch ihre Gottesebenbildlichkeit, die man im Besonderen im Vernunftbesitz und dem Weltherrschaftsmandat sah, insofern also einer Weltüberlegenheit des Menschen. Deshalb gibt es jahrhundertelang keine Belege für den copernicanischen Schock.

III. Galilei und die Inquisition

Es ist immer riskant, im Zusammenhang mit Skandalen etwas richtig zu stellen, weil man sich dem Verdacht aussetzt, die Skandale verniedlichen zu wollen. Aber bei Skandalen nicht bei den Tatsachen zu bleiben ist auch ein Skandal. Sich über das Falsche empören ist auch empörend. Weder Copernicus noch Galilei sind je als Ketzer verurteilt worden. Galilei wurde 1616 bei der Inquisition wegen seines Copernicanismus denunziert. Darauf hat das Heilige Officium bei einem Gremium von Theologen (den “Qualifikatoren”) ein Gutachten in Auftrag gegeben. Dieses hat folgenden Wortlaut:

In betreff des ersten Satzes: “Die Sonne ist im Zentrum der Welt und gänzlich unbeweglich in örtlicher Bewegung” erklären sie alle, diese Behauptung sei töricht und absurd in der Philosophie und formell ketzerisch, insofern sie den Äußerungen der Heiligen Schrift an vielen Stellen nach dem Wortlaut und nach der übereinstimmenden Auslegung und Auffassung der heiligen Väter und der theologischen Doktoren ausdrücklich widerspricht. In betreff des zweiten Satzes: “Die Erde ist nicht Zentrum der Welt und nicht unbeweglich, sondern bewegt sich in bezug auf sich selbst auch in täglicher Bewegung” erklären alle: für die Behauptung gelte dieselbe Zensur in der Philosophie und was die theologische Wahrheit betrifft, so sei sie zum mindesten irrtümlich im Glauben.⁶⁵

Die beiden Sätze werden also verschieden beurteilt. Beide seien in der Philosophie absurd (d.h. indiskutabel), aber ausgerechnet der Satz, der für Brecht Sprengkraft enthält, nämlich dass sich die Erde bewege, wird milder beurteilt: er sei mindestens irrtümlich im Glauben, da es Bibelstellen gebe, in denen es von Gott heiße, dass er die Erde bewege—womit allerdings nach heutiger Auslegung Erdbeben gemeint sind.

Diesem Gutachten ist das Inquisitionsgericht 1616 nicht gefolgt, weil zwei Kardinäle, darunter der spätere Papst Urban VIII., es ablehnten, den Copernicanismus als ketzerisch zu verurteilen, was Wohlwill und also auch Brecht aber noch nicht bekannt war.⁶⁶ Der Zeilenkommentator freilich hätte es wissen können, schreibt aber trotzdem, das Dokument der Qualifikatoren sei “das Gutachten der Inquisition” (*BFA* 5, 395)—statt: für die Inquisition—and Grundlage für das Verbot des Hauptwerks des Copernicus, welches aber in Wahrheit nie verboten wurde. Damit war der Vorwurf

der Ketzerei fallengelassen und das Inquisitionsgericht verzichtete 1616 darauf, sich zu Copernicus oder zu Galilei zu äußern. Stattdessen solle die Indexkongregation, also die päpstliche Zensurbehörde, tätig werden. Diese veröffentlicht ein Dekret, das die copernicanische Theorie als “falsche und der Heiligen Schrift gänzlich entgegenstehende pythagoreische Lehre von der Bewegung der Erde und dem Stillstand der Sonne”⁶⁷ bezeichnet. Das Wort “ketzerisch” wird nicht gebraucht. Foscarinis Buch über die Vereinbarkeit der copernicanischen These mit der Bibel wird verboten, das Werk des Copernicus dagegen lediglich “suspendiert, bis es korrigiert ist.”⁶⁸ Diese Korrektur, 1620 publiziert, bestand in einigen Textänderungen, die im Wesentlichen assertorische Formulierungen der Erdbewegung in hypothetische umgewandelt haben.⁶⁹ Selbst in Italien sind diese Korrekturen nur in etwa die Hälfte der erhaltenen Exemplare eingetragen worden.⁷⁰ Anderes behauptet der Zeilenkommentar: die Indexkongregation habe eine “amtliche Verfügung” erlassen, “nach der fortan Kenntnisnahme, Besitz und Verbreitung der wissenschaftlichen Werke von Kopernikus unter Strafe gestattet werden und nur noch die rein hypothetische Behandlung der Lehre gestattet ist” (*BFA* 5, 396). Wie bitte soll man etwas als Hypothese behandeln, dessen Kenntnisnahme verboten ist? Hier wurde eine Bestimmung aus dem ersten Teil des Dekrets, der theologische Bücher betrifft, in den zweiten über die “pythagoreische” Astronomie hineingeschmuggelt. Zudem hat der Papst 1616 angeordnet, der Inquisitor Bellarmin solle Galilei in einem persönlichen Gespräch verpflichten, die copernicanische These aufzugeben, andernfalls drohe ihm Gefängnis. Über den Wortlaut dieser Vermahnung kommt es während des Prozesses gegen Galilei zu einer Auseinandersetzung.

Brecht hingegen stellt diese Zusammenhänge anders dar. Während eines Maskenballs im Jahr 1616 sagt der Inquisitor Bellarmin: “Herr Galilei, das Heilige Officium hat heute nacht beschlossen, dass die Lehre des Kopernikus, nach der die Sonne Zentrum der Welt und unbeweglich, die Erde aber nicht Zentrum der Welt und beweglich ist, töricht, absurd und ketzerisch im Glauben ist. Ich habe den Auftrag, Sie zu ermahnen, diese Meinung aufzugeben” (239). Brecht zitiert hier (allerdings ungenau) nach Wohlwill aus jenem Geheimgutachten der Qualifikatoren, dem die Inquisition gerade nicht gefolgt ist und das Galilei deshalb auch nicht zur Kenntnis gegeben worden ist.⁷¹ Bellarmin hat Galilei das später veröffentlichte Dekret der Indexkongregation zur Kenntnis gegeben.⁷² Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Dokumenten ist das Wort “ketzerisch.”

Ob damals eine Lehre als falsch und der Heiligen Schrift widersprechend, als irrtümlich und absurd bezeichnet wurde oder aber als ketzerisch, das machte damals einen sehr großen Unterschied. Es waren nämlich selbst damals irrtümliche und absurde Behauptungen kein Verfolgungsgrund. Nachdem ein Verehrer Galileis zum Papst gewählt worden ist, besucht Galilei Urban VIII. 1624 in Rom. Er wird von ihm mehrmals empfangen und reich beschenkt. Der Papst erklärt Galilei zur Lehre des Copernicus, “dass

die Heilige Kirche sie weder verdammt habe noch im Begriff stünde, sie als ketzerisch zu verdammen, sondern lediglich als vermassen, jedoch wäre nicht zu befürchten, dass irgendjemand sie jemals als wahr werde beweisen können.”⁷³ Wohlgemerkt: der Papst erklärt 1624, dass die Kirche 1616 die copernicanische Astronomie nicht zur Ketzerei erklärt hat. Er musste es wissen, denn er war 1616 Mitglied der Indexkongregation.⁷⁴ Noch während der Überprüfung von Galileis *Dialog* durch eine päpstliche Kommission 1632 wird einer, der sich im Vatikan sehr gut auskennt, so referiert:

selbst wenn die Mehrheit der Kommission die besagte Auffassung [die Astronomie des Copernicus] für falsch hielte, würde sie meines Erachtens nicht wünschen, dass sie von der höchsten Instanz [dem Heiligen Officium] für falsch erklärt wird. Dies sagen mir Leute, die gewohnt sind, mit dem Sanctum Officium zu arbeiten, in dem Fragen der Lehre üblicherweise behandelt werden. . . . Jedenfalls stimmen alle darin überein, dass man weder einen Beschluss pro noch contra fassen wird, solange nicht höchste Dringlichkeit oder die Erklärung eines ökumenischen Konzils vorliegt.⁷⁵

Er hat sich geirrt—aber nur deshalb, weil er nicht geahnt hat, dass das Urteil gegen Galilei der bisherigen Praxis widersprechen wird.

Man muss hier den Unterschied zwischen Gericht und Gesetzgeber beachten. Ein Gericht hat die Aufgabe, einen Tathergang nach geltendem Recht zu beurteilen. Aber es erlässt keine Gesetze. Das war beim Inquisitionsgericht nicht viel anders. Ob jemand ein Ketzer ist, entscheidet das Gericht. Aber was als Ketzerei anzusehen ist, entscheidet ein ökumenisches Konzil, gegebenenfalls auch der Papst. Das Votum der Qualifikatoren von 1616 bezog sich auf das Konzil von Trient, das eigenmächtige Schriftauslegung (in Fragen des Glaubens und der Lebensführung!) verbot und die Auslegung an den Konsens der Väter und Doktoren band. Galilei aber hatte in seinem *Dialog* jeden Bezug auf die Bibel peinlichst vermieden, eben wegen des Dekrets von 1616, das in der Vorrede des *Dialogs* ausdrücklich erwähnt wird, so dass diese Rechtsgrundlage gegen ihn nicht griff.⁷⁶ Einen Konzilsbeschluss zu den Planetenbahnen aber gab es in der bisherigen Geschichte des Christentums nicht. Also war keine Verurteilung des *Dialogs* als ketzerisch zu erwarten, prognostizierten damals Kundige und vor acht Jahren (1624) sogar derselbe Papst, der nun, 1632, mit Eifer Galileis Verurteilung betreibt.

Im Urteil, das das Inquisitionsgericht 1633 gegen Galilei ausgesprochen hat, wird aber die copernicanische Lehre dennoch als ketzerisch bezeichnet, indem das Votum der Qualifikatoren zitiert wird.⁷⁷ Wie das? Nachdem der Papst Anstoß an Galileis *Dialog* genommen hatte, dessen Entstehung er doch wohlwollend und, Vorwort und Schluss betreffend, mit Empfehlungen begleitet hatte, wurden die Akten von 1616 beigezogen.

Man fand das Votum der Qualifikatoren, übersah aber, dass es von den Inquisitoren nicht übernommen worden war. Nun plötzlich vermeinte man ein amtliches Dokument in den Händen zu halten, das die copernicanische Lehre als ketzerisch deklariert. Es wird im Urteil gegen Galilei 1632 erstmals veröffentlicht—zur Überraschung des europäischen Publikums.

Übrigens ist die Inquisition mit Galilei für ihre Verhältnisse sehr freundlich umgegangen. Bei Brecht heißt es zwar: "Er ist 23 Tage im Kerker gesessen" (271). Galilei selbst berichtet anderes: ich bin "angewiesen, zurückgezogen zu bleiben, jedoch bei ungewöhnlicher Weiträumigkeit und Bequemlichkeit, in 3 Zimmern, . . . und bei freier und ausgedehnter Befugnis, weitläufige Spaziergänge zu machen." Seine Verpflegung kommt aus dem Palast des florentinischen Botschafters. Von der Frau des Botschafters schreibt er, sie sei "auf alle mir nahezu übermäßig scheinenden Annehmlichkeiten höchst bedacht."⁷⁸

Galilei wurde, nachdem er öffentlich erklärt hatte, die Lehre des Copernicus nicht mehr zu vertreten, 1633 ausdrücklich vom Vorwurf der Ketzerei freigesprochen, aber wegen *Ungehorsams* zu lebenslanger Haft verurteilt, die am nächsten Tag in Arrest in seinem Haus umgewandelt wurde. Der Ungehorsam wurde darin gesehen, dass Galilei 1616 verpflichtet worden sei, sich nicht mehr zur copernicanischen These zu äußern. Dagegen habe er verstoßen, als er 1632 sein Buch über die beiden wichtigsten Weltsysteme veröffentlicht habe. Papst Urban VIII. sah sich nun hintergangen, da Galilei ihm und dem römischen Zensor Riccardi hätte sagen müssen, dass er das Thema nicht mehr behandeln dürfe. Galilei sagt dagegen, daran könne er sich nicht erinnern. Er habe nur in Erinnerung, dass Bellarmin ihn dazu verpflichtet habe, die copernicanische These weder zu verfechten noch aufrecht zu erhalten, was nach Galileis Verständnis eine Diskussion als Hypothese nicht ausschließe. Und er weist ein Schreiben Bellarmins vom 26. Mai 1616 vor, in dem dieser Galilei bestätigt, dass er 1616 "weder . . . irgendeine seiner Meinungen oder Lehren abgeschworen noch . . . Buße" auferlegt bekommen habe.⁷⁹ Im Zeilenkommentar liest man: "Im Prozess gegen Galilei erklärt Bellarmin, dass es den Wissenschaftlern zwar freistehe, mit Hilfe ihrer Fernrohre verschiedene Theorien aufzustellen, die Probleme des Seins würde jedoch auch in Zukunft die Kirche erklären" (BFA 5, 394). Bellarmin ist zwölf Jahre vor dem Prozess gegen Galilei verstorben. Über "das Sein" (*de ente*) handelte damals die Philosophie, nicht die Theologie.

Dass Urban VIII. vom Bewunderer zum Gegner Galileis wurde, hatte zwei Ursachen. Gegen seine Bündnispolitik im Dreißigjährigen Krieg erhob sich Widerstand unter den spanischen Kardinälen. Dem begegnete der Papst mit einer "Säuberung," der auch Galileis wichtigster Unterstützer im Vatikan zum Opfer fiel, Ciampoli, Sekretär für die päpstliche Korrespondenz. Auch gegen Galilei richtete sich das Misstrauen des Papstes. Deshalb lässt er den *Dialog* von einer Kommission überprüfen. Diese moniert, dass Galilei im Vorwort erkläre, er wolle Copernicus widerlegen, ihn dann aber

vorteilhafter darstelle als Ptolemäus. Außerdem habe er das Allmachtsargument (Gott kann die Welt auch ganz anders geschaffen haben als wir annehmen), welches der Papst als abschließende Klarstellung empfohlen hatte, dem biederer Aristoteliker Simplicio in den Mund gelegt, was der Papst als Majestätsbeleidigung interpretiert habe.⁸⁰ Und als die Akten von 1616 beigezogen werden, kommt der Vorwurf des Ungehorsams hinzu, der auch Galileis Fürsprecher, darunter seinen Landesherrn, erbleichen lässt.

Brecht hat im Nachwort zu seinem Stück von 1947/48 zwei Punkte vermerkt, an denen das Stück Historisches übergeht, nämlich eine Aktenfälschung der Inquisition zu Lasten Galileis, die heute nicht mehr unterstellt wird⁸¹ sowie die Tatsache, dass Papst Urban VIII. "dem Galilei gegenüber persönlich verärgert war und in gehässigster Weise die Aktion gegen ihn zu seiner eigenen Sache gemacht hat. Das Stück geht daran vorüber."⁸² Er wollte wohl sagen: das sind Zufälligkeiten, die das Grundsätzliche und Strukturelle am Fall Galilei, die Klassenkonfrontation, nicht berühren. Unser Ergebnis lautet geradezu umgekehrt. Brecht hat allzu freihändig und ohne Quellengrundlage den Fall Galilei nach der Klassenkampflogik stilisiert. Der Prozess gegen Galilei war eine Neuerung und war grundsätzlich durchaus vermeidbar, denn es stritten gar nicht Doktrin A gegen Doktrin B, sondern der Streit ging um die Zuständigkeit für die verbindliche Bibelauslegung. Aber auch diesbezüglich herrschte kein Automatismus, da die Theologie für Differenzen zwischen dem biblischen Wortlaut und wissenschaftlichen Beweisen ausgleichende Auslegungsregeln bereithielt. Das alles hat Urban VIII. zur Überraschung des Publikums weggewischt, weil er einen Befreiungsschlag führen wollte, nachdem er sich außenpolitisch verrannt hatte.

Unter den vielen Kulturkreisen unseres Planeten ist in nur einem die Heliozentrik erdacht und schließlich akzeptiert worden. Und nur in diesem einen ist eine mathematische Naturwissenschaft entstanden, die technisch anwendbare Ergebnisse hervorbringt. Dann stellt sich die Frage, was denn diese einmalige Entwicklung befördert hat. Zweifellos haben die Unterscheidung von Theologie und Philosophie, die autoritätskritische scholastische Methode der Disputation nach pro und contra, und der Schöpfungsgedanke, sofern er nach Gottes (mathematischen) Schöpfungsplan suchen ließ, hier einiges beigetragen. "Die Wissenschaft ist die legitime und höchst geliebte Tochter der Kirche, Herr Galilei" (239), sagt der Inquisitor Bellarmin bei Brecht. Der Prozess gegen Galilei hat das geradezu verfinstert.

Anmerkungen

¹ Ich beziehe mich im Folgenden auf die Fassung von 1955–56.

² Emil Wohlwill, *Galilei und sein Kampf für die copernicanische Lehre*, 2 Bde. (Wiesbaden: Sändig, 1909 und 1926). Nachdruck: Vaduz 1987.

³ BFA 5, 331–429.

⁴ Galileo Galilei, *Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme*, hrsg. von Emil Strauss, eingeleitet von Heinz-Joachim Fischer (Wiesbaden: Marix Verlag, 2014), 428 und 439; vgl. Wohlwill I, 595.

⁵ Sämtliche Briefe seiner Tochter finden sich in Dava Sobel, *Galileos Tochter: Eine Geschichte von der Wissenschaft, den Sternen und der Liebe* (Berliner Taschenbuchverlag, 2008).

⁶ Die “Resignationsformel” findet sich bei Ptolemäus, *Handbuch der Astronomie*, übers. und erl. von Karl Manitius, Bd. 2 (Leipzig: B. G. Teubner, 1963), 333.

⁷ Wohlwill I, 356.

⁸ Zit. in *BFA* 5, 344.

⁹ Zum Buch der Natur vgl. Heribert Maria Nobis, Art. “Buch der Natur,” in *Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. 1*, hrsg. von Joachim Ritter (Basel und Stuttgart: Schwabe & Co., 1971), Sp. 957–59; Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), bes. 68–85.

¹⁰ So irrtümlich Wohlwill I, 66–67.

¹¹ So zitiert Johannes von Salisbury Bernhard von Chartres (um 1120). Nachweis bei Maria-Dominique Chenu, *Das Werk des Hl. Thomas von Aquin* (Graz: Verlag Styria, 1960), 67.

¹² Die nur handschriftlich überlieferten naturphilosophischen Werke der Spätscholastik sind zuerst von Anneliese Meier erschlossen worden: Anneliese Maier, *Studien zur Naturphilosophie der Spätscholastik*, 5 Bde. (Rom: Ed. di Storia e Letteratura, 1949–58).

¹³ Vgl. die Darlegungen des Nicole d’Oresme (1330–82) bei: Hans Bieri, *Der Streit um das kopernikanische Weltsystem im 17. Jahrhundert. Galileis Akkomodationstheorie und ihre historischen Hintergründe. Quellen-Kommentare-Übersetzungen* (Bern: Peter Lang, 2007), 404–33.

¹⁴ Wohlwill I, 123–24.

¹⁵ So stellt es auch Wohlwill korrekt dar, vgl. z.B. I, 366.

¹⁶ Nicolaus Copernicus, *Das neue Weltbild. Drei Texte: Commentariolus, Brief gegen Werner, De revolutionibus I*, übers. und hrsg. von Hans Günter Zekl (Hamburg: Felix Meiner, 1990), 72–73.

¹⁷ Vgl. Nicole d’Oresme, bei Bieri, 408–9.

¹⁸ Wohlwill I, 335.

¹⁹ Ebd., 279.

²⁰ Ebd., 335.

²¹ Ebd., 288–89.

²² Ebd., 277.

²³ Vgl. ebd., 334.

²⁴ Vgl. ebd., 303–04.

²⁵ Vgl. Blumenberg, *Genesis*, 452–502; bes. 458.

²⁶ Galilei, *Dialog*, 428; Wohlwill I, 595.

²⁷ Der Briefwechsel Bellarmins mit dem Collegio Romano ist dokumentiert bei Bieri, 171.

²⁸ Vgl. Wohlwill I, 373–79.

²⁹ Vgl. Richard Schröder, “‘Du hast die Welt nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet.’ Über einen Konsens im astronomischen Weltbildstreit des 16. und 17. Jahrhunderts,” in *Denkwürdiges Geheimnis. Beiträge zur Gotteslehre. Festschrift für Eberhard Jüngel zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Ingolf Dalferth, Johannes Fischer und Hans-Peter Großhans (Tübingen: Mohr Siebeck, 2004), 479–506.

³⁰ Mittelalterliche alternative Modelle zur Venus- und Merkurbahn sind abgebildet in Ernst Zinner, *Entstehung und Ausbreitung der copernicanischen Lehre*, 2. Aufl. hrsg. und ergänzt von Heribert Maria Nobis und Felix Schmeidler (München: C. H. Beck, 1988 [1. Aufl. 1943]), Abbildungen vor 1 sowie 67 und 80.

³¹ Vgl. Wohlwill I, 588; II, 120; Galilei, *Dialog*, 557.

³² Vgl. Wohlwill I, 587–608; II, 119–32.

³³ Wohlwill I, 597.

³⁴ Galilei, *Dialog*, 561.

³⁵ Harald Siebert, *Die große kosmologische Kontroverse* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006), 157.

³⁶ Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius*, hrsg. von Hans Blumenberg (Frankfurt: Suhrkamp 1980), 104–5.

³⁷ Die Eintragung von Widmanstadt wird zitiert in der Einleitung zu Copernicus, *Weltbild*, LX, Anm. 114.

³⁸ Copernicus hat den Brief zu Anfang seines Hauptwerks veröffentlicht: Copernicus, *Weltbild*, 65.

³⁹ Vgl. Zinner, 285–86.

⁴⁰ Vgl. Giordano Bruno, *Das Aschermittwochsmahl*, übers. von Ferdinand Fellmann, eingeleitet von Hans Blumenberg (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1981), 85.

⁴¹ Vgl. Blumenberg, *Genesis*, 416–52. Die Akten des venezianischen Inquisitionsprozesses gegen Bruno finden sich in Giordano Bruno, *Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen. Akten des Prozesses der Inquisition gegen Giordano Bruno*, hrsg. von Jürgen Teller (Leipzig: Reclam, 1984). Der spärliche Bestand der römischen Inquisitionsakten findet sich in *Il Sommario del processo di Giordano Bruno* (Studi e Testi Nr. 101), hrsg. von Angelo Mercati (Rom 1942).

⁴² Wohlwill I, 27.

⁴³ Ebd., 25. Wohlwill gibt die Fundstelle nicht an. Es ist ein Zitat aus Bruno, *Aschermittwochsmahl*, 93.

⁴⁴ “... interior intimo meo”: Augustin, *Bekenntnisse*, III, 6, 11. Vgl. *Apostelgeschichte* 17, 27.

⁴⁵ Vgl. Otto Mayr, *Uhrwerk und Waage. Autorität, Freiheit und technische Systeme in der frühen Neuzeit* (München: C. H. Beck, 1987).

⁴⁶ Augustin, *De gen. ad lit.* I, 19–20 wird von Galilei in seinem “Brief an Cristina” zitiert (vgl. Bieri, 372–75).

⁴⁷ Sie wurde erst 1973 von Reijer Hooykaas entdeckt. Text bei Bieri, 434–89.

⁴⁸ Galilei, “Brief an Castelli” (1613), in Bieri, 126–45; Galilei, “Brief an Cristina, Großherzogin Mutter von Toscana” (1615), in Bieri, 288–393.

⁴⁹ Galilei, “Brief an Cristina,” in Bieri, 353.

⁵⁰ Zum Thema Akkommodation vgl. Bieri, 56–61 („Akkommodation als herme-neutisches Prinzip“) und Lutz Danneberg, “Galilei und die auctoritas und dignitas der Heiligen Schrift,” in *Tintenfass und Teleskop. Galileo Galilei im Schnittpunkt wissenschaftlicher, literarischer und visueller Kulturen im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Andreas Albrecht, Giovanna Cordibella, und Volker Remmert (Berlin: de Gruyter 2014), 405–48.

⁵¹ Vgl. Galilei, “Brief an Cristina,” in Bieri 362–67; 380–93.

⁵² Wohlwill I, 561–64.

⁵³ Galileo Galilei, *Schriften Briefe Dokumente*, hrsg. von Anna Mudry, 2 Bde. (Berlin: Rütten & Loening 1985), II, 46–47.

⁵⁴ Der Konzilsbeschluss findet sich bei Denzinger-Schönmetzer, *Enchiridion symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, 33. Aufl. (Freiburg: Herder, 1965), Nr. 1507, 366.

⁵⁵ Galilei, “Brief an Cristina,” in Bieri, 360–61; siehe auch 334–35.

⁵⁶ Ebd., 316–17.

⁵⁷ Karl Marx, “Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung,” MEW 1, 385.

⁵⁸ William R. Shea und Mariano Artigas, *Galileo Galilei. Aufstieg und Fall eines Genies* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006), 173. Der Festakt scheint bei Wohlwill nicht erwähnt zu sein, war also demnach Brecht unbekannt.

⁵⁹ Zit. in Wohlwill I, 365.

⁶⁰ Galilei, “Brief an Cristina,” in Bieri, 351.

⁶¹ BFA 27, 227–28.

⁶² Shea und Artigas, *Galilei*, 229.

⁶³ Cf. Wohlwill I, 502; Shea und Artigas, *Galilei*, 67.

⁶⁴ Zu den Wandlungen des Copernicusbildes vgl. Hans Blumenberg, *Kopernikus im Selbstverständnis der Neuzeit* (Akademie der Wissenschaften und Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1964, Nr. 5) (Wiesbaden: Verlag der AdW, 1964), 339–68. Dort finden sich auch die klassischen Zitate von Goethe, Nietzsche und Freud zum angeblichen copernicanischen Schock.

⁶⁵ Wohlwill I, 623.

⁶⁶ Nachweise bei Shea und Artigas, *Galilei*, 97–100.

⁶⁷ Dekret der Index-Kongregation in Galilei, *Schriften II*, 185.

⁶⁸ Ebd., 186.

⁶⁹ Das Verzeichnis der verfügten Korrekturen findet sich bei Giovanni Battista Riccioli, *Almagestum novum* (Bologna 1651), II, 496–97.

⁷⁰ Vgl. Owen Gingerich, *The Book Nobody Read. Chasing the Revolutions of Nicolaus Copernicus*. (New York: Walker Company, 2004).

⁷¹ Wohlwill, I, 561–63.

⁷² Vgl. Bellarmins Erklärung in Galilei, *Schriften II*, 194.

⁷³ Galilei an Cesi (8. Juni 1624); zit. nach Galilei, *Schriften II*, 69. Vgl. Wohlwill II, 73; Shea und Artigas, *Galilei*, 99.

⁷⁴ Wohlwill I, 534; Shea und Artigas, *Galilei*, 80.

⁷⁵ So Philippo Magalotti an Mario Guiducci (ein Freund Galileis) am 4. September 1632, zitiert nach Shea und Artigas, *Galilei*, 184.

⁷⁶ Galilei, *Dialog*, 111.

⁷⁷ Vgl. ebd., 206.

⁷⁸ Ebd., 103.

⁷⁹ Ebd., 194.

⁸⁰ Das Gutachten ist wiedergegeben bei Klaus Fischer, *Galileo Galilei* (München: C. H. Beck, 1983), 181–82.

⁸¹ Wohlwill beanspruchte eine Fälschung nachweisen zu können: II, 298–342. Der Nachweis scheitert bereits am Wortlaut der päpstlichen Anweisung, Galilei vorzuladen: Galilei, *Schriften II*, 183. Vgl. Shea und Artigas, *Galilei*, 96.

⁸² BFA 24, 239.

Wie man sich der Krise bedient: Bernd Stegemanns Dramaturgie eines kritischen Realismus und autoritären Populismus

In einer Folge viel beachteter Bücher setzt sich der Dramaturg und Essayist Bernd Stegemann für die Wiedergewinnung eines kritischen Realismus Brechtscher Prägung ein. Er tut dies in Reaktion auf eine von ihm als umfassend dargestellte gesellschaftliche und kulturelle Krise: Der Neoliberalismus löst soziale Bindungen auf und entlässt das ungeschützte Individuum in eine prekäre falsche Freiheit, die von den postmodernen ästhetischen Praktiken des postdramatischen Theaters bejaht und reproduziert wird. Gleichzeitig sind Stegemanns Appelle an ein kollektives Handeln mit der Befürwortung eines links-populistischen Nationalismus verbunden, welcher das Erbe emanzipativer Politik zugunsten einer engen Klassenpolitik zu entwerten sucht.

In a series of widely reviewed books, dramaturg and essayist Bernd Stegemann calls for the recuperation of critical realism in a Brechtian vein. He does so in response to what he depicts as an encompassing social and cultural crisis: neoliberalism dissolves social bonds and releases the unprotected individual into a precarious pseudo-freedom endorsed and reinforced by the postmodernist aesthetic practices of postdramatic theater. At the same time, Stegemann appeals to collective action are fused with his advocacy for a left-populist nationalism that seeks to invalidate the legacy of emancipatory politics in favor of narrowly conceived class-based politics.

Patronizing the Crisis: Bernd Stegemann's Dramaturgy of Critical Realism and Authoritarian Populism

Ulrich Plass

Crisis of Work, Crisis of Realism

In the wake of the World Economic Crisis of the 1930s, aesthetic realism became associated with a commitment to Marxist politics, most famously so in the Expressionism debate. In response to this debate, Bertolt Brecht observed that if artistic representation wanted to be realist it would have to unfailingly change and renew itself because the artist was at every turn confronted with new problems for whose resolution no theoretical precepts existed.¹ By contrast, Georg Lukács's understanding of realism was more systematic but also narrower: Based on a dialectic of essence and appearance, Lukács condemned all forms of artistic expression that failed to give form to the essence of social antagonisms and instead remained beholden to the fragmented and distorted surface of reality.² The aversion to fragmentation expressed in Lukács's vocabulary is no coincidence, for it indicates an identification of modernism with capitalism as such: In only mirroring the seeming disjointedness of capitalist social reality, modernism is structurally blocked from registering the underlying "total" historical tendencies.

Recently, Lukács's concerns with fragmentation and totality have received renewed attention. One prominent and much cited German example is the work of Bernd Stegemann, who has been employed as a dramaturg at the Berlin Schaubühne and Berliner Ensemble, and whose eloquent advocacy for the renewal of a critical realism habitually employs the Lukácsian vocabulary of "splintered" and "torn" surfaces. Echoing Lukács's conjoining of modernism and capitalism, Stegemann fuses postmodernism and neoliberal capitalism. Yet Stegemann's intellectual foundations are not, as in the case of Lukács, the works of Max Weber, Georg Simmel, and Karl Marx, but rather the systems theory of Niklas Luhmann, from whom he takes the distinction between "other-reference" (*Fremdreferenz*) and "self-reference" (*Selbstreferenz*).³ In Stegemann's assessment, contemporary art suffers from an excess of self-referential effects, and he proposes that it can be cured from it only by cultivating collective and mimetic dramatic

practices. He views neoliberalism as isolating and alienating and yearns for the renewal of communal bonds (*Gemeinschaft*).⁴

Stegemann proposes that we call realist any mode of artistic representation that enhances our critical understanding of the powers and interests that isolate us from one another. In the spirit of Brecht, art is tasked with rendering reality accessible, practical, and changeable, and, indeed, Stegemann explicitly cites Brecht when he distinguishes realism as an aesthetic *method* of unmasking ideological deception from realism as a *style* or *genre* of art. Brecht's epic theater is a realist theater because it uses techniques of defamiliarization not in a merely self-referential fashion but, rather, as a means to dismantle sentimental humanism and make the audience aware that human behavior is mediated by the pervasive power of alienated, abstract social mechanisms: “Trifft der Gerichtsvollzieher auf den Mieter, so treffen eben nicht zwei Menschen aufeinander, sondern zwei Funktionen innerhalb der kapitalistischen Wirtschaftsordnung”⁵ (“The encounter between bailiff and tenant is not a meeting between two human beings but between two functions within the capitalist economic order”). Much of Stegemann's critique of contemporary German theater laments the dearth of realist methods capable of exposing individuals—to cite Marx's professed principle of representation in *Capital*—as “the personifications of economic categories, the bearers of particular class-relations and interests.”⁶

In the strongest chapter of *Lob des Realismus* (*Praise of Realism*), Stegemann analyzes texts and productions that exemplify what realism might mean today, employing a variety of dramatic and narrative means. The chapter is titled “Berichte aus der Arbeitswelt” (“Reports from the world of labor”) because Stegemann convincingly situates the crux of realist representation in how it responds to the now predominant regime of post-Fordist labor: Once work is no longer industrial and collective, but increasingly immaterial and personalized, what is left for realism to represent? As Stegemann observes, the proliferation of flexible and precarious forms of employment amounts to a qualitatively new form of alienated labor. If nineteenth-century realism was the appropriate literary form for the sort of alienated labor Marx theorized in his 1844 *Manuscripts*, twenty-first-century art confronts a lifeworld in which almost all human activity has assumed the *form* of (often immaterial) labor, blurring not only the bourgeois distinction between work and leisure, but also the behavioral distinctions between feeling and performing feeling (“affective labor”), and even between waking and sleeping.⁷ In his discussions of Katrin Rögglä's docufiction narrative *Wir schlafen nicht* (*We Never Sleep*), Elfriede Jelinek's documentary play *Die Kontrakte des Kaufmanns* (*The Merchant's Contracts*), René Pollesch's “anti-representational” performance piece *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, and the Berlin Schaubühne 2012 production of Henrik Ibsen's *Enemy of the People*, Stegemann offers some nuanced and insightful reflections on realist artistic strategies. At the same

time, even his best passages remain marred by tiresome invectives against “postdramatic theater.” He argues repeatedly that the dramatic mimesis of social practice has been sidelined by performances of the self in isolation from social relations. For Stegemann, performative techniques of “liberated subjectivity” dutifully affirm the alienated labor of “emotional capitalism.”⁸ Playing on the double-meaning of the word “to perform” as “acting in a play” and “carrying out an undertaking,” Stegemann chastises performance art for having introduced the “performance principle” (Marcuse) into art: Rather than critically expressing the antagonisms of social reality, performance art sells the ideological fantasy that reality can be made and remade by individual performative acts of verbal and corporeal articulation.

Crucially, Stegemann links the rise of performance art to the current crisis of work. In doing so, he focuses narrowly on the “superstructural” ideological mechanisms that make people experience their own exploitation as self-realization.⁹ His narrow focus on ideological replication yields two lacunae: 1) he does not recognize postdramatic theater and performance as distinct aesthetic forms related to the new reality of labor in equally complex ways as classical realism used to be; 2) he pays no attention to the transnational material conditions that have been accelerating the transformation of labor. Because he views the crisis of work only as the result of deliberate and arbitrary neoliberal policies,¹⁰ he can propagate the return to a nationalized class politics based on reformist appeals to distributional equality as well as the aesthetic return to mimetic realism. The capitalist mode of production itself, however, remains sacrosanct. Thus, the politics that emerge in his works on the theater and are fully articulated in his book on populism are based on the presupposition that human labor is the source of all social good and that revolutionary action must always assume the form of class struggle, liberating labor from the exploitation by capital. Moishe Postone has argued that this position is the hallmark of a dogmatic Marxism for which class, modeled after the white male factory worker, is not the historically contingent effect of the capitalist logic of valorization and hence the problem, but rather the solution to all misery.¹¹ Following in the tradition of glorifying the worker, Stegemann pits the struggle against exploitation against other struggles for emancipation, and he constructs a dual declinist narrative in which the decline of critical realism parallels the decline of class-based politics.

The Narrative of Decline

In Stegemann’s narrative of decline, there is a corrosive correlation between neoliberalism’s individualization of freedom and performance-oriented postmodernist art forms. He finds the latter lacking the didactic force of a true mimesis of social action, which he attributes in equal measure to the dramatic unity of Aristotelian drama and to the open form of Brecht’s

non-Aristotelian theater. Among the noteworthy points in his *Kritik des Theaters* (*Critique of Theater*) is his assessment of performance studies as being prone to a circularity of theory and practice as well as his critique of the *Regietheater* (director's theater) and his plea for a turn to an actor-driven theater that empowers the audience to ask how collective actions can be imagined and practiced aesthetically. Yet all his critical points are embedded in a sweeping narrative of decline with only peripheral contact to the historical record of art, society, and politics. For example, he begins *Kritik des Theaters* with rather caricatured descriptions of "Postmodern Aesthetics" (chapter 1) and "The Performative Turn" (chapter 2). He situates cultural and aesthetic developments of the last five decades within the social dynamic of an ascending neoliberal governmentality aimed at implementing the enterprise model in all sectors of society, yet he does so mostly by obsessively and redundantly prefixing his terms of critique with the words "postmodern" and "neoliberal." This rhetorical tick has the effect of seemingly attributing real historical agency to "postmodernism,"¹² "the postmodern concept of the present,"¹³ "the world-picture of postmodernism,"¹⁴ or "postmodern capitalism" and "postmodern capital."¹⁵ (Stegemann does not mention and does not appear to know the most canonical Marxist interpretation of postmodernism, Fredric Jameson's *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*.¹⁶) One wonders: who or what, exactly, are the implied historical agents to whose power his critique seems to point? Are they ideologies? Concepts or ideas? Interest groups and classes? Impersonal economic dynamics, such as capital accumulation? Transnational institutions? Elite conspiracies? All of the above? Stegemann's conceptual vagueness is accompanied by an almost conspiratorial rhetoric of insinuation. For instance, he associates the "cunning" ("raffiniert" is one of his go-to pejoratives) of post-foundationalist thought with the "cunning" of finance capitalism and portrays Derridean deconstruction and financial pricing models as being structurally identical: "Was den Geisteswissenschaften die Derridasche Différance ist, war der Finanzindustrie die Black-Scholes-Formel"¹⁷ ("The Derridean *différance* is to the humanities what the Black-Scholes Formula was to the financial industry"). Further on, Stegemann draws a parallel between the de-facto dissolution of the Bretton Woods system in 1971 and the rise of deconstruction in the same period: "Nun ist der Zeichenträger vollständig von einer Anbindung an einen Wert getrennt, der außerhalb des Systems von Vertrauen liegt. Das Geld ist nun frei"¹⁸ ("Now the signifier is completely separated from a linkage to a value that would lie outside a system based on trust. Money is liberated now").

Decrying the end of the gold standard and intentionally confusing deconstruction with destruction are staples of declinist handwringing. Stegemann's deployment of such clichés of cultural conservatism is no aberration. He vehemently rejects "postmodern freedom" in the name of "Bindungen—wie

Identität, Nation, Geschlecht oder Ethnie”¹⁹ (“bonds—such as identity, nation, gender, or ethnicity”). In embracing the notion of “Bindung” (bond, social cohesion, boundedness, rootedness²⁰), Stegemann suggests that the prevalent social ill of selfish neoliberalist self-management is the flipside of an excess of freedom, not just of money set free from the gold standard and signification set free from referential meaning, but also of performance set free from the Aristotelian unity of the drama, and of the critical social standpoints of race and gender set free from the foundation of class identity.²¹ His declinist narrative fetishizes and naturalizes historically contingent aesthetic and social categories. Therefore, it is not surprising that Stegemann’s politics aim at reinforcing the fantasy of the naturalness (and hence the assumed superiority) of the bonds of class and nation.

Anti-Emancipatory Politics

In his discussion of populism, Stegemann’s conservative impulses come full circle. The book’s title replicates but does not cite an identically titled essay by Helmut Dubiel, published at the height of Margaret Thatcher’s reign.²² Both Dubiel and Stegemann cite Stuart Hall’s analysis of Thatcher’s “authoritarian populism”:²³ The first wave of neoliberal reforms in favor of bottom-up wealth transfer, privatization of the public good, and union-busting was flanked by a mass media orchestration of “moral panics”²⁴ over street crime, accompanied by an escalation of oppressive policing that targeted vulnerable parts of the population. As Hall et al. discuss in *Policing the Crisis*, the law and order appeals of authoritarian populism were racialized articulations of the crisis of the Keynesian social democratic state that first became manifest in the bouts of inflation and waves of industrial layoffs in the 1970s.²⁵ In the now familiar mold of authoritarian populism, Thatcherism translated economic antagonisms into questions of psychology and morality: Money is considered to be tight, racial minorities are portrayed as asocial “takers” (think of Mitt Romney’s and Paul Ryan’s parasitic “47%” and Ronald Reagan’s black “welfare queens”), public budgets are rhetorically equated with private households,²⁶ and the state’s redistributive largesse must be reined in. Crucially, “the defence of the small businessman, lowermiddle-class respectability, self-reliance and self-discipline”²⁷ goes hand in hand with nationalist and racist appeals as instruments of neoliberal governance: “moral panics” about “the conspiracy of radical and alien forces threatening the society” ensure that “race is the lens through which people come to perceive that a crisis is developing. It is the framework through which the crisis is experienced.”²⁸ For Stuart Hall, racism is an essential mechanism of neoliberal class warfare; Stegemann discounts this central element of Hall’s critique of authoritarian populism by divorcing “race” from “class” and relegating it to an issue of liberal identity politics.

Stegemann distinguishes three forms of populism: Right-wing populism is a psychic mechanism that allows a temporary reprieve from the real contradictions of global capitalism; liberal populism conceals these contradictions by declaring certain inconvenient truths off-limits—according to Stegemann, these truths include the need to cap immigration,²⁹ yet liberalism's appeal to the politically correct values of diversity and “identitätspolitische Emanzipationen”³⁰ (“identity-political emancipations”), he argues, places such truths under taboo; finally, left-wing populism is tasked with refocusing on the essential contradiction between labor and capital but remains weakened by the hegemony of liberalist identity politics (under which term he subsumes any consideration of race or gender). He intensifies his earlier invectives against postmodernism as the handmaiden of neoliberalism's assault on collective forms of social life. As in his previous work, he avails himself of a small set of Marxist terms like class, alienation, and exploitation, but here a regression from engaging in critical theory to mobilizing in the culture wars is even more pronounced: “Wir stehen in einem Kulturkampf, der um die Werte der Gesellschaft und die Form der öffentlichen Rede geführt wird. Ob die richtige Seite hierbei gewinnt und welche das überhaupt ist, ist noch nicht zu erkennen”³¹ (“We are engaged in a culture war about the values of society and the form of public speech. If the right side is winning and which side that would be cannot yet be discerned”). Who is “die richtige Seite” in this battle? For Stegemann, it is clear that liberalism constitutes the wrong side, because admonishments such as Merkel's “Wir schaffen es” (“We can do it”) are designed to discredit legitimate opposition against the duress that mass immigration exerts on the German labor market and welfare system: “Das Herz des liberalen Populismus schlägt auf jeden Fall zuerst für die Flüchtenden und nicht für die Rassisten am Rand der Gesellschaft”³² (“The heart of liberal populism beats in any case first for the refugees and not for the racists on the fringe of society”). Although right-wing populism does not offer a correct critique of capitalist exploitation, Stegemann endorses populist anti-elitist hostility, even if such hostility is expressed as physical violence against refugees: “Wer Jugendzentren schließt, weil die städtischen Haushalte die Schuldenbremse einhalten müssen, sollte weder von Willkommenskultur schwadronieren noch sich darüber empören, wenn Flüchtlingsheime brennen”³³ (“Whoever shuts down Youth Centers because municipal budgets have to meet the restrictions of the debt limit should neither bluster about a welcoming culture nor get worked up when homes for asylum seekers are set on fire”).

Presumably this endorsement of xenophobic violence is meant only as theatrical provocation, in line with Stegemann's routine excoriation of the “language police” of political correctness, which he views as a new form of censorship that disables a much-needed anti-capitalist critique. It may be worth pointing out that political correctness has never existed in Germany except as an imagined threat of censorship. Stegemann's moral panic over

political correctness muzzling critical thought projects a false theory of social power allegedly being wielded by a cabal of non-normative minorities.³⁴ The historical phenomenon to which the term “political correctness” refers is something genuinely American, a lasting off-spring of the civil rights movement, the New Left, and various forms of political activism fought in the name of social justice. The implementation of affirmative action policies, of gender-inclusive language, and of diverse curricula was intended to provide lasting protection from the inevitable right-wing backlash against the advances of racial, gender, and sexual liberation. Those who rejected such forms of activism because they feared the erosion of their cultural and political power preferred to speak pejoratively of “political correctness” rather than of “social justice.”³⁵ As the resurgence of authoritarian populism has shown, invoking the specter of political correctness is a particularly effective weapon with which to divide and conquer, and doing so was crucial for Donald Trump’s success in rhetorically whitening the working class. Without a doubt, Angela Davis’s warning from 1971 is more relevant than ever: “It is essential that white workers become conscious that historically through their acquiescence in the capitalist-inspired oppression of Blacks they have only rendered themselves more vulnerable to attack.”³⁶

Although denouncing the legacy of 1968 has long been the ideological bread-and-butter of conservative culture warriors, there is also a radical left critique of the link between nontraditional liberation movements and the neoliberal reframing of personal freedom as consumer choice. For instance, David Harvey, one of the most stalwart Marxist chroniclers of the neoliberal condition, notes that the 1960s’ ethos of self-determination was easily coopted by the libertarian deification of private property and the market: “By capturing ideals of individual freedom and turning them against the interventionist and regulatory practices of the state, capitalist class interests could hope to protect and even restore their position.”³⁷ However, where Harvey only observes the practical *ability* of capitalist culture to co-opt, repurpose, and commodify emancipatory impulses, Stegemann’s fear of an unholy alliance of political correctness, postmodernism, and neoliberalism is indicative of a growing backlash against forms of liberation that do not fit the monolithic class model of economic exploitation.³⁸ Didier Eribon notes about this reassertion of traditional Marxism:

The return of these old, rigid, sterile dogmatisms on today’s intellectual scene is something truly deplorable and represents a dangerous kind of regressiveness. They [traditional Marxists] are, of course, often hostile to the gay movement and to sexual liberation movements in general. Their return to today’s intellectual scene seems to be connected with and solicited by the reactionary moment we have been living through for many years now: they are simply the other side of the same reactionary coin.³⁹

Stegemann construes Eribon as saying precisely the opposite: He makes Eribon out to be self-critically attacking the left for having neglected a commitment to class in favor of a commitment to inequities of gender and race.⁴⁰ Such tendentious misrepresentations rage rampant in Stegemann's polemic. Perhaps this is part of the design, since his text about populism is itself a practical demonstration of the anti-liberal populism he is calling for. When he evokes the political need for an "unscrupulous" form of communication that will "alarm" the liberal public,⁴¹ he is simultaneously justifying his own method of distortion and falsification. Stegemann's farcical provocations are not just bad politics and bad theater performed by a representative of Germany's cultural elite. They are also a troubling sign of the times: Under the fig leaf of anti-capitalist politics and dialectical theory, we are witnessing old "neutral" essentialisms like "Volk"⁴² and "Menschheit"⁴³ being mobilized against non-traditional subjects of domination (race, gender, sexuality). Stegemann's aesthetic and political critiques are patronizing in both senses of the word: They patronize the ongoing systemic crisis (of rising inequality, global dislocation, debt peonage, precarious labor, etc.) for the sake of selling positions that are neither marginalized⁴⁴ nor progressive.⁴⁵ And they are patronizing in their condescending assessment of those for whom Stegemann pretends to speak, the German working class, especially because his "political dramaturgy" ultimately revalorizes the comfortable position of bourgeois theatrical spectatorship: He concludes his book with the prediction that populism and liberalism will mutually destroy each other, and his description of this coming mutual destruction as "tragedy" conveys more spectatorial Shakespearian glee than concern for the working class.⁴⁶

Notes

¹ Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, and Georg Lukács, *Aesthetics and Politics* (London: Verso, 2007), 82.

² Ibid., 33.

³ Bernd Stegemann, "Der Realismus ist tot," *Lob des Realismus: Die Debatte*, ed. Nicole Gronemeyer and Bernd Stegemann (Berlin: Theater der Zeit, 2017), 194–207, 200.

⁴ Bernd Stegemann, *Kritik des Theaters* (Berlin: Theater der Zeit, 2013), 290.

⁵ Bernd Stegemann, *Lob des Realismus* (Berlin: Theater der Zeit, 2015), 134. The same vocabulary and argument can be found in Wolfgang Engler, "Es geht (wieder) um den Realismus: Die Zersplitterung des Sozialen und ihre Überwindung," *Lob des Realismus: Die Debatte*, 13–22.

⁶ Karl Marx, *Capital*, vol. 1, trans. Ben Fowkes (New York: Vintage, 1977), 92.

⁷ Cf. Jonathan Creary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (London: Verso, 2013).

⁸ Stegemann, *Kritik des Theaters*, 215.

⁹ Bernd Stegemann, *Das Gespenst des Populismus: Ein Essay zur politischen Dramaturgie* (Berlin: Theater der Zeit, 2017), 81–83, 103–04.

¹⁰ Cf. *ibid.*, 70.

¹¹ Moishe Postone, *Time, Labor, and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory* (Cambridge, UK: Cambridge UP, 1993).

¹² Stegemann, *Kritik des Theaters*, 14.

¹³ *Ibid.*, 15.

¹⁴ *Ibid.*, 23.

¹⁵ Cf. *ibid.*, part 3.

¹⁶ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke UP, 1991).

¹⁷ Stegemann, *Kritik des Theaters*, 9.

¹⁸ *Ibid.*, 204.

¹⁹ Stegemann, *Das Gespenst des Populismus*, 115.

²⁰ In “Education after Auschwitz,” Adorno portrays the notion of *Bindung* as the opposite of ethical autonomy in the Kantian sense, for the concept of *Bindung* implies absolute dependency on a higher moral authority: “People who adopt them more or less voluntarily are placed under a kind of permanent compulsion to obey orders [*Befehlsnotstand*.]” (Theodor Adorno, *Critical Models: Interventions and Catchphrases*, trans. Henry W. Pickford [New York: Columbia UP, 1998], 195)

²¹ Cf. Stegemann, *Lob des Realismus*, 186.

²² Helmut Dubiel, “Das Gespenst des Populismus,” *Merkur* 39, no. 438 (1985): 639–51.

²³ Stuart Hall, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke, and Brian Roberts, *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order* (London: MacMillan, 1978), 305.

²⁴ Stegemann gives the term “moral panics” a right-wing spin that would have appalled Stuart Hall: Stegemann considers “moral panics” to be the discursive form in which “Fragen von Race, Gender und ethnisch-kultureller Selbstbestimmung” (Stegemann, *Das Gespenst des Populismus*, 73) are negotiated in public. For him, the “Verkopplung von konservativen Haltungen mit linksliberalen Forderungen” (“The connection of conservative attitudes with leftist-liberal demands”) serves as a kind of neoliberal Trojan horse: Under the cover of demands for self-determination for oppressed minorities, capitalists pursue their own interests (*ibid.*, 72): “Freiheit bedeutet heute eben nicht mehr individuelle Freiheit, sondern Deregulierung des Kapitals und Flexibilität des Menschen” (“Liberty nowadays no longer means individual freedom but deregulation of capital and human flexibility”).

²⁵ The only contribution to *Theater der Zeit*'s realism debate that acknowledges this structural global crisis and its repercussions for any class-based left-wing politics is Jette Ginder’s “Realismus nach 2008: Kunst und die Krise des Kapitalismus, *Lob des Realismus: Die Debatte*, 152–59, 154–55.

²⁶ Cf. Dubiel, “Gespenst,” 646.

²⁷ Hall, *Policing*, 315.

²⁸ Stuart Hall, “Racism and Reaction,” *Five Views of Multi-Racial Britain: Talks on Race Relations Broadcast by BBC TV*, ed. Commission for Racial Equality (London, 1978), 23–35; here 30–31.

²⁹ Cf. Stegemann, *Das Gespenst des Populismus*, 123.

³⁰ Ibid., 85.

³¹ Ibid., 175.

³² Ibid., 119.

³³ Ibid., 122.

³⁴ For more, see Christian Staas, “Political Correctness: Vom Medienphantom zum rechten Totschlagargument: Die sonderbare Geschichte der Political Correctness,” *Die Zeit* 4 (February 1, 2017).

³⁵ For clarification, see Adrian Daub, “Mehr Tugendfuror wagen: Das Sprachspiel ‘Politische Korrektheit,’” *Merkur-Blog*, February 3, 2016, <https://www.merkurzeitschrift.de/2016/02/03/mehr-tugendfuror-wagen-das-sprachspiel-politische-korrektheit/> (accessed January 21, 2018).

³⁶ Angela Davis, “Political Prisoners, Prisons, and Black Liberation,” *If They Come in the Morning: Voices of Resistance* (New York: Third Press, 1971), 35–36.

³⁷ David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 42.

³⁸ Although this backlash is spearheaded by widely quoted public intellectuals such as the historian Mark Lilla, whom Stegemann praises as “a combative US-American left liberal” (*Lob des Realismus: Die Debatte*, 203), this anti-emancipatory discourse can be found even on the pages of *Critical Inquiry*: In a recent article, Todd Cronan echoed Stegemann’s polemics and, under the cover of an presumptively indubitable Brechtian position, chided the Frankfurt School’s “invention” of intersectional analysis in the 1940s as a shift away from the categories of class and exploitation to the categories of race and domination. See Todd Cronan, “Class into Race: Brecht and the Problem of State Capitalism,” *Critical Inquiry* 44 (Autumn 2017): 54–79.

³⁹ Didier Eribon, *Returning to Reims*, trans. Michael Lucey (Cambridge, MA: MIT Press, 2013), 202.

⁴⁰ Cf. Stegemann, *Das Gespenst des Populismus*, 100.

⁴¹ Cf. *ibid.*, 170.

⁴² *Ibid.*, 73.

⁴³ *Ibid.*, 174.

⁴⁴ Despite his rhetorical habitus as a breaker of taboos, Stegemann is hardly alone in his resistance to Merkel’s refugee policy: For example, polls in the fall of 2017 showed that a substantial majority of Germans were in favor of capping the annual numbers of refugees. Similarly, the widespread reflex of blaming the recent electoral successes of rightwing parties on a censorious culture of political correctness shows just how common Stegemann’s populist position has become.

⁴⁵ On the populist political left, Stegemann's "German workers first" position is prominently represented by Sarah Wagenknecht and Oscar Lafontaine.

⁴⁶ Stegemann, *Das Gespenst des Populismus*, 173–74.



Figure 1. Li Jianming.

In the Brechtian Spirit of Independent Thought: An Interview with Li Jianming¹

Zhang Wei

After the Cultural Revolution, stage productions of Bertolt Brecht's plays in China reflected the government's policy of "reform and opening-up." The Brecht experts who were instrumental in disseminating his works and producing his plays for Chinese audiences during that period include Li Jianming, Zhang Li, and Ding Yangzhong. Li Jianming has been a key contributor to the Brecht reception in Chinese theater since 1979, particularly through her translations of Brecht's works. After the Cultural Revolution, Li helped the directors Huang Zuolin and Chen Yong with their stage productions of Brecht's plays. She worked as a dramaturg with nationally renowned director Lin Zhaohua before she became a playwright. In her unpublished manuscript *Brecht and I* Li discusses the difficulty of appropriately describing Brecht's relationship to China:

Brecht's encounter with China can be described as unique. You certainly won't find a similar case in other parts of the world. One could say that "whenever he traveled to China he would take the wrong train," so he would have to go back to where he had started and begin the trip all over again. Yet every time he would leave some traces behind. If you examine these small traces carefully, you'll notice that they added up over time and had a palpable impact on Chinese theater.

I interviewed Li in Beijing in April 2016, but we continued our conversation afterwards via phone and email. What follows is an edited version of our exchanges about Brecht in China.²

ZHANG: How did you first discover Brecht?

LI: I first discovered Brecht in the 1970s through the German-language teacher Wolfram Schlenker, who was then working at the Beijing Second Foreign Language Institute. Although I had read many novels by East German writers, I had not been interested in drama. Through this teacher I began to sample Brecht's works and theoretical essays, including his thoughts on how to stage his plays,³ and I also read his poetry. One could say that I began to develop a strong interest in Chinese theater through

Brecht's work. When I graduated from high school, I thought about enrolling in a theater program in college. However, my father, who understood the ideological situation in China, disagreed with me. He told me that I should pursue a major that was far removed from state ideology. My father did not anticipate that I would come to understand the ideology through the medium of theater ten years later. What attracted me to Brecht were his views on drama. He used dialectical materialism to construct the plot and the characters. It was so convincing and had a strong impact on me. That's when I began to translate his essays and later his biography.⁴

ZHANG: What was the first play by Brecht that you worked on?

LI: After the Cultural Revolution, China's intellectual and cultural circles were excited about absorbing foreign "nutrients." The director Huang Zuolin had tried to promote Brecht in the 1950s but had been unsuccessful. In 1979, he decided to take advantage of the opportunity to collaborate with the female director Chen Yong at the China National Youth Theater (Zhongguo Qingnian Yishu Juyuan) on a production of Brecht's *Life of Galileo*. Both directors kept aloof from the more conservative theater circles at the time. Huang had studied in England, and Chen in the former Soviet Union. Both of them were open-minded and restless. They both knew Brecht's work well and had a strong desire to present his plays on stage. My work on their production consisted in revising an existing Chinese translation of *Galileo* with Wolfram Schlenker. I also translated Brecht's ideas on staging *Life of Galileo* into Chinese. Since we had little time, I orally translated the text on set, so that the director could get the gist of what Brecht had in mind during the rehearsal. The production turned out to be very successful. It had a run of more than twenty performances, and many people from the Academy of Sciences from the Zhongguancun area in the outlying northwestern suburbs of Beijing came to see it. The set designer was Xue Dianjie, who had studied in East Germany. He knew Brecht's work well. It was through his work that Chinese audiences saw a different stage design for the first time. Most of the *mise-en-scène* of the production closely followed Brecht's requirements. The performance overall was very Brechtian. The *Guangming Daily*, the most important newspaper of the Chinese Communist Party geared towards intellectuals, reported on the theater event because of the strong reactions it had provoked in intellectual circles. Of course, there were opposing voices, for example the artistic director of Beijing People's Art Theater, who was not thrilled. It was quite a subversive development, leading to the downfall of [Konstantin] Stanislavski as the dominant influence on Chinese theater. Audiences could see the [Brechtian] half curtain on stage, and the actors could speak directly to the audience. The variety of theatrical forms of expression we see in Chinese stage productions today can be attributed to that momentous production of 1979.

ZHANG: Did Chen Yong and Huang Zuolin come up with the idea to introduce Brecht into Chinese theater?

LI: Yes, but Huang Zuolin was the pioneer, with his production of *Mother Courage and Her Children* [in 1959].

ZHANG: It was not very successful.

LI: It failed, and there were various reasons for the failure. The script had not been translated well, it hadn't been translated to be performed on stage and to be understood by a theater audience.

ZHANG: Who translated it?

LI: I don't know. Probably because of my own background in theater, my play translations have been loved by actors. For *Mother Courage and Her Children*, one major problem was the translation, the other one that Chinese audiences were not interested in the topic. It's not that they had a problem with war as a subject, but they were not interested in the ordinary characters (*xiaorenwu*). People today might be more interested in these characters than anyone at the time. In 1959, there were no good translations. When Huang directed *Life of Galileo* in 1979, he let me spend a lot of time with his crew and talk to them about Brecht's staging ideas for this play because of our cross-generational friendship.

ZHANG: Did you like this production of *Life of Galileo*?

LI: Actually, this production of *Life of Galileo* is my all-time favorite.

ZHANG: Why?

LI: In *Galileo*, Brecht summarized the development of science from the Enlightenment age to the Second World War. Galileo's betrayal led to the emergence of the atomic bomb. During the Enlightenment era, science was exciting, similar to the electronic games kids are playing today. People would do some experiments and show them to others. They felt it was a way to better understand themselves. Simple as that. However, in Galileo's time science could not be separated from politics. Galileo's betrayal meant that scientists, to survive, had to toe the line of their political leaders. He had no other choice. That, in essence, is the significance of *Galileo*. In his day, because of the persecution of the church, Galileo had to tell a lie and admit that he was wrong, even though he knew that the earth was round and not flat. The way I see it, what Brecht tried to say in this play is that the corruption of science began with Galileo and continued until the explosion of the atomic bomb.

ZHANG: Brecht's play incorporates many ideas, including ideas about science and politics.

Li: You see, from the beginning of the play Brecht portrays Galileo as a person who enjoys bodily comforts. He is not how we would imagine a bookworm or a mad scientist in his basement. He relishes a good bath. Because he enjoys life he cannot stand the pain of the flesh. That leads to his betrayal.

ZHANG: Brecht conceived of Galileo as a regular human being instead of a pure scientist or a godlike figure.

Li: The character was developed very well by Brecht. It is obvious that Galileo is far more intelligent than his student Andrea or his own daughter. I clearly remember the dialogue when Andrea says, "Unhappy the land that has no heroes," and Galileo replies: "No. Unhappy the land where heroes are needed."⁵

ZHANG: This is similar to Lao Tzu's philosophy.

Li: Yes. It is just as terrible that a country needs a hero as that the country loses one.

ZHANG: Indeed. What do you consider the best part of Huang Zuolin and Chen Yong's production of *Life of Galileo*?

Li: Oh, there is so much to say about this production. The *Guangming Daily* published a full-page report on a symposium on the production that was held after the final performance. It included what I had said at the symposium. At the time, the theater community was divided into two groups. Some representatives of the Beijing People's Art Theater did not understand the play. Those most enthusiastic were people from the Chinese Academy of Sciences, who had come all the way from the outlying suburbs to see the play. The tickets sold very well. This was the first theater production that met the cultural and psychological needs of intellectuals after the Cultural Revolution. The play hit theater audiences like a bomb. The Cultural Revolution had just ended. Great attention was paid to the performance, its content, and the social response. I believe that the audience also included intellectuals from Peking University and Tsinghua University. I remember various opinions from the full-page report in the *Guangming Daily*. The most vehement critic was someone from the Beijing People's Art Theater who asked, "Who is Li Jianming?" I was basically a nobody then. I just worked behind the scenes following Huang Zuolin and revising the script with a German teacher.

ZHANG: How old were you at the time?

Li: I was almost forty.

ZHANG: You played a very important role in the production.

Li: Come to think of it, it is amazing that I could get through a thick book by Brecht about how to stage *Life of Galileo* and then relay his ideas to the director. That is the role of the dramaturg, though.

ZHANG: After all, Huang doesn't know German. It was very important that someone helped him understand Brecht, particularly since not much information on Brecht was available at the time.

Li: I still remember how in the 1979 production Galileo stripped naked for the bath. The Cultural Revolution was over and people began to pay more attention to things coming from the West. That's why the 1980s in China were a very interesting time. People were eager to learn since there had been a knowledge gap for so many years, even with regard to Marxism-Leninism. Brecht's Marxism-Leninism was very new for Chinese people since it was completely different from the Chinese version. Brecht was engaged in genuine Marxism-Leninism, whereas the Chinese Marxism-Leninism was a pseudo-version.

ZHANG: Was Brecht influenced by Lenin?

Li: Much of his work was influenced by the Soviet Union.

ZHANG: In addition to *Life of Galileo*, did you collaborate with Chen Yong on any other project?

Li: The second play I participated in with Chen was her production of Brecht's *The Caucasian Chalk Circle*. My main job was to translate Brecht's ideas on how to stage this play. The production was well received, even though, unlike *Life of Galileo*, its subject matter didn't directly speak to the sociopolitical reality of China then.

ZHANG: Do you consider Chen's directing style Brechtian?

Li: Chen's collaboration with Huang Zuolin was fine. I also saw her *Three-penny Opera*, which was a good production. However, if people were to stage *The Threepenny Opera* nowadays, the production might be less conventional. The predominant theater style at the time was still quite conservative. If we stage Brecht's works now, we need to perform them in a more

open style, using a modern interpretation. On the one hand, it is appropriate to reflect the original spirit of a play. On the other hand, it is also good to use forms more enjoyable for contemporary audiences. I believe that is what Brecht would be doing now. We should not let regular theater companies stage his plays.

ZHANG: Even though Brecht's plays are difficult to understand for Chinese audiences, stage productions of his plays are popular. To adapt Brecht's plays to Chinese settings and locales seems to be a trend in Chinese theater. What are your thoughts about the production of *The Caucasian Chalk Circle* with the actress Ding Jiali in the 1980s?

Li: It was great to see Azdak being played by Jiang Wen at the time.⁶

ZHANG: How do you like Chen Yong's two stage productions of Brecht?

Li: The *Life of Galileo* is more appealing, but I also like her *Caucasian Chalk Circle*. It is much better to localize this play in a Chinese context.

ZHANG: In the 1980s we were basically still trying to get a sense of Brecht. There was no real development to speak of.

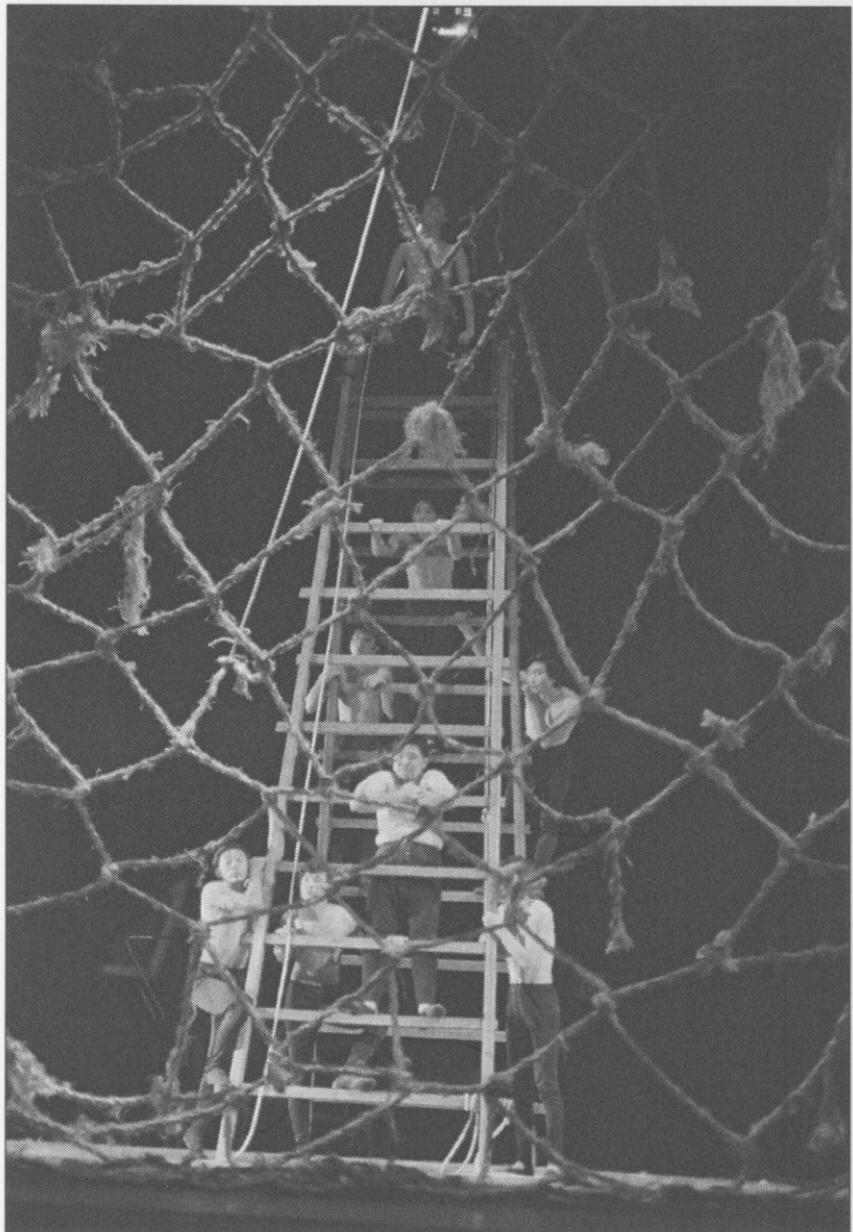
Li: Right. We didn't know what to think of Brecht then. We still don't know what to think of him today. Intellectually, only a few Brecht scholars understood him then. Just when we were beginning to enter the world of Brecht the door was closed. Well, no directors stepped forward to carry the torch in the 1990s.

ZHANG: There was a symposium of the International Brecht Society in China in the mid-1980s. Were you involved in that symposium?

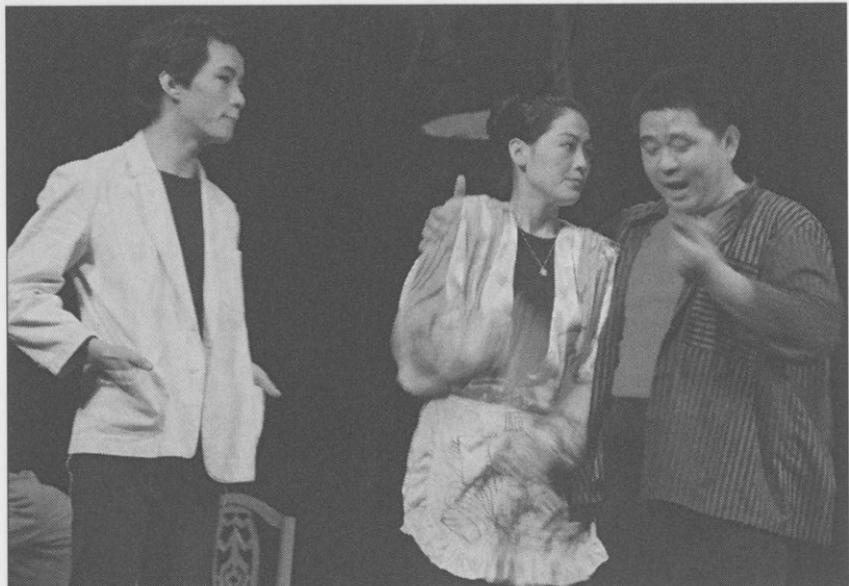
Li: In 1984, I was the Director of German at the Beijing Second Foreign Language Institute. Some of my colleagues and I decided to cooperate with the Central Academy of Drama to hold this IBS symposium. I invited the Brecht expert Antony Tatlow from Hong Kong. The purpose of the symposium was to bring Brecht scholars together for the first time in China. There were scholars and theater professionals from Shanghai and other cities. The IBS symposium certainly created some momentum for the reception of Brecht in China.

ZHANG: When did you start working with the director Lin Zhaohua?

Li: I went to West Germany in 1985. In 1986, Lin Zhaohua directed *Schweyk in the Second World War* at the Beijing People's Art Theater. I translated



The *huaju* adaptation of *Schweyk in the Second World War*, directed by Lin Zhaohua in 1986, translated by Li Jianming.
Photo: Theater Museum of Beijing People's Art Theatre.



From left to right: Young Prochazka (Feng Yuanzheng), Anna Kopecka (Wang Ji), and Schweyk (Liang Guanghua) in the *huaju* adaptation of *Schweyk in the Second World War*. Photo: Theater Museum of Beijing People's Art Theatre.

the play and served as the production's dramaturg. This production was performed two dozen times at the Beijing People's Art Theater, and it was almost always sold out. For the first time, Chinese audiences realized that Brecht also wrote good comedy. After that, however, I was not able to find another play by Brecht that I could present on a Chinese stage because Chinese audiences do not like plays with a strong ideological or political bent. This situation continued into the 1990s.

ZHANG: Were you satisfied with the adaptation of *Schweyk in the Second World War*?

Li: The stage production of this adaptation was very satisfying because of the performance of Liang Guanghua. Liang was very good at portraying Schweyk. I don't think that a German actor would have given a better performance. Liang performed the scene in which Schweyk talks about dogs particularly well. He gave such a smooth performance when he discussed the various blood types of dogs.

ZHANG: In the video recording that I watched, the production began with a movement section which, to me, didn't seem connected to the plot development. When I interviewed some of the actors [in March 2016], they said that the movement section was based on Grotowski exercises taught by the

German director Ruth Melching-Preller. One of the actors, Liu Xiaorong, stated: “The movement part and the plot are not separate. The former rather expresses the characters’ state of being metaphorically.” Now, tell me about your work as a dramaturg.

LI: In Germany, almost every theater company has a dramaturg. In China, dramaturgy is not yet an established theater profession, which would have been a dream for Huang Zuolin because he considered the literary knowledge of Chinese directors inadequate.

ZHANG: Yes, Chinese directors need to work with dramaturgs. It is great talking to you about this since you are so familiar with the history of Chinese theater from the 1950s to the 1980s.

LI: I am particularly familiar with Huang’s work. I know how he staged Brecht, what difficulties he encountered, and how he overcame them. We communicated a lot. He is very much an intellectual director. To have broken the monopoly of the Stanislavski approach in Chinese theater is really Huang’s crowning achievement and contribution. China followed the Soviet Union in everything. Therefore, the entire theater culture of China was ruled by Stanislavski. Brecht could not even be mentioned at the time, and if you mentioned him you were treated like a criminal. We can only imagine the pressure under which Huang staged Brecht in China.

ZHANG: It was just not the right time.

LI: Huang did not have any personal agenda. He only wanted to break the dominance of Stanislavski in order to bring about a more varied theater culture. You know China’s environment. It is hard for a truly talented person to get ahead, and those who do get ahead are mediocre at best.

ZHANG: How were Brecht’s plays received in China in the 1990s?

LI: By then Chinese theater circles and audiences had accepted the dramatic form of his plays, but not his ideology—in particular his ideas about the social function of theater. When I taught at the Art Academy of the People’s Liberation Army for a week, I mainly discussed Brecht’s theories and analyzed the structure and characters of *Life of Galileo*. I found that many of the students had difficulty analyzing characters, but this class was very helpful to them. Even many years later some of my former students still talk about it. After returning from West Germany in 1989, I was working at the Goethe-Institute in Beijing. I also decided to participate in workshopping new plays. I had a strong interest in developing a Brecht-inspired theatrical practice and hoped to get an opportunity to stage his plays. Those were hard

times, though. During the 1990s there were almost no independent theater groups in China, and most Chinese people were only concerned with how to make money. People went to the theater purely for entertainment, not for ideas. That is why regular theater companies would not stage Brecht's work. Not many theater scholars paid attention to Brecht because people were no longer interested in Marxism. His plays also seemed to be too obscure for Chinese audiences. It took Chen Yong quite a while to finally stage an adaptation of Brecht's *Threepenny Opera* in 1998. In 1987, director Li Liuyi staged the *chuanju* [i.e., Sichuan opera] adaptation of *The Good Person of Szechwan*.

ZHANG: No other directors engaged with Brecht in the 1990s?

Li: There was a trend towards sketch comedy in Chinese theater in the 1990s, especially after 1995. Most theater production in Shanghai can be characterized by *petit-bourgeois* sentiment, whereas the theater in Beijing paid attention to form, but not to content. The dramatic text was not important for about a full decade.

ZHANG: Was this situation related to the economic development of China at the time?

Li: Very much so. There has always been a connection between the reception of Brecht in China and China's economic situation.

ZHANG: What about the Chinese reception of Brecht in the twenty-first century?

Li: The number of independent theater groups has grown this century. A few years ago, Zhang Nan staged *Galileo*. Chen Minghao, who played Galileo, is a good actor. His Galileo was excellent and measured up to Brecht's requirements for this character. Since Zhang Nan had studied lighting design, lighting played a significant role in the production. It did not receive any reviews, however, since critics were not yet paying attention to independent theater companies. In 2008 in Sichuan, to take advantage of the opportunity of the cultural exchange program "Germany and China: Moving Ahead Together,"⁷ I condensed and translated Brecht's script for the Chongqing Chuanju Company, which then created their own libretto based on this translation.⁸ I wanted to see the performance, but then, unfortunately, the devastating 2008 Sichuan Earthquake happened.

ZHANG: Are you currently involved in any other Brecht-related productions or projects?

LI: In 2018, the director Yi Liming will stage Brecht's *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*, which he considers close to the reality of present-day China. I translated the script for him and may also be involved in the production. At the beginning of my career I was quite enthusiastic about promoting Brecht in China, but then I became disappointed and gave up trying. That was a very painful process. After I worked as a dramaturg and translated several plays, I began to write and direct my own plays. My translations include a stage version of [Goethe's] *Faust*,⁹ Friedrich Dürrenmatt's *Romulus the Great*, and seven plays by Lessing.¹⁰ My own plays include *Three Women*, *Impression of Love*, *Ophelia on the Roof*, *Besieged City*, and *Reincarnation of the Game*. They don't have any direct relationship to Brecht, even though his influence is surely somehow apparent in my work. I especially insist on my right to criticize society. I started translating Brecht again in recent years after my translations of Friedrich Nietzsche were finished. Some of Brecht's works may have to be retranslated. When Lin Zhaohua staged *Hamlet* [in 1990], I did a new translation for him. The classic Chinese translation rendered by Zhu Shenghao [1912–44] was meant for literary appreciation, not for stage performance.

ZHANG: Who is more difficult to translate, Brecht or Nietzsche?

LI: Why was I hesitant about translating Nietzsche at the beginning? I read and translated many of Brecht's works, including his plays, poetry, and [Völker's] biography. I understand how he thinks and what he wants to say. Now that I have translated Nietzsche, I also know what Nietzsche wanted to say. However, at the beginning I really did not know. A translator should try to know everything about and by the author who is to be translated. I have read many texts on Brecht, including on what he said during rehearsals. That's how I approached Brecht, and it was not difficult. Of course, it was more difficult to translate his more philosophical texts, for example, when he wrote as Mozi [Mê-ti]. I read a lot of his prose, including the novelization of *Threepenny Opera*, and I read many of his poems. I have also translated his *Stories of Mr. Keuner*.

ZHANG: I read the English translation of *Stories of Mr. Keuner*. Because they are very compact and often only two or three sentences long, not all readers initially realize the deep philosophical undercurrents.

LI: He really is a great master.

ZHANG: What is the current state of "Brecht in China" with regard to newer translations, stage productions, and scholarship of Brecht's work?

Li: While productions of foreign plays appear from time to time on the Chinese stage, they are mostly focused on human nature and emotion. Brecht's works, with which he tried to change the world, only appeal to a select few. Everything now is about the market. In general, the market is not interested in Brecht's work right now. Only regular [i.e., state-owned] theater companies could financially afford to stage his plays, but they are not interested. German theater companies should come to China to perform Brecht plays here. These days, the forces of Capitalism have penetrated all areas of life. Almost no one wants to change the world anymore, and most people are just waiting for technology to transport them to the "new world." Is Brecht's voice still useful in the present age? Brecht's theater style has become more accepted by theater artists in China. That's no small accomplishment, and I am quite happy for that. I would also like to add that many researchers at colleges and universities are now studying Brecht, but I do not know whether or not they can really converse with Brecht scholars outside China. Based on my experience, research is useful, but Brecht's plays shouldn't just be topics for dinner table conversation, they need to be performed on stage. I did not engage with Brecht for many years because I thought I had nothing to do with this society any more. Can the current theater scene be compared to the era of Huang Zuolin and Chen Yong? Not at all.

I would like to end this article by quoting some of Li Jianming's final thoughts regarding Brecht's relevance for Chinese theater:

Having witnessed the development of *huaju* [i.e., spoken drama as opposed to traditional Chinese theater] over the past two decades, I have finally come to the realization that *huaju* is fragile, but so are the so-called Chinese intellectuals. As China is undergoing dramatic transformations, most Chinese intellectuals do not have the courage or integrity to follow their own moral compass. Instead, they have completely given up any concerns for society and just follow the most recent fashion trends. . . . The way I see it, thinking is the only eternal "fashion" because human history is in a constant state of change, of being made and remade. The only thing that remains constant is the need of people to reflect upon and understand their existence. That is why Brecht will certainly remain relevant and useful if we want to change things for the better. After all, the essence of the revolution Brecht started many years ago in drama and theater is exactly what we are direly in need of today, the ability to think independently.¹¹

Notes

¹ This article follows the Chinese convention of putting the family name first, followed by the given name.

² I am deeply indebted to Markus Wessendorf for his thorough editing and in-depth comments and suggestions. I am profoundly grateful to Marc Silberman for his invaluable help and to Qi Shouhua for his thoughtful advice on translation from Chinese to English. Additionally, heartfelt thanks to the many theater artists I interviewed for my dissertation on Brecht, including Ding Jiali, Xue Dianjie, and Zhang Qiuge at the National Theater of China; Liu Xiaorong, Feng Yuanzheng, and Lin Zhaohua at the Beijing People's Art Theater.

³ The books read by Li include Bertolt Brecht, Ruth Berlau, et al., *Theaterarbeit. Sechs Aufführungen des Berliner Ensembles* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1961).

⁴ Klaus Völker, *Bertolt Brecht: Eine Biographie* (Munich: Hanser, 1976).

⁵ Bertolt Brecht, *Plays: Three* (London: Methuen, 1987), 98; cf. *BFA* 5, 93.

⁶ Jiang Wen (1963–), a well-known actor and director, graduated from the Central Academy of Drama in 1984. He directed the films *Let the Bullets Fly* (2010) and *In the Heat of the Sun* (1994).

⁷ This was a four-year cultural exchange program initiated by Chinese President Hu Jintao and German Chancellor Angela Merkel in 2008 that involved theater performances, film festivals, art exhibitions, and academic symposia in different cities.

⁸ In 2008 Li Jianming translated and condensed the script for a fifty-minute production that was performed during the closing ceremony of the “Germany and China: Moving Ahead Together” program in Sichuan. A further condensed twenty-minute version was performed at the German National Pavilion during the 2010 Shanghai World Exposition. The success of these condensed versions led to the subsequent two-hour production by Xiao Yang in 2011.

⁹ This was a condensed version of the two parts of *Faust*.

¹⁰ Li translated seven plays by Lessing, including *Nathan the Wise*, *The Jews*, *Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti*, *Philotas*, *Minna von Barnhelm*, and *The Young Scholar*, published by Huaxia Publishing House in 2007.

¹¹ Quoted from a text by Li that the *Beijing Daily* published in January 2003. (Li could not provide the exact date of publication.)

Book Reviews

David Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*. Cambridge Studies in Modern Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 534 pages.

At the time of writing (late 2017), Berlin's cultural politics were undergoing a turn of the wheel. Oliver Reese had just assumed control of the Berliner Ensemble from Claus Peymann, while at the Volksbühne—Berlin's other political theater—Chris Dercon, former director of Tate Modern, succeeded Frank Castorf, who was regarded as carrying the Brechtian baton of making theater politically since reunification. For David Barnett, it was the beginning of Peymann's tenure in 1999 that signaled a decisive rupture with the theater founded by Brecht. Meanwhile, Dercon's appointment detonated a long-running identity crisis in German *Stadt- und Sprechtheater*, prompting open letters, protests, and an occupation of the theater building. Paradoxically, since Dercon is accused of sabotaging the German theater tradition, his program interrogates the role and constitution of theater—and the place of an ensemble within it—to an extent not seen since the foundation of the Berliner Ensemble itself. Barnett's history of the Berliner Ensemble therefore feels timely, not only as a testament to the legacy of Brechtian practice but as a study in the practical challenges of establishing a new type of theater.

Remarkably, Barnett's is the first history of the Berliner Ensemble to appear in any language. Written in English, this volume redresses that balance, reaching beyond Brecht scholars to theater practitioners and general audiences internationally. It begins circa 1946, when the idea of a new type of theater appeared in letters. It ends in 1999 when the Berliner Ensemble was taken over by Peymann, who pointedly preferred its pre-Brechtian name, Theater am Schiffbauerdamm. The Berliner Ensemble functions as a diorama through which other vistas unfold: the cultural politics of the GDR-Berlin; how art practice passes into art history; the realization and entropy of a radical aesthetic project; and the evolution and continued influence of the aesthetics and politics of East German theater. A chronological approach allows these portraits to move in and out of focus, held in tension by two questions: What does it mean to be "Brechtian?" And, what is—or was—the Berliner Ensemble? The first question delimits the second. As Barnett observes, "Brechtian" is a term frequently applied, "yet its meaning is often misguided or simply incorrect" (37). Surveying usage of the term in English, he concludes: "There is clearly no agreement . . . yet a common

feature of all the deployments is that they do not mention politics" (37). Barnett's redefinition of "a dialectical method of approaching theatrical representation" (38) serves to scrub the term of unwarranted associations, rendering it a yardstick against which to interpret the practices of Brecht's successors.

"The idea of an ensemble," Barnett observes, "lay at the heart of Brecht's theatre project" (51) to realize the ideas distilled in the "Short Organon for the Theater" in 1948. What Barnett calls the "social structure of the BE" (25) issues from Brecht's notion of a theater of people living together—"Zusammenleben der Menschen" (*BFA* 22, 695–869). As the presence of Brecht's family and lovers among its members indicated, the early Berliner Ensemble was a libidinal albeit disciplined one. Research from GDR and Berlin City archives, as well as those of the Berliner Ensemble and the Brecht Estate, together with interviews with Brecht's associates, break down the technocratic notion of the Berliner Ensemble as a "large and complex training operation" (Mary Luckhurst, qtd. in Barnett, 18) under the authority of a school-masterly Brecht. Assistants' credentials were vetted as a matter of course, but Brecht's approach to selection was personal, with regard to attitude and biography (18–19).

The discussion of how practices were developed at the Berliner Ensemble is one of the most interesting parts of the book, refocusing the optics of scholarship on Brecht the practitioner, correcting a bias in favor of the literary, theoretical, and even biographical output more easily contained in archives. Author of *Brecht in Practice* (2014), Barnett is well placed to provide this perspective. By reclaiming Brecht-as-practitioner, the text effectively dismantles the *Brecht im Kopf* installed by the legacy projects of Brecht's estate, family, and associates, by the GDR—which even stage-managed Brecht's funeral—and by Brecht himself. Barnett's painstakingly researched yet highly readable account shows how processes and terminology were generated in response to the exigencies of professional production. *Stellproben*—"rehearsals of positioning"—would sketch out the *Arrangements* (tableaux of main events), recorded in *Modellbücher* so that they could be easily remounted, while *Detailproben*—specific scene work that Barnett calls "rehearsals of details"—would clarify the *Fabel* (31). Although Brecht worked rigorously to develop these practices, Barnett shows that it was never Brecht's intention for the Berliner Ensemble to become a hermetically sealed *Brechthaus*. It became so only because attempts to attract and retain non-Brechtian directors failed, and because of the excessive zeal with which Brecht's legacy was guarded by the SED, and his successors and descendants. Brecht himself actively encouraged assistants to elaborate their own interpretations of his methods. In place of rehearsal "Notizen"—a record of what was said and done in rehearsal—Brecht introduced "Notate"—a reflexive approach to critical analysis—which substituted a technocratic process with a generative one. A free hand

was also given to the Berliner Ensemble's more conventional guest directors, such as Erich Engel. The contrast thus cultivated was not merely dialectically productive but politically shrewd, deflecting the attentions of the SED from Brecht's own productions.

Barnett captures the bracing, chaotic, and frustrating process of building a new type of theater with a note of elegy: it is unlikely that a project of like ambition could exist again. It is framed, in appropriately Marxist fashion, as the product of precise material circumstances that was, nonetheless, fought for with cunning and persistence by Brecht and especially by Helene Weigel who, as Intendant, shouldered the administrative burden. The history of the Berliner Ensemble teaches the difficulty of establishing a radical aesthetic project even when its authors are uniquely placed—as Brecht and Weigel were—as artist-ambassadors of a state that has its own reasons for desiring their success. Brecht's more ambitious theoretical writings—his call for the abolition of the gap between stage and audience, his contempt for Stanislavsky—"seemed to meet sober reality when he finally found himself the artistic director of his own company in the GDR" (439). The BE's early years (1949–53) as guests at the Deutsches Theater were fraught with struggles for autonomy and resources. Those difficulties did not end when the company moved into its long-term premises at the Theater am Schiffbauerdamm. Although Brecht and Weigel's position at the BE was one of extraordinary privilege as artistic figureheads of the GDR, the SED monitored them closely. The Party approved Brecht's politics, but his method was dangerous: at its heart, dialectics is a revolutionary aesthetic and not a socialist-realist one. Thus, Brecht's plan to open the Berliner Ensemble's first season with his *The Days of the Commune* was vetoed by the Central Committee of the SED. The theater was dogged by allegations of "formalism" by the Politbüro and SED-affiliated critics such as Fritz Erpenbeck. Meanwhile, its activities were closely monitored by informants within its own ranks—most infamously, Manfred Wekwerth.

The years after Brecht's death provide insight into the cultural politics, compromises, and budgetary struggles particular to running the Berliner Ensemble. In its earlier years it enjoyed long-running productions, but the level of detail exacted by Brecht's method hamstrung productivity. Productions that were acute when created lost relevance over time, and attempts at enhancing social relevance were often frustrated by the SED. Each subsequent tenure had to wrestle with the legacy not just of Brecht but of the Berliner Ensemble's own foundational struggle to articulate a new type of theater in a socialist country and a divided city, while reckoning with the interventions of the SED's fungible cultural institutions. Besides this, there was jockeying for position among micro-dynasties formed among Brecht's family and associates, not least Barbara Brecht-Schall (married to the actor Ekkehard Schall) and former assistant (and *Intendant* 1977–91) Manfred Wekwerth.

By the 1980s the productions of the Berliner Ensemble—once celebrated internationally for their extraordinary quality—had become marked by “a refusal to enter into a dialogue with the audience, and a tendency to retain the stage as a position of authority” (344). Wekwerth’s important contribution in preserving Brecht’s legacy was compromised by his position as a Stasi informant and efforts—whether ardent or politic—to align Brecht’s oeuvre with SED policy. The situation was not a morally straightforward one. The SED was involved in the business of the BE at all levels up to and including Honecker himself. Wekwerth’s position allowed him to fight the BE’s corner within the SED as well as enjoy the privileges it conferred. If, by the 1980s, the Berliner Ensemble had become a museum, the relics displayed were artefacts of Wekwerth’s interpretation of “Brechtian.” “Later productions looked tired because directors had not engaged in a dialogue with Brecht in order to update him” (344), Barnett concludes. After reunification, the Berliner Ensemble was slated for closure, which was narrowly dodged with a package for effective privatization and government subsidy. In a bid to revivify the tired Ensemble, the FRG appointed a directorate of five: Peter Palitzsch, Heiner Müller, Peter Zadek, Matthias Langhoff, and Fritz Marquardt. The collective ended predictably in dissolution. Following Heiner Müller’s untimely death, Martin Wuttke and Stephan Suschke managed the decline of the “Brechtian” Berliner Ensemble that concluded with Peymann’s popularist takeover in 1999.

Among Brecht’s legacy-keepers it was Ruth Berghaus (as *Intendantin*) and Einar Schleef (as guest director) who proved most faithful to Brecht in spirit. Berghaus’s focus on choreography and excavation of silence enriched and extended Brecht, going “beyond Brecht’s own interpretive limitations” (446). Dialectic functioned on productive conflict, and to hegemonize Brecht was to stifle the dynamism of his method. Berghaus understood that the ultimate fidelity to Brecht was to improve him. Similarly, Schleef’s direction of *Mr Puntila and His Man Matti* reached into the material history of the play—an early draft—to update it by critiquing its handling of women. These more radical—and superficially controversial—interpretations affected the dialogue with Brecht’s methods that Brecht himself anticipated when training his assistants. These were just some of the periods of exceptional creativity that fertilized the soil of the Berliner Ensemble and made it a training ground for twentieth-century theater artists whose own practices would nourish the theater ecology that grew in response to Brecht. The Berliner Ensemble was, for a time, not merely a space of “Brechtian” theater practice but one that stood for the possibility of thoroughgoing aesthetic innovation. As Berlin theaters turn to face toward a new century and find themselves once more asking some of the questions that confronted Brecht, the history of the Berliner Ensemble is an instructive example and a cautionary tale.

Sam Williams, London

Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel (Hrsg.). *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Band 1 der Reihe Literatur- und Mediengeschichte der Moderne. Hrsg. von Hermann Korte und Ingo Stöckmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress, 2016. 463 Seiten.

Unter dem Eindruck multipler Beschleunigungsschübe der Geschichte und wachsender Heterochronie wird seit einiger Zeit in vielen Disziplinen die Frage nach der Gegenwart neu gestellt bzw. verhandelt. In der Literaturwissenschaft konzentriert sich das Interesse auf das noch junge Konzept der Gegenwartsliteraturwissenschaft, das die Fachzunft zu einer verstärkten theoretischen und methodischen Selbstreflexion—and damit auch zur Revision des schon länger üblichen und scheinbar selbstverständlich gegebenen Untersuchungsobjekts namens Gegenwartsliteratur zwingt. Der Sammelband, der auf einem von Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel an der Universität Bonn organisierten internationalen Symposium aufbaut, nutzt dabei als eine Art Leitsonde den Begriff des Engagements, vom dem sich die Herausgeber*innen “einen geschärfsten Blick auf begriffliche, historische und soziale Grundlagen und Probleme von Gegenwartsliteratur” (9) versprechen. Dieser Zugang ist originell, weil vom Engagementbegriff der Gegenwartsbezug unablösbar ist und weil gerade in letzter Zeit dieser Begriff wieder neu ins Spiel gebracht wurde, um eine Repolitisierung der Literatur zu initiieren. Dass der Engagementbegriff heute zugleich auch etwas verloren wirkt, birgt die Möglichkeit nüchterner Relektüren sowie einer distanzierten Befragung seiner Aktualisierungs- und Kritikpotentiale. In jedem Fall legt er es nahe, nicht nur der Frage nach dem Engagement der (Gegenworts-)Literatur nachzugehen, sondern auch den eigenen “Einsatz” am Gegenstand Gegenwartsliteratur zu reflektieren. Diese epistemologische Herausforderung zur Grundlagenreflexion, der sich die Beiträger*innen gestellt haben, gibt dem Band ein besonderes Gewicht und macht seine Lektüre spannend.

Gemeinsam ist den Beiträgen die Zurückweisung simpler Entgegensetzungen nach dem Muster Autonomie vs. Engagement oder Form vs. Inhalt. Diese nicht zuletzt nach Adornos dialektischer Fassung verbindliche Zugangsweise ist dennoch hervorzuheben, weil sich in Deutschland (im Unterschied etwa zu Frankreich) im Kontext des Ost-West-Konfliktes und speziell in der Reaktion auf die Politisierung der Literatur durch die 1968er-Bewegung sowie nach der Wiedervereinigung ideologisch bedingte Vereinseitigungen festgesetzt haben, die als manifeste oder latente Vorurteilsstrukturen auch die Lektüre einschlägiger Schriften wie etwa derjenigen Sartres oder Brechts gesteuert haben und zum Teil bis heute steuern. Die Mitherausgeberin Ursula Geitner widmet sich deshalb im ersten Teil ihres programmatischen Textes zum Stand der Dinge in Sachen Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung den historischen

Dimensionen und dem Bedeutungswandel von "Engagement" sowie wichtigen Knotenpunkten der Debatte um diesen Begriff. Es geht ihr vor allem darum, durch die Analyse der konkreten Sprachspiele und Kontexte herauszufinden, wie die Unterscheidung von Engagement und Autonomie jeweils "gehendhabt, das heißt platziert, perspektiviert, aufgeführt und dramatisiert, bewertet und nicht zuletzt instrumentalisiert" (20) wurde. Durch dieses historisch-kritische Durcharbeiten werden rezeptionsgeschichtliche Verengungen und Verkürzungen wichtiger Positionen sichtbar gemacht— etwa derjenigen von Sartre, dessen Engagementbegriff oft ohne seinen Komplementärbegriff des *Dégagements* rezipiert wurde. Darüber hinaus hebt das philologisch-problemgeschichtliche Verfahren historische Konjunkturen und Variationen der Reflexion des Verhältnisses von Politik und auf Praxis bezogener Ästhetik heraus, wie Geitner u.a. an dem in der Zeit des Vormärz aufgekommenen Begriff der Tendenz verdeutlicht. Schließlich fördert der historische Zugriff auch eine Fülle verschütteter Differenzierungen zutage und lässt die Komplexität und Vielschichtigkeit des Engagementbegriffs deutlich werden, die sich aus einem weitverzweigten Netz von Nachbar- und Parallelbegriffen (wie Parteilichkeit, Tendenz, Gesinnung, Intention, Enrageement), Oppositionsbegriffen (wie Autonomie, *l'art pour l'art*) sowie aus perspektivistischen Ausgestaltungen (wie operierendes Schreiben, schreibendes Lesen) ergibt. Wie Geitner vorführt, ist die historische Arbeit am Begriff kein Selbstzweck, sondern auch systematisch ertragreich für die in dem Band anvisierte Grundlagenreflexion der Kategorie der Gegenwartsliteratur.

Aus der in vielen Beiträgen unternommenen Profilierung des jeweiligen Gegenwartsbezugs des Engagementbegriffs ergibt sich eine weitere Prämissen der Beiträge des Bandes, nämlich die Zurückweisung rein chronologischer und deskriptiver Zugriffe auf Gegenwartsliteratur. Gegenwartsliteratur stellt vielmehr die methodologisch-theoretische wie praxeologische Herausforderung der Literaturwissenschaft dar, weil in der Auseinandersetzung mit noch nicht klassifizierten Texten das Wagnis und die Einsätze (der Wertung, Auswahl, des eingreifenden Interpretierens) jeder Lektüre besonders deutlich vor Augen treten.

Die insgesamt neunzehn theoretischen und zwei von Kathrin Röggla verfassten literarischen Beiträge folgen ohne ordnende Zwischeneinteilungen aufeinander. Systematisierend lassen sich drei Schwerpunkte ausmachen. Ein *erster* gilt den vom Leitbegriff der Gegenwart herausgeforderten zeittheoretischen Fragestellungen. Ein großes Verdienst des Bandes ist der Brückenschlag zu geschichtswissenschaftlichen Theorien historischer Zeiten, wie ihn speziell die Beiträge von Johannes F. Lehmann und Silke Horstkotte leisten. Lehmann verdeutlicht, dass der historische Ursprung der Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Gegenwart in der Zeit um 1800 zu verorten ist, wo sich im Zuge der Verzeitlichung der Geschichte ein neues Geschichts- und Zeitbewusstsein herausbildet,

das überhaupt erst die modernen Bedeutungen von Zeitgenossenschaft und Gegenwart und die damit verbundenen epistemischen Probleme hervorgebracht hat. Horstkotte arbeitet im Anschluss an Studien von Aleida Assmann sieben verschiedene Konzepte von Gegenwart heraus und macht damit deutlich, wie unterschiedlich Gegenwart erfahren und gestaltet werden kann. Ingo Stöckmann analysiert mit der naturalistischen und literaturwissenschaftlichen Programmatik zwei komplementäre Gegenwortskonzeptionen der Zeit um 1900 und plädiert methodisch dafür, der „Frage nach der jeweiligen Figuralität von Gegenwortskonzepten“ nachzugehen, denn nur sie mache „die tiefer liegenden kulturellen Skripte präsent, die am Grund von Gegenwartserfahrungen ruhen und ihre Aussageweise bestimmen“ (191).

Die gegenwarts- bzw. zeittheoretischen Reflexionen machen zugleich deutlich, warum die Fallstudien zum Begriff des Engagements, die einen zweiten Schwerpunkt des Bandes bilden, mit Heines „Ende der Kunstperiode“ einsetzen, denn erst seit dieser Zeit werden Fragen nach der Verantwortung des Schriftstellers und dem Gegenwortsbezug engagierter Literatur akut. Lehmanns begriffsgeschichtlicher Befund, dass der Ausdruck Gegenwortsliteratur vereinzelt bereits 1848 begegnet, aber erst nach 1945 gängig wird, entspricht dem von den Herausgeber*innen formulierten Interesse an historischen Indizes. Dass es allgemein beherzigt wird, zeigen die in vielen Beiträgen begegnenden Diskontinuitätsmarker wie „inzwischen“ oder „heute,“ die oft mit einem wachen Sinn für die Persistenz oder Wiederkehr von Problemlagen verbunden sind. In diesem Sinne sieht Karl Heinz Bohrer Heines politische Prosa, deren direkte oder ambivalente Ironie als Quelle seiner Dialektik von Ästhetik und Politik an die Zeiterfahrung der Französischen Revolution geknüpft war, mit Blick auf die aktuelle Tendenz zu populistisch-plebejischen Bekenntnissen als „immer noch provokativ“ (86) an, weil sich Heines Engagement immer zugleich gegen die Eindeutigkeit der bloßen Gesinnung gerichtet habe. Eine vergleichbare Aktualisierung leistet auch Till Dembeck in seinem Beitrag zur kulturpolitischen Bedeutung des Schmerzlauts bei Heine und Droste-Hülshoff, den er mit einem Blick auf die Umweltaktivisten beschließt, die, um die gesellschaftliche Imagination anzusprechen, die Natur nicht selbst sprechen lassen dürfen. Johannes Lehmann sieht in Robert Eduard Prutz’ Vorlesung aus dem Jahre 1847 den ersten Versuch einer Geschichte der Literatur der Gegenwart, die sich zugleich selbst als politischen Beitrag zur Gegenwart verstanden hat (und deshalb auch sogleich verboten wurde), er zeigt aber als eine historische Grenze Prutz’ Verhaftetsein in einem geschichtsphilosophischen Teleologismus auf, der im zwanzigsten Jahrhundert dann unplausibel wird.

Zu den im Band intensiv diskutierten Autoren aus der Hochzeit der Engagement-Debatte gehören unter anderem Sartre, Adorno und Barthes. Die Beiträge führen hier produktiv vor, wie unter veränderten historischen Voraussetzungen und durch den Einsatz neu entwickelter theoretischer

Instrumente (wie etwa dem von Thomas Wegmann profilierten Begriffspaar Chiffre/Klartext) die alten Texte neu zu sprechen beginnen und überkommene Frontstellungen ihre Plausibilität verlieren. So arbeiten etwa die Beiträge von Ursula Geitner und Kerstin Stüssel Parallelen und Affinitäten der Ansätze von Adorno und Sartre heraus, und Jürgen Brokoff demonstriert u.a., wie stark Barthes dem Ansatz von Sartre auch dort noch verbunden bleibt, wo er ihm am schärfsten zu widersprechen scheint.

Während die letztgenannten Beiträge unmittelbar auf den Begriff des Engagements bezogen sind, bilden den *dritten* Schwerpunkt des Bandes Fallstudien zu Exponenten der neueren Literatur (darunter u.a. Thomas Kling und Rainald Goetz), die methodisch umgekehrt vorgehen, wenn sie diese Werke auf die Verfahren und Strategien ihres literarischen Engagements hin befragen. Zu den Leitfragen gehört etwa die, ob sich Formen des literarischen Experiments von solchen des politischen oder ethischen Engagements unterscheiden lassen und welches mögliche Kriterien einer solchen Unterscheidung sind. Viele Beiträge dieses Schwerpunktes frappieren durch die Originalität ihrer Versuchsanordnung. Andrea Schütte etwa greift auf die dem Engagementdiskurs entstammenden Metaphern des Geblöks und der Botschaft zurück, um deren Effekte und Verarbeitungsformen in den neueren literarischen Werken von Katja Lange-Müller und Sibylle Lewitscharoff zu untersuchen. Jörg Döring arbeitet die signifikanten Differenzen zwischen der Transkriptfassung des Audiomitschnitts der Gespräche der Autoren und der edierten Version des Buches *Tristes Royale* heraus und fragt nach dem spezifischen Engagement (bzw. dem ironischen *Dégagement*) dieses Werkes, das für ihn unter anderem in der auf Distinktionsgewinn und Originalität zielenden „Invisibilisierung der Vorbilder“ (344), in der Polemik gegen Politisierungszumutungen sowie in der besonderen Form seiner Gegenwartsfixierung besteht. Eckhard Schumacher analysiert in seinem Beitrag die Gegenwartsfixierung als Programmatik popliterarischer Darstellungsverfahren, die sich nicht auf ein Schreiben über Gegenwart beschränken, sondern durch eine reflektierte Verarbeitung und Transposition von aktualitätsbezogenen Materialien allererst das hervorbringen, was nachträglich als Gegenwart begriffen werden kann.

Ein besonderer Reiz des Sammelbandes erwächst aus Spannungen zwischen den einzelnen Beiträgen. Wenn etwa Thomas Wegmann im Anschluss an Bourdieu das Engagement des Intellektuellen als Kapitalanlage betrachtet und die These vertritt, dass es notwendig die Anerkennung bestehender Grenzen (zwischen politischem und literarischem Diskurs) voraussetzt, „um ihre fallweise Überschreitung zu zelebrieren, statt sie für immer aufzuheben“ (219), so kollidiert das etwa mit dem von Jürgen Brokoff an Brechts, Benjamins und Tretjakows Engagement abgelesenen Interesse an „einer grundlegenden Neubestimmung des Autors und der Autorschaft in politischer und gesellschaftlicher Hinsicht“ (244), womit konkret etwa „die Aufhebung des Gegensatzes von Autor und Publikum

bzw. Autorschaft und Leserschaft" gemeint war, wie sie etwa durch die "Sozialisierung des Mediums Zeitung" (245) bewerkstelligt werden sollte. In die gleiche Richtung weist Thomas Hecken am Ende seiner Überlegungen zum Zusammenhang von Kunstauteonomie, gesetzlich garantierter Kunstfreiheit und den möglichen Grenzen engagierter Kunst, wenn er als eine radikale Bedeutung von Engagement herausstellt, "sich als Literat für veränderte verlegerische Abläufe und Ziele oder für andere Rahmenbedingungen verlegerischer Arbeit einzusetzen" (73). Andere Spannungen ergeben sich in Bezug auf den Engagementbegriff. Diederich Diedrichsen sieht in seinem Beitrag diesen "großen Kampfbegriff der Nachkriegskünste" (415) durch das seit den 1990er Jahren wirkmächtige Regime der Identifikation im Sinne einer freiwilligen Mimesis an den Tauschwert überholt. Beides, Engagement und Identifikation, sind für ihn Modelle der Politisierung der Kunst, gegen die er in der Auseinandersetzung mit Lou Reed, Andy Warhol und Rainer Werner Fassbinder die auf Verweigerung und Des-Engagement zielende Idee der Pose setzt. Thomas Wegmann zufolge können wir heute in der Retrospektive erkennen, dass gerade die engagierten *countercultures* der 1960er Jahre zur umfassenden Ästhetisierung der Lebenswelt und zur Modernisierung des Kapitalismus beigetragen haben. Ironie der Geschichte: ganz anders, als es seinerzeit intendiert gewesen war, ist ihr Engagement praktisch geworden.

Gehen viele Beiträge davon aus, dass wir die Gegenwart niemals ganz bewohnen können und die Erfahrung des Zeitgenössischen immer auch asynchrone Dimensionen und unvermeidliche Verfehlungen einschließt, so lässt sich dieser Befund auch auf den Band selbst anwenden. Viele Texte nämlich artikulieren beiläufig Gegenwartserfahrungen, die in ihrer Zusammenschau vielleicht bereits die historischen Grenzen dieses Sammelbandes aufscheinen lassen. Am deutlichsten wird das im Aufsatz von Thomas Hecken, der mit Blick auf den Engagementbegriff festhält, "dass diejenigen, die den Begriff früher aufgebracht und vor allem in den 1960er und 1970er Jahren oft gebrauchten, keine Sorge hatten, mit ihm könne auch das Schaffen reaktionärer oder faschistischer Autoren gekennzeichnet oder gar ausgezeichnet werden" (60), und dass trotz des unterdessen konstatierbaren Verlusts der Vorherrschaft linker Positionen im künstlerisch-feuilletonistischen Bereich nach wie vor festzustehen scheint, dass es sich bei den mit dem Begriff Engagement belegten Aktivitäten "nicht um rechte Bemühungen handelt" (69). In eine ähnliche Richtung weist die in einer Fußnote versteckte Bemerkung im Beitrag von Kerstin Stüssel, "dass die Forderung nach *Klartext* politisch uneindeutig ist und nicht nur eine anti-literarische, sondern auch eine anti-liberale Dimension haben kann" (400). Auch im Aufsatz von Jakob Norberg zum Verhältnis von Hasstext und Engagement werden Fragen aufgeworfen, die über den Rahmen des zentral auf Lukács und dann auf das Werk von Rainald Goetz bezogenen Beitrages hinausweisen, etwa wenn unvermittelt der Ausdruck "Hasskommentare" erscheint,

der auf neue Formen der Öffentlichkeit und des politischen Engagements verweist. Im Aufsatz von Thomas Wegmann ist schon in Bezug auf die Popliteratur der 1968er die Rede davon, dass “tradierte Vorstellungen von einer Literaturgesellschaft zunehmend der von einer Mediengesellschaft Platz gemacht haben”—was bedeuten würde, dass eine gegenwartsorientierte Engagementforschung diesen neuen medialen Rahmenbedingungen zukünftig wohl noch größere Aufmerksamkeit schenken müsste. Der Sammelband setzt mit der Breite und Differenziertheit seiner Beiträge zur Neukonzeption von Engagement und Gegenwartsliteratur Maßstäbe, und er ist nicht zuletzt auch darin produktiv, dass er eine Reihe von Problemen und Fragen aufwirft, die zur Auseinandersetzung und Stellungnahme zwingen.

Falko Schmieder, Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin

Annemarie Matzke, Ulf Otto und Jens Roselt (Hrsg.). *Auftritte: Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript, 2015. 249 Seiten.

Aufreten: Wege auf die Bühne: Unter diesem Titel veröffentlichten die Komparatistin Juliane Vogel und der Germanist und Theaterwissenschaftler Christopher Wild im November 2014 einen wegweisenden Sammelband mit Beiträgen zur “vielleicht einfachsten und grundlegendsten Operation in Drama und Theater,” deren Bedeutung jedoch versteckt in “plain sight” und deshalb systematisch noch kaum erforscht sei (7). Der hier zu besprechende Band *Auftritte: Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien* erschien ein halbes Jahr später, herausgegeben von den Theaterwissenschaftler*innen Annemarie Matzke, Ulf Otto und Jens Roselt. Ihre *Einleitung* (7–16) konstatiert ebenfalls ein Forschungsdefizit, würdigt *Aufreten* als “entscheidende Ausnahme” (11), erläutert aber nicht, worin sich *Auftritte* von *Aufreten* abhebt. (Um ein Konkurrenzunternehmen handelt es sich nicht: Wild und Vogel sind auch hier vertreten, Bettine Menke und Annette Kappeler beliefern ebenfalls beide Bände.) Ein Vergleich der Untertitel lässt vermuten, dass in *Auftritte* der Untersuchungsraum des Theaters verlassen wird, doch mit Ausnahme eines Beitrags von Stefan Krankenhagen zum Museum, der Einbeziehung eines Dokumentarfilms bei Stephanie Dieckmann und punktuellen Überlegungen von Gabriele Brandstetter zu Foto und Architektur steht auch hier die Bühne im Mittelpunkt. Zwar wird auch der Zusammenhang mit “Auftritten” im politischen Bereich und deren “Protokollen” beleuchtet, was aber ebenfalls Ansätze von *Aufreten* weiterführt. Sogar der Aspekt des Auftritts als “figurative Operation” wird aus dem Vorgängerband (7–8) übernommen und nun als “Figuration” gefasst: “Aus einem Auftritt geht eine Figur hervor, weil

er die Aufmerksamkeit auf das lenkt, was auftritt: eine Gestalt, die sich von ihrer Umgebung abhebt" (9).

Zumindest terminologisch neu ist jedoch die explizite Einführung der Kategorie Ostentation: "Ein Auftritt setzt weder Darsteller noch Zuschauerinnen voraus, sondern bringt diese erst hervor, indem er zwischen ihnen unterscheidet" (8). Er ist daher "*Ausnahmezustand* und *Gesellungsereignis*"—grundsätzlich etwas, das im und aus dem Alltag heraus mit fließenden Grenzen entstehen kann und damit potenziell instabil ist. . . . Im gesellschaftlichen Kontext findet ein Auftritt daher immer auch im Rahmen eines sozial verankerten, institutionell abgesicherten und technisch bedingten Verfahrens statt, das [die] Unwahrscheinlichkeit der Aufmerksamkeit verringert" (9).

Neu ist auch die Kategorie der Zirkulation: "Die Bedeutung eines Auftritts kommt erst durch seine Vermittlung zustande, indem er kritisiert, kommentiert und kanalisiert wird" (11). Das ist verheißungsvoll, doch leider werden entsprechende Rezeptionszeugnisse in den Beiträgen eher selten verwendet und niemals in ihrer konkreten Bedeutungsgenerierung analysiert. Dafür schließt sich an die Einführung des Begriffs Zirkulation in der *Einleitung*—Untertitel: *K(l)eine Theorie des Theaters*—eine provokative Behauptung an: "Das heißt aber nicht nur, dass es den einen, den realen Auftritt dort draußen nicht gibt ohne das Medium, das ihn vermittelt, erst recht gibt es natürlich auch nicht *den* Auftritt mit bestimmtem Artikel, als etwas, das sich definieren ließe oder sich zur Theoriebildung eignen würde. Eine Theorie des Auftritts kann daher nichts anderes als eine Methode sein, die sich am Gegenstand bewähren muss, und legt nahe, den Begriff—wie Wittgensteins Leiter—am besten fallen zu lassen, wenn man dort angekommen ist, worauf man hinauswollte" (11). Sollte es wirklich so unmöglich und unnötig sein zu erläutern, wie die Leiter aussieht und wie sie sich an unterschiedlichen Gegenständen "bewährt"? Im Folgenden soll dies versucht werden anstelle einer nochmaligen Zusammenfassung der Beiträge, wie sie sowohl in der Einleitung als auch in Florian Vaßens Rezension (<http://research.ucc.ie/scenario/2016/01/Vassen/09/de>) bereits vorliegt; hier werden die Beiträge nur punktuell im systematischen Zusammenhang angesprochen.

Die von den Beiträger*innen benutzte methodische "Leiter" erscheint mir als Teleskopleiter mit mindestens drei klar unterscheidbaren Extensionen und potenziell einer vierten: Ein "Auftritt" wird verstanden als

1. eine *eröffnende Schwellenüberschreitung*, und zwar ganz konkret als Bewegung eines (typischerweise menschlichen) Körpers über eine räumlich markierte oder unsichtbare, doch immer bedeutungsgeladene Grenze: Jemand "tritt auf" ein Podium oder eine Bühne (dies die Ursprungsbedeutung) und/oder tritt aus dem

- “Off” in das “On” eines Schauraums—oder löst sich auch nur aus einer Gruppe, um ihr gegenüberzutreten.
2. die Anwesenheit einer Person auf dem Schauplatz von [1] bis zu ihrem Abgang.
 3. ein dominantes Bewegungsmuster während dieser Anwesenheit [2], das sich oft schon in der Gestaltung der Schwellenüberschreitung [1] ankündigt und stellvertretend für alle Mittel stehen kann, welche die “Figuration” profilieren—man denke an den hinkenden Ödipus/Dorfrichter Adam (Vogel, 112–13) oder die Unterscheidung von tragischen und komischen Schauspielern in der Antike durch Schuh und Schritt (Wild, 59).
 4. die Übertragung mindestens einer dieser Extensionen auf menschliche Artifakte in weiteren medialen Zusammenhängen, etwa als “Internetauftritt” oder als Museumsobjekt. Diese wichtige, jedoch reflexionsbedürftige Bedeutungsübertragung wird etwa in Doris Koleschs Lemma “Auftritt” in der zweiten Auflage von Metzlers *Lexikon Theaterwissenschaft* (Stuttgart: Metzler, 2014, 26–28) starkgemacht, taucht hier aber nur am Rande auf und soll erst am Schluss diskutiert werden.

Im Sammelband *Aufreten* ging es vor allem um die Bedeutung der Schwellenüberschreitung [1] für die “Figuration” fiktiver Bühnenfiguren und um ihren Zusammenhang mit Anwesenheiten [2] im Gefüge des Dramas, d.h. um “Aufritte” als “Szenen.” Auch im Sammelband *Auftritte* ist das Interesse am Aspekt der Schwellenüberschreitung lebhaft, doch geht es nun stärker um den Zusammenhang mit einem dominanten Bewegungsmuster [3]. Diese Interessenverlagerung lässt sich auf einen Begriff bringen, den Gabriele Brandstetter und Julia Vogel der Rhetorik entlehnen: Aufritte erzeugen mit körpersprachlichen Mitteln “Evidenz” (18–25; 105). Rhetorische *evidentia* meint zunächst das imaginäre Vor-Augen-Führen von etwas Abwesendem, typischerweise in einer Erzählung (in Bühnenrede besonders als Botenbericht oder Mauerschau). Zwar steht im Fall eines Auftritts eine konkrete Person vor einem Publikum, doch führt sie auch etwas Drittes vor Augen: eine Bühnenfigur innerhalb einer dramatischen Fiktion oder einen Machtanspruch. Im Hinblick auf Machtansprüche ist eine abgeleitete Bedeutung von *evidentia* einschlägig: Manipulation durch suggerierte Augenscheinlichkeit. Damit ist aber auch die Dimension der “Ostentation,” der Hervorbringung von Akteuren und Publikum, angesprochen sowie der dafür notwendige “Rahmen”: Will etwa ein antiker Perserkönig oder ein absolutistischer “Sonnenkönig” seine Übermenschlichkeit ostentativ evident machen, braucht er z.B. einen Streitwagen, Triumphbögen und das Protokoll eines triumphalen Einzugs. Auf der Bühne lässt sich das reproduzieren und sogar potenzieren, etwa durch vertikale Maschinenauftritte und königliches Schreiten in der *tragédie en musique* (Kappeler, 67–68),

aber auch dekonstruieren, wie in Aischylos' *Persern* und seiner *Orestie* (Wild, 33–54) oder in Glucks Reformopern (Kappeler, 78–82).

Letztere markieren den Übergang von einem vertikalen Auftrittsmuster zu einem horizontalen, das Newtons Schwerkraft-Modell entspricht (Kappeler, 68–78). Der Fokus liegt nunmehr auf dem “natürlichen” Körper, der die Hilfe von Maschinen verschmäht, allerdings auch die Gefahr birgt, dass der stolze aufrechte Gang kollabiert (Vogel, 106–16). Die Schwerkraft lässt sich jedoch produktiv machen: einerseits für erschütternde Zusammenbrüche, andererseits für dynamische horizontale Geh- und Tanzbewegungen und dazwischen für allerlei ausdrucksvolle Zwischenformen wie betrunkenes Torkeln, verzücktes Springen (dies allerdings schon in Euripides' *Bakchen* als Ausdruck der Unterwerfung unter Dionysos, vgl. Vogel, 59–60), das aggressive “Entern” einer Gruppe (Brandstetter, 26) oder auch das Stolpern. Letzteres wird als Bewegungsmuster, wie Gerald Siegmund zeigt, in Peter Steins Bremer *Tasso*-Inszenierung eingesetzt [2/3], um den unzureichend dressierten Dichter von der eleganten Bewegungs- und Sprechkultur der höfischen Herrschaften abzusetzen—and die Inszenierung vom bürgerlichen Illusionstheater (121–39). Doch auch wenn sich dieses Stolpern als Verweigerung und “Einbruch der Phantasie in die Wirklichkeit, der zum Zusammenbruch von Tassos Verhältnis zum Symbolischen führt” (137), interpretieren lässt: Dem Regisseur war die Absetzung vom “Symbolischen” bzw. vom bürgerlichen Illusionstheater und seiner “Verführung durch Schönheit” nicht deutlich genug, weshalb er als Nächstes die Lesung einer Bearbeitung von Aristophanes' *Frauenversammlung* “mit Kommentaren zum eigenen Arbeits- und Produktionsprozess” ansetzte (133).

In Zusitzung dieser Position werden im postdramatischen Theater, dem ein Hauptaugenmerk des Sammelbandes gilt, Auftritte [1] oft vermieden, um die Erwartung, hier solle die Schwelle zu dramatischer Illusion überschritten werden, im Keim zu ersticken. Dies geschieht etwa, indem die Akteure beim Eintreten des Publikums bereits auf der Bühne sitzen. Annemarie Matzke (157–69) stellt Einlass-Arrangements in zeitgenössischer Live Art und Performance-Kunst vor, die den “Auftritt des Publikums” thematisieren: Sichtbar würden damit die (im Sinn der “Ostentation”) notwendigen “Zurichtungen und institutionalisierten Vorgaben, die bereits vor dem ersten Auftritt da sind und jeden Auftritt von Zuschauern wie Akteuren mitkonstituieren” (168). Diese lassen sich allerdings auch durch ostentativ übersteigerte Auftritte von Akteuren sichtbar machen: Jens Roselt (141–56) erinnert an den Typus der egoistischen “Rampensau,” die sich an das Publikum “ranschmeißt,” und führt vor, wie Christoph Schlingensief deren provokatives Potenzial einsetzte und wie René Pollesch den Schauspieler Fabin Hinrichs zu einer Meta-Rampensau machte, die ihren Auftritt immer wieder hinauszögerte. Die Suspendierung von Auftritten thematisiert auch Stephanie Diekmann (199–212): Ein realer Reservefußballer im Dokumentarfilm *Substitute* und die Titelfiguren in Tom Stoppards

Rosencrantz and Guildenstern kommen jeweils nur kurz ins "Spiel," beleuchten und befragen aber wartend und aus der Perspektive des "Off" die für Auftritte [1] konstitutive Schwellenüberschreitung zum "On." Bei Bettine Menke, die wiederum auf Inszenierungen Polleschs sowie Christoph Marthalers zurückgreift, geht es um die Suspension der Entstehung einer fiktiven Rollenfigur: wiederum durch Spiele mit den üblichen Grenzen für "On" und "Off," etwa durch die Projektion eines Aufführungsfilm auf eine "vierte Wand," die ganz real und paradox den Bühnenraum zusperrt, aber auch durch die systematische Verunsicherung, ob bereits aufgetretene Akteure auch die Schwelle zur Fiktionalität überschreiten (218–41).

Ulf Ottos Beitrag "Zum Auftritt der Sonne: Zur Genealogie des Scheinwerfens und Stimmungsmachen" (85–104) bringt eine grundsätzlich neue Perspektive ein: Er unterscheidet "zwischen theatalem *Aufreten* und medialem *Erscheinen*. Ersteres bezeichnet . . . Praktiken, die sich selbst Aufmerksamkeit verschaffen, zweiteres jene, die sie auf ein Anderes lenken" (86). Mit Blick auf die heuristische Teleskopleiter "Auftritt" würde ich vorschlagen, beide zunächst als Varianten von [1] zu sehen: Jedenfalls führt Otto aus, wie der Sonnenaufgang zunächst im Freilichttheater den Auftritt von "Sonnenkönig(innen)" (87) überhöhte und im überdachten Theater der Neuzeit notdürftig durch bemalte Papp scheiben simuliert werden musste, um schließlich mit der Erfindung von Gas- und elektrischem Licht das "Erscheinen" von Figuren auf der Bühne zu ermöglichen—and schließlich auch im Film. Auch ein solches mediales Erscheinen allerdings lässt sich m.E. in unterschiedlichster Weise gestalten: vom allmählichen Erstrahlenlassen einer Person in Analogie zum Sonnenaufgang bis zum nüchternen Lichtanknipsen. Da sich die Art und Weise des Erscheinenlassens aber auch über längere Zeit erstrecken kann (insbesondere im Film), wäre auch denkbar, "mediales Erscheinen" als Variante von "Auftritt" im Sinn von Anwesenheit [2] und dominantem Bewegungsmuster [3] auszubuchstabieren.

Im Übrigen kann "mediales Erscheinen" beispielsweise auch durch das langsame oder rasche Aufziehen eines Theatervorhangs bewerkstelligt werden oder durch "das Öffnen einer Schiebetür für einen Auftritt" (31). Diese Formulierung verwendet Brandstetter als Gleichnis für ein gegenüber aggressiven Varianten "anderes Modell des Auftretens," nämlich "eine eher leise, unspektakuläre Art und Weise des *In-ein-Verhältnis-Tretens*, oder *Erscheinens*" (27). Exemplifiziert wird sie durch eine Installation von Hirosho Sugimoto, die scheinbar monochrome Flächen zu Fotos von Seelandschaften changieren lässt, anschließend an "ein altes Blickmuster der japanischen Kultur, das mit dem Thema des *Rahmens* zusammenhängt. Es gibt ein japanisches Wort, *shakkei*, mit dem jene Blicke-Ausschnitte bezeichnet werden, die in den Steingärten der Tempel Elemente der Hintergrunds-Landschaft hineinragen" (29). Das *shakkei*-Modell bringt Architektur, Garten-, Foto- und Installationskunst gewissermaßen als "Schwesterkünste" von Film und Theater in den Blick—der Bezug ließe

sich weiterverfolgen und unter Rückgriff auf Ottos Überlegungen genauer beschreiben.

Weniger überzeugend scheint mir die Übertragung der heuristischen Kategorie "Auftritt" auf den Bereich des Museums in Stefan Krankenhagen Beitrag (183–97): Er kann zwar zeigen, dass der semiotische Übergang von einem Gegenstand zu einem Ausstellungsobjekt von Expert*innen- "Auftritten" begleitet ist: Diese sprechen den Dingen einen Wert zu, der auf etwas Abwesendes verweist, ein Vorgang, den man eventuell als "Figuration" oder "Evidenz" fassen und in Verbindung mit Techniken der musealen Rahmung beschreiben könnte. Doch geschieht Derartiges hier gerade nicht, so dass mir die Überschrift "Der Auftritt der Dinge" noch erläuterungsbedürftig zu sein scheint.

Generell sollen die hier angestellten Überlegungen dazu ermutigen, den systematischen Ertrag der bisherigen Untersuchungen zum "Auftritt" zu sichten: nicht im Sinn eines abgeschlossenen Theoriegebäudes, sondern als Zwischenbilanz eines faszinierenden *work in progress*. Insgesamt ist der Sammelband trotz explikationsscheuer Einleitung bemerkenswert kohärent und unbedingt lesenswert: Die eindringlichen, oft glänzend geschriebenen Untersuchungen zu Auftritten von Aischylos bis She She Pop belegen die Fruchtbarkeit der Analysekategorie "Auftritt" im Bereich der Theater-, Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaften nachdrücklich und machen neugierig auf deren Leistungsfähigkeit im weiteren Feld von Künsten und Medien.

Rüdiger Singer, University of Minnesota-Twin Cities

Joerg Esleben, with Rolf Rohmer and David G. John. *Fritz Bennewitz in India: Intercultural Theatre with Brecht and Shakespeare*. Toronto: University of Toronto Press, 2016. 384 pages.

Since the 1960s, India has figured prominently in the theory and practice of "intercultural theater" because of the engagement with traditional Indian narratives and cultural forms on the part of several leading Euro-American directors. Jerzy Grotowski's two early productions of Kalidasa's Sanskrit play *Shakuntala*, Eugenio Barba's use of the classical dance form Odissi as a consistent point of reference in his *Dictionary of Theatre Anthropology*, Richard Schechner's ethnography of the Ramlila of Ramnagar as religious-secular performance, the collective fascination with Kathakali, and, above all, Peter Brook's nine-hour stage version of the *Mahabharata* are notable examples of the process by which Indian cultural materials and aesthetics have shaped Western performance in both conceptual and artistic terms. Not surprisingly, in postcolonial assessments of cross-cultural exchanges, the same forms of engagement with India have come in for stringent critique,

because they point to Western interculturalism as a Eurocentric, self-interested, neo-orientalist form of cultural appropriation that simply perpetuates the older colonialist asymmetries of power.

Fritz Bennewitz in India: Intercultural Theatre with Brecht and Shakespeare, compiled and edited by Joerg Esleben with the assistance of Rolf Rohmer and David G. John, is a refreshing and instructive intervention in that now-familiar debate, because it presents a “seminal but neglected figure” whose intercultural experiments in India were substantially different from those of his Euro-American contemporaries. Bennewitz was an established East German theater professional and had been director-in-chief at the Deutsches Nationaltheater in Weimar for a decade when he began his extended twenty-five-year relationship with India in 1970, under the auspices of an Indo-GDR cultural exchange program. As a committed socialist officially representing East Germany during the cold war years in a country “friendly” to the Soviet Union, he set two interrelated goals for himself as a teacher and director. Instead of taking on unfamiliar Indian narratives and forms, Bennewitz chose initially to direct plays by Bertolt Brecht (for which he had already acquired a reputation at Meiningen and Weimar in the 1960s), and later extended his repertoire to Shakespeare. He also used the classroom and the rehearsal process to train actors and stage technicians in the core principles of Brecht’s epic dramaturgy: a dialectical understanding of history, the historicity of individual and collective human experience, the material basis of social relations, the deconstruction of Aristotelian mimesis, the estrangement of the actor from their role as the basis of theatrical enactment, and the appeal to thought rather than emotion as the basis of the actor-audience relationship. By working repeatedly with a relatively small number of plays, Bennewitz was able to evolve a distinctive body of work which included landmark productions of *The Threepenny Opera*, *The Caucasian Chalk Circle*, *The Life of Galileo*, *The Good Woman of Setzuan*, *Mr Puntila and his Man Matti*, and *Man Equals Man* by Brecht, and *A Midsummer Night’s Dream*, *Othello*, *King Lear*, and *Twelfth Night* by Shakespeare.

Prima facie, this vision of a European director working persistently with canonical European plays in a postcolonial country undergoing its own theatrical upsurge seems anomalous—but Bennewitz’s initiatives acquired their intercultural dimensions in many other ways. Associated initially with the National School of Drama (NSD) in New Delhi during the celebrated directorship of Ebrahim Alkazi, Bennewitz gradually widened his sphere of collaboration to include leading figures in Indian theater in very diverse locations: Vijaya Mehta in Mumbai (then Bombay), Sombhu Mitra in Kolkata (then Calcutta), B. V. Karanth in Delhi and Bhopal, and K. V. Subbanna in Heggodu, the small Karnataka village where Subbanna founded his notable organization Ninasam. From the beginning, moreover, the productions were not in English but in various Indian languages—Hindi/Hindustani in New Delhi, Marathi in Mumbai, Bengali in Kolkata, Bundelkhandi in

Bhopal, and Kannada in Heggodu. The experience of his first Brecht production—*The Threepenny Opera*, translated as *Teen take ka swang* at the NSD in 1970—also motivated Bennewitz to incorporate indigenous presentational and musical styles in his collaborative ventures, so that the Marathi version of *The Caucasian Chalk Circle* (titled *Ajab nyaya vartulacha*, 1974) used elements of the regional Tamasha and Dashavatar forms, while the Bundelkhandi version of the same play (titled *Insaf ka ghera*, 1983) cast tribal performers from the Chhattisgarh region. In every location, he took stock of the actors' prior artistic and political training—or acknowledged its lack—and grappled with radically different degrees of preparedness in his casts as he sought to draw individuals and groups into the ideology of the Brechtian or Shakespearean text.

Fritz Bennewitz in India establishes the longevity and sincerity of Bennewitz's creative, professional, and personal contact with India, and its component parts optimize the presentation of its unusual subject. A short Introduction (3–22) by the main editor, Joerg Esleben, provides an overview of Bennewitz's career and identifies his letters from India to his lifelong companion Waltraut Mertes as the main source-documents for the volume (the letters, along with other vital research materials, are held at the Bennewitz Archive in Leipzig). Esleben also clearly lays out the principles of translation through which he seeks to retain the director's distinctive voice and epistolary style in German while producing a coherent text in English. Part I of the volume, titled "Fritz Bennewitz on His Work in India," is the longest section (23–256). It contains the selection of letters which represents about 5% of the total correspondence with Mertes, excerpts from a few essays and articles, and connective editorial material by Esleben that establishes the context for individual letters or clusters with clarity and economy. Part II, titled "Perspectives on Fritz Bennewitz in India" (259–314) provides a series of fascinating complements to Bennewitz's first-person discourse. The first section contains comments and observations by key associates in India—K. V. Subbanna, Akshara K. V., and Prasanna from Heggodu; Amal Allana and Anuradha Kapur from the National School of Drama; and Samik Bandyopadhyay from Kolkata. These are followed by two critical essays written by Esleben's collaborators on the volume. Rolf Rohmer, the curator of the Leipzig archive, comments on the "intersections" between Bennewitz's biography and his intercultural work. David G. John discusses the political dimensions of Bennewitz's presence as an emissary of the GDR in India, and describes "Marxism, the theatre, and Brecht" as the links between the director's "humanist socialism" and the chaotic socialist democracy he embraced. After the essays, a chronological listing of Bennewitz's projects in South Asia and his Indian projects in Germany documents the scale of his twenty-five-year association and offers valuable archival information by including detailed cast lists for the many productions (315–42). The volume concludes with a helpful "Glossary of

Theatre Terms, Institutions, and Cultural References," in addition to the customary "Bibliography and Index" (343–65). Given the absence of systematic theater documentation and archiving in India, the events and relationships chronicled here will constitute a valuable primary resource for future research in relevant areas.

As a first-hand record of personal and professional experiences in India, the letters that make up the bulk of the volume are wide-ranging in terms of content and complexity. Bennewitz's general observations about India are careful, compassionate, reticent—mindful of the abjection visible on the streets, but not alienated or repelled by it, as so many visitors from the West tend to be. The classroom and the rehearsal room bring out a more effervescent self, which expresses a sense of "pure joy" in the day-to-day labor of theater work or wonder at the perfection of a rehearsal or an opening night, or excitement at the discovery of a superb actor or virtuoso collaborator. On the other hand, Bennewitz does not hesitate to voice his periodic frustration, or to admit being in a state of "doubt and despair." The letters that describe the promise and disappointment of his first directing venture in Kolkata—*The Life of Galileo* in September–October 1980—offer a long and penetrating analysis of how the cult of personality in theater undermines the strongest performance text: as Galileo, the legendary Bengali actor-director Sombhu Mitra ensured the material success of the production but squandered its message. At the most complex level, the correspondence becomes a sustained meditation either on an individual production or theater in general—Indian, Western, Brechtian. Especially notable in this regard are the letters of November 10 and 19, 1973, which comment on the Marathi *Caucasian Chalk Circle* in Mumbai; and those from September–October 1983, which deal with the Bundelkhandi version of the same play in Bhopal. The excerpts from the majority of letters are shorter in length, but the author's ability to move rapidly from the particular to the general and back again produces sharp insights everywhere. For example, the relatively short excerpt dated November 27, 1979 begins by referring to an "annoying rehearsal" of *Puntila* in Delhi, but quickly offers the generalization that the "fundamental conception of theatre" in India is "naturalistic (which is astonishing given both their folk theatre and classical theatre)" (76). The excerpt ends with a distinction that Bennewitz's NSD students found epiphanic: the difference between playing a landlord from HARYANA and playing a LANDLORD from Haryana.

Elaborating on the reference to "interculturalism" in the subtitle of the volume, Joerg Esleben notes in his Introduction that the term has "come to be associated with certain kinds of Western universalizing and (arguably) neo-colonial theatre practices," but the volume "represents a contribution to attempts to reclaim the term 'intercultural' for other, more equitable theatrical practices . . . [T]hese include the desire to bring about change in one theatre system by use of elements from other cultures; the transfer of

theatre from one culture to another for political or ideological purposes; the didactic purpose of encouraging cultures to learn from one another; and the negotiation of cultural differences, conflicts, and hybrid identities in contact zones" (14–15). As a theater artist who accomplished these goals with humility and grace, Bennewitz deserves to have the last word. In his report on the 1986 seminar on East-West relations in Mumbai which included Eugenio Barba and Jean-Claude Carriere (author of the performance text for Brook's *Mahabharata*), Bennewitz notes that Barba's conception of the "so-called Third Theatre" was a conscious counterpoint to "the historically defined program of the theatre of the Third World," and the immaculate productions of Barba's Odin Teatret "remain without any influence on the national theatre movements" (188). In a letter from Kolkata dated October 5 1980, he ends by noting simply: "my work is the counter-program to Grotowski and Brook" (93).

Aparna Dharwadker, University of Wisconsin-Madison

Bettina Nir-Vered, Reinhard Müller, Irina Scherbakowa und Olga Reznikova (Hrsg.). *Carola Neher gefeiert auf der Bühne, gestorben im Gulag. Kontexte eines Jahrhundertschicksals*. Berlin: Lukas Verlag, 2016. 346 S.

Carola Nehers Suche nach dem wahren Leben

"Die Regiebegabung von Reinhardt lag vor allem in seiner Originalität, in seiner lebhaften Fantasie, in seiner außergewöhnlichen Liebe zum Theater und in seiner unerschöpflichen Inspiration" (218), schrieb die Schauspielerin Carola Neher. Und über einen Kollegen des legendären Berliner Intendanten Max Reinhardt, der nicht minder legendär wurde: "Erwin Piscator ist ein Künstler des Intellekts, der sich von den ersten Tagen seiner Tätigkeit an bewusst in den Dienst des Proletariats gestellt hat" (212). Auch über einen ihrer Berufsgenossen ist sie voll des Lobes: "Bei Busch verwandeln sich die Gefühle in unerbittliche Anklagen, in Witz oder auch in böse Ironie und Pathos: in seiner beeindruckenden Entblößung der Lebenswahrheit. Seine Stimme ist stark und vielschichtig, sie klingt zuweilen wie ein alarmierendes, die Menschen zusammenrufendes Signal. Er hat viel Humor und Temperament. Jeder deutsche Arbeiter kennt und liebt Ernst Busch" (216).

Diese Zitate aus Carola Nehers zwischen Oktober 1935 und März 1936 in der Zeitschrift *Ogonjok* (dt. "Flämmchen") veröffentlichten Aufsätzen finden sich im die Ausstellung des Berliner Literaturhauses begleitenden und vertiefenden Band. Neben den Herausgebern Bettina Nir-Vered (Einführung), Reinhard Müller ("Carola Neher und Zenzl Mühsam"; "Carola

Neher und das gesammelte Schweigen Bertold Brechts”), Irina Scherbakowa (“Kindheit im Zeichen politischer Verfolgung”) und Olga Reznikova (sie übersetzte die in den Band aufgenommenen Aufsätze von Carola Neher aus dem Russischen) sind Peter Diezel (“Die letzten Aufsätze von Carola Neher”), Anne Hartmann (“In Zeiten des Terrors. Deutsche Schriftsteller und Künstler im sowjetischen Exil”), Christoph Hesse (“Carola Neher am Rande des deutschen Filmexils in der Sowjetunion”), Wladimir Koljasin (“Der Große Terror und die sowjetische Intelligenz”), Klaus Völker (“Die Schauspielerin Carola Neher”), Karin Wieland (“Carola Neher und Klabund”) und Valeriy Zolotuchin (“Das sowjetische Theater und das ‘Antitheater’ der 1920er Jahre”) mit Beiträgen über Leben und Werk von Carola Neher vertreten.

Erstmals ist in diesem Sammelband die künstlerische Karriere der Schauspielerin in Deutschland, ihr Exil in der UdSSR, die Verhaftung und Verurteilung sowie die Reaktion Bertolt Brechts auf ihr “Verschwinden” in aller Ausführlichkeit beschrieben. Carola Neher traf doppelte Verfolgung: unter Hitler und dann unter Stalin—ein Schicksal, das sie mit Tausenden deutschen Antifaschisten teilte. Der diese Publikation besorgende Verlag nahm sich dieser großen Tragödie im “Zeitalter der Extreme” bereits 2013 an, mit dem Ausstellungskatalog *‘Ich kam als Gast in euer Land gereist...’ Deutsche Hitlergegner als Opfer des Stalinterrors* (hrsg. von Wladislaw Hedeler und Inge Münz-Koenen, Berlin: Lukas Verlag).

In München erlebte die im Jahr 1900 geborene Karoline Neher die deutsche Novemberrevolution und lernte Menschen kennen, die ihren Lebensweg auf Glück bringende wie auf fatale Weise beeinflussen sollten. Seit 1920 stand sie in den Theatermetropolen auf den Brettern, die ihr die Welt bedeuteten. Sie übernahm Rollen in Stücken von Brecht, Frank Wedekind und ihrem Lebensgefährten Klabund (Alfred Henschke). Es dauerte nicht lange, bis ihr namhafte Filmregisseure Angebote unterbreiteten. Im Band erfährt man, dass sie das linke Gehabe mancher Intellektueller abstieß. Der “Salonbolschewismus” in der Weimarer Republik war ihre Sache nicht. Weil sie sich selbst ein Bild vom Leben in der Sowjetunion machen wollte, folgte sie ihrem Russischlehrer, dem Ingenieur und überzeugten Kommunisten Anatol Becker, 1933 in die UdSSR. Seine Ernsthaftigkeit hatte sie beeindruckt, Warnungen von Freunden, die von der Reise abrieten, schlug sie in den Wind. Ihr Aufbruch ins “Land der Träume” war auch eine Suche nach einer Verankerung in ihrem Leben.

Doch warum verschwand sie über Nacht, ohne wenigstens ihre engsten Freunde zu informieren? Warum meldete sie sich nicht nach ihrer Ankunft in Moskau? Und—warum kehrte sie, konfrontiert mit der nicht nur für deutsche Emigranten immer komplizierter werdenden sowjetischen Realität—nicht nach Deutschland zurück? “Carola Neher konnte sich nicht darüber im Klaren sein, dass sie mit ihrer Emigration in die Sowjetunion eine Grenze überschritt, die selbst der öffentlich den Kommunismus

propagierende Schriftsteller Bert Brecht nie überschreiten würde,” schreibt die Herausgeberin Bettina Nir-Vered. “Ihre Fremdheit im Exil bezeugt der Emigrant Weissberg-Cybulski, der sie noch aus Deutschland kannte” (23).

Im Dezember 1934 kam ihr Sohn Georg zur Welt. Irina Scherbakowa skizziert in ihrem Aufsatz die Odyssee des Jungen nach der Verhaftung der Eltern. Carola Neher und ihr Mann hatten andere Sorgen, als über die Ermordung des Leningrader Parteichefs Sergej Kirow und den in der Sowjetunion beginnenden Terror nachzudenken. Und in eben jenem Jahr 1934 wurde Carola Neher wegen ihres Engagements in der Saarkampagne von den Nazis ausgebürgert (Faksimile der Bekanntmachung der Ausbürgerung im Deutschen Reichsanzeiger vom 1. November 1934 im Band auf S. 13). Eine Rückkehr nach Deutschland kam nicht mehr in Frage.

Einige Autoren vermuten, dass die Schauspielerin in der Sowjetunion, in der sie keine Anstellung als Schauspielerin mehr fand, blieb, weil die geringen Gagen in Prag oder Zürich nicht verlockend waren. Aber auch das Honorar für von ihr in der Illustrierten *Ogonjok* 1935 und 1936 veröffentlichten Artikel über Theaterkünstler im Exil—aus denen eingangs zitiert wurde—war schnell aufgebraucht. Über Schauspieler zu schreiben konnte ihr das Spiel nicht ersetzen. Kein Wunder, dass die Spannungen in der Kleinfamilie Neher/Becker zunahmen. Da die arbeitssuchende Staatenlose nicht der KPD angehörte, war von den Genossen in Moskau keine Hilfe zu erwarten. Auch nicht von den an den Dreharbeiten zum Film *Kämpfer* mitwirkenden Kollegen. Einige Schauspieler waren bereits verhaftet. Im Mai 1936 wurde ihr Mann “abgeholt.” Und am 25. Juli wurde Carola Neher verhaftet, obwohl sie bei einem Studio unter Vertrag stand und für bevorstehende Filmprojekte vorgesehen war. “Wie Reinhard Müller . . . zeigt, fungierte dieses denunziatorisch-paranoide Konstrukt eines imaginären, angeblich in die Sowjetunion hineinagierenden trotzkistisch-terroristischen Netzwerkes von ‘Agenten’ und ‘Spionen’ als ‘Legitimation’ für eine nach dem Prinzip der ‘Kontaktschuld’ expandierende Verhaftungsserie” (25).

In den sieben Verhören im Butyrka-Gefängnis vom 26. Juli 1936 bis 20. Februar 1937 wurde die Gefangene mit absurdens Beschuldigungen konfrontiert, am 16. Juli 1937 fällte das Militärkollegium des Obersten Gerichts der UdSSR in einem Verfahren unter Ausschluss der Öffentlichkeit, das nur fünfundzwanzig Minuten (von 21.45 bis 22.10 Uhr) dauerte, das Urteil: zehn Jahre Gefängnis. Aus den heute zugänglichen, in der Strafakte abgelegten Dokumenten geht hervor, dass ihr die Auslandsreise nach Prag 1934 zum Verhängnis geworden war. Sie wurde von Arbeitskollegen denunziert. Die Kaderabteilung der Komintern gab diese Informationen auf dem Dienstweg an das NKWD weiter. Carola Neher soll in Prag Kontakte zu Trotzkisten geknüpft haben. Heute weiß man, wie haltlos solche Behauptungen waren. Das korrespondierte mit dem von Stalin nach dem Attentat auf Kirow vorgegebenem Feindbild. Im Gefängnis in Sol-Iletzk, so berichten Leidensgefährtinnen, hatte sie bis zu ihrem Tod am 26. Juni 1942

gehofft, nach Deutschland ausgewiesen zu werden. Dazu kam es nicht. Das Interview, das Peter Diezel 1990 mit Carolas letzter Zellengefährtin Hilda Duty in Erfurt führen konnte, ist ein Zeugnis von besonderem Wert. Das Gespräch über die letzte Wegstrecke Carola Nehers ist im Band auf den Seiten 233–63 dokumentiert.

Die Gedenktafel für Carola Neher am Wohnhaus in Berlin-Charlottenburg

Die Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa lud für den 7. Dezember 2017 zur Enthüllung einer Gedenktafel zu Ehren der Schauspielerin Carola Neher ein. Der leider erkrankte Kultursenator Dr. Klaus Lederer ließ sich vertreten, die Laudatio hielt Prof. Erdmut Wizisla, Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs an der Akademie der Künste Berlin.

Mit Blick auf das Schicksal der Schauspielerin wäre die der Senatsverwaltung zuarbeitende Historikerkommission gut beraten gewesen, auf der am Haus Fürstenplatz 2, ihrer letzten Berliner Adresse, angebrachten Gedenktafel nicht den vom Lukas Verlag gewählten Titel aufzugreifen. Carola Neher kam nicht im Gulag um, sondern starb im Gefängnis von Sol-Iletzk an Typhus. Sie wurde auch nicht, wie auf der Tafel zu lesen, 1937 in einem Schauprozess verurteilt. Das Urteil—zehn Jahre Gefängnis—fälltte das Militärkollegium des Obersten Gerichts der UdSSR in einem Schnellverfahren unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Weder Zeugen noch Verteidiger waren zugelassen. Der Aktendeckel mit den entsprechenden Aufdrucken ist auf dem Umschlag des Bandes abgebildet. Und—*last but not least*—steht die Abkürzung GULag für *Glawnoe Uprawlenie Lagerej*: “Hauptverwaltung Lager.” Somit bedeutet GULag etwas anderes als Gulag, der seit Alexander Solschenizyns *Archipel Gulag* als Sammelbezeichnung für das System der Besserungsarbeitslager in der Sowjetunion Verwendung findet.

Wladislaw Hedeler, Berlin

Milena Massalongo, Florian Vaßen und Bernd Ruping (Hrsg.). *Brecht gebrauchen: Theater und Lehrstück—Texte und Methoden*. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Band XV. Berlin: Schibri-Verlag, 2016. 436 pages.

Brecht gebrauchen (*To Use Brecht*) is a hefty compilation of essays and conversations that comes out of a four-day conference on Brecht's *Lehrstücke* at the Villa Vigoni, a German-Italian center for European excellence, in March of 2015. The closely defined topic and the length of the conference allowed the nineteen participants to present their individual research and discuss the *Lehrstücke* with a rare attention to detail, doing justice to what the editors call “Vielfalt des Materials” (“diversity of materials”). The book

is divided into longer essays and transcriptions of conversations and discussions, which create what the editors call a “dialogical structure.”

The diverse contributions begin with Florian Vaßen’s theses on “Brecht’s Lehrstückkonzeption” (“Brecht’s concept of the learning play”) designed to introduce the conversations at the Villa Vigoni. One thesis states that the concept of the *Lehrstück* serves “zunehmend als Modell für sehr unterschiedliche Theaterformen” (“increasingly as a model for very different theater forms”) (3), something that numerous papers and discussions in this volume support. Thomas Martin contributes a portrait of the late Brecht and his fight for a different theater, a theater as a “kleine wendige Kampfform” (“small versatile method of struggle”) that can effectively tackle questions of everyday life. Vaßen’s essay on “*Lehrstück* und Alterität” (“learning play and alterity”) reads the *Lehrstücke* as learning plays and concentrates on “Selbstverständigung, Fremdheitserfahrung und pluralisierte Identität” (“self-understanding, experience of foreignness, and pluralized identity”) (51). Milena Massalongo’s first of two substantial essays analyze how Brecht’s concept of the *Lehrstück* is directed against the abstract participation of a general audience and instead seeks an “Einbruch in den Lebenszusammenhang” (“incursion into the life context”), to destroy the “Schein von Emanzipation” (“appearance of emancipation”) (60), which works to overcome the separation of abstract thought and life. That the *Lehrstücke* are intended to suspend the separation between actors and audiences is well known by now. Massalongo, however, shows the urgency of Brecht’s intentions. She begins with a Brecht citation (BFA 22.1, 201): “Das Publikum kann nicht mehr die Illusion haben, ungesiehener Zuschauer eines wirklich stattfindenden Ereignisses zu sein” (“The audience can no longer sustain the illusion of not being seen themselves at an actually occurring event”). “Ungesehen zusehen” (“to watch without being watched”) (62) implies the voyeurism of the audience but bears the consequence that the viewer disappears from the image.

Gerd Koch explores the importance of Brecht’s notion of production, as cultivation of dialogue and social conduct. According to Koch, *Lehrstück* practice is a necessary part of the liberation of productivity (91) which, according to Brecht (BFA 23, 289), is necessary to transform “Lernen in Vergnügen und Vergnügen in Lernen” (“learning into pleasure and pleasure into learning”). Bernd Ruping looks back on twenty-five years of practical work with students on *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (*The Baden-Baden Lesson on Consent*). This pedagogical exploration of theater generates “Theoriearbeit als Spiel” (“theoretical work as play”) and concludes that theater practice contributes to the growth of the theoretical quality of the learning plays.

In her second essay, in some ways a continuation of her first, Massalongo reads Brecht’s *Lehrstücke* as a critique of “Erlebnis” (“experience”) and understands Marxism within these plays as their most important

defamiliarization technique. This technique is not designed to reflect critically on our general thoughts and dispositions; instead learning is a process in which “man die unentbehrliche Parteilichkeit seines Denkens und Erkennens zu verantworten versteht, wenn man noch einmal lernt, Partei zu nehmen, wo man immer schon Partei genommen hat” (“one comes to accept accountability for the indispensable partiality of one’s thinking and recognition when one learns one more time to take sides in a context in which one has always already taken sides”) (159).

In his essay “Arbeit und Einverständnis: Zur Form des Lehrstücks” (“Labor and Consent: Regarding the Form of the Learning Play”), Clemens-Carl Härle examines the *Lehrstück* as a dramaturgy, “die die Logik der Revolution exponiert . . . [und] als Kondensat der aus *Mann ist Mann* und dem *Fatzer*-Fragment gewonnen ‘Einsichten’ verstanden werden” kann (“which exposes the logic of the revolution and can be understood as a condensation of the ‘insights’ gained from *Man Equals Man* and the *Fatzer* fragment”) (167). Härle understands the *Lehrstücke* as a radicalized form for the destruction of subjectivity that began in *Mann ist Mann* and the elimination of those elements in *Fatzer* that left the play a fragment. In his reading of *Die Maßnahme* (*The Decision*), Härle demonstrates that the main characteristic of the *Lehrstück* is the pre-existence of the collective. “Das Geschehen der *Maßnahme* steht im Horizont der Erwartung einer kommenden, aber jetzt noch nicht möglichen Revolution, seine Darstellung ist narrativ, retardierend und insofern episch” (“the events in *The Decision* occur before a horizon of expectations of a coming, though not yet realizable revolution; their representation can be characterized as narrative, with a retarding effect, and, insofar, epic”) (178), which points to the central position of the play in Brecht’s work.

Marianne Streisand and Finn Junker examine the *Lehrstücke* with regard to progressive education “Reformpädagogik” (“reform pedagogy”) at the end to Weimar Republic. Mauro Ponzi reads the *Lehrstücke* as “Lernraum” (“learning space”) for author and director. Tina Turnheim examines the notion of social reproduction in Brecht’s *Die Mutter* (*The Mother*). Francesco Fiorentino discusses in “Unterbrechen, Wiederholen, Darstellen” (“To Interrupt, to Repeat, to Represent”) how Brecht attempts to break with repetition compulsion in history and describes Brecht’s political *Gestus* as the “abgründige Zweifel an der Möglichkeit eines politischen Theaters, das auf der Urteilskraft basiert” (“profound doubt regarding the possibility of a political theater predicated upon the power of judgment”) (299). In “Tests testen Tests” (“Tests Test Tests”) Michael Wehren discusses the implications of examinations in the *Badener Lehrstück vom Einverständnis*. Informed by readings of Walter Benjamin’s “Theater und Rundfunk” (“Theater and Radio”) and Michel Foucault’s *Discipline and Punish*, Wehren shows how the play presents and examines situations of teaching and learning. “Diese verschieben nicht nur die klassische Aufteilung des

Sinnlichen im Bereich des Examens und der Prüfung, sie teilen auch etwas von jenem Schrecken des Realen mit, welcher die pädagogische Darstellung mit ihrer Performance des Zeigens grundiert und zugleich heimsucht” (“These not only defer the classical separation of the sensible in the areas of examination and test, they also communicate something about the terror of the real which grounds and simultaneously haunts the pedagogical representation with its performance of showing”) (321). Nikolaus Müller-Schöll reads Heiner Müller’s *Der Horatier* (*The Horatian*) as a critical development of Brecht’s *Die Horatier und die Kuriatier* (*The Horations and the Curiatians*) and as part of the tradition of a “Theater als Arbeit am Bösen” (“theater as work on evil”). While Brecht’s version relied on the politics of representation, Müller focuses on the pluralist identity of single characters as shown in the “chorische Auflösung des Theaters der Stellvertretung” (“choric dissolution of the theater of substitution”) (336). The artist and actor Knut Hirche reports his attempt to involve the Berliner Volksbühne in a *Lehrstück* experiment, and the actor and director Werner Waas explores the pedagogical trauma inherent in the *Lehrstücke*.

The volume concludes with various contributions reflecting on how relevant the *Lehrstück* practice is for the institution of theater today. Florian Thamer considers the *Lehrstück* as a “Theater der Sorge” (“theater of concern”), and Andreas Häckermann and Joshua Wicke read Brecht’s *Fatzer*-Fragment with a group of teenagers in order to explore the extent to which Fatzer’s “Gesten, Haltungen, und Bewegung auf ihre aktuelle Widerständigkeit zu überprüfen [sind]” (“gests, attitudes, and movements are to be tested with regard to their current potential of resistance”) (398). In “Die Zukunft des Lehrstücks (d.h. Lernstücks)” (“The Future of the Teaching Play [i.e. Learning Play]”), Hans-Thies Lehmann and Helene Varopoulos discuss the *Lehrstücke* in the context of four politically motivated performances to show the productivity and adaptability of the *Lehrstück* model. They conclude their exploration with a letter to Brecht in which they express their desire for a new epic theater as a “gemeinsame Veranstaltung aller Beteiligten” (“joint event for all participants”) (422).

Despite the broad range of approaches and experiences that are presented in this book, they all consider the *Lehrstücke* from the perspective of a “Versuchslabor gegen Folgenlosigkeit” (“experimental laboratory against inconsequentiality”). Art as an inconsequential endeavor was one of Brecht’s major concerns beginning in the 1920s, and the *Lehrstücke* are intended as a counter-model against autonomous art. While various *Lehrstücke* are examined, most contributions and discussions gravitate toward *Die Maßnahme*, the play that continues to engage Brecht scholars as well as the contributors to this volume. As Hans-Thies Lehmann puts it, *Die Maßnahme* provides a “guten Ansatzpunkt um Brecht’s Theaterdenken zu fixieren” (“a good starting point for pinning down Brecht’s ideas about theater”) (187). Thanks to the structure of the conference the authors succeed

in demonstrating that the text creates and works through contradictions, therefore destroying doctrine instead of manifesting it. The combination of presentation, discussion, and staged readings at the Villa Vigoni demonstrates the complex productivity that can come out of an intense use of Brecht's *Lehrstücke*.

Astrid Oesmann, Rice University

Contributors

Hunter Bivens is Associate Professor of Literature at the University of California, Santa Cruz, where he directs the German Studies Program and the Center for Cultural Studies. He received his PhD from the University of Chicago in 2006. He is the author of *Epic and Exile: Novels of The German Popular Front* (Northwestern UP 2015), and has published articles on Anna Seghers, Brigitte Reimann, Volker Braun, and the cinema of the former GDR. His research and teaching interests include twentieth and twenty-first century German literature, culture and film, Marxism and critical theory, socialist realism and proletarian literature, modernism and left avant-gardes, and novel theory.

Joseph Dial's interest in Brecht stems from his undergraduate days in Marburg and graduate studies in Tübingen, where his teachers were Klaus Ziegler and Klaus-Detlev Müller. Several trips to Berlin resulted in a love of the Theater am Schiffbauerdamm and of Brecht's personal library in the nearby Bertolt-Brecht-Archives, where Herta Ramthun shared with him her fascination with the marginal notations in Brecht's books and journals, and generously gave of her time helping him decipher the German script. Such marginal notations became the basis for his doctoral thesis (Harvard, 1975), several papers, and articles published in *Weimarer Beiträge* 2 (1978), *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses*, *CLIO* 11:1 (1981), and *The Brecht Yearbook* 32. Dial has taught in Issaquah, Washington, public schools, at the State University of New York at Binghamton, at Seattle Central College, and at the University of Washington, where he was also professional staff.

Helmut Heißenbüttel (1921–96) wuchs in Wilhelmshaven auf. Nach Teilnahme am Russlandfeldzug und schwerer Verwundung studierte er in Dresden, Leipzig und Hamburg Architektur, Germanistik und Kunstgeschichte. Er arbeitete zunächst als Lektor in Hamburg, dann von 1959 bis 1981 als Leiter der Redaktion "Radio-Essay" beim Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart. Er war u.a. Mitglied der Gruppe 47, der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt, der Freien Akademie der Künste in Hamburg und der Akademie der Künste in Berlin. Heißenbüttel erhielt viele Auszeichnungen, u.a. den Georg-Büchner-Preis (1969), den Hörspielpreis der Kriegsblinden (1971) und das Bundesverdienstkreuz (1979). Zu den Veröffentlichungen des Dichters, Erzählers und Essayisten Heißenbüttel

gehören die *Topographien* (1956), *Textbücher 1–11* (1960–87), *Eichendorffs Untergang und andere Märchen* (1978) und *Ödipuskomplex made in Germany* (1981).

Christine Künzel, geb. 1963, absolvierte zunächst ein Schauspielstudium und studierte danach Germanistik, Amerikanistik und Philosophie in Hamburg und Baltimore. 2002 promovierte sie an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2011 folgte die Habilitation an der Universität Hamburg. Ihre Dissertation *Vergewaltigungslektüren* (2003) wurde 2005 mit dem Fritz-Sack-Preis für interdisziplinäre wissenschaftliche Kriminologie ausgezeichnet. Als Vertretungs- und Gastprofessorin war sie an der Universität Hamburg und der TU Dresden tätig. Seit 2012 ist sie Erste Vorsitzende der Internationalen Gisela Elsner Gesellschaft. Seit 2016 ist sie Begründerin und Mitherausgeberin der Reihe “Literatur—Kultur—Ökonomie” im Peter Lang Verlag. Publikationen u.a.: *“Ich bin eine schmutzige Satirikerin”: Zum Werk Gisela Elsners* (2012). Zahlreiche (Mit-)Herausgeberschaften, u.a.: *Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien* (2007); *Die letzte Kommunistin. Texte zu Gisela Elsner* (2009); *Ikonisierung, Kritik, Wiederentdeckung. Gisela Elsner und die Literatur der Bundesrepublik* (2014).

Li Jianming (1943–) studied German at the Beijing Foreign Studies University and graduated in 1966. She was as a lecturer at Beijing International Studies University (1968–80 and 1982–85), a translator at Berlin’s Technische Universität (1980–82), and a student at Freie Universität Berlin (1985–89). From 1989 to 1995 she was the director of Culture at the Goethe-Institute in Beijing. She continues to work as a playwright, director, and dramaturg in China.

Carsten Mindt, geboren 1973 in Heidelberg, 1992–98 Studium der Germanistik und Biologie in Heidelberg, 1998–2000 Referendariat in Stuttgart, 2001–6 Dozent für Deutsch als Fremdsprache in Hamburg, 2009 Promotion in Hamburg über Gisela Elsner mit dem Titel *Verfremdung des Vertrauten. Zur literarischen Ethnografie der “Bundesdeutschen” im Werk Gisela Elsners*, seit 2005 Lehrer an einem Gymnasium in Niedersachsen. Weitere Veröffentlichungen zu Gisela Elsner betreffen beispielsweise die Auseinandersetzungen der Autorin mit der Politik und den Roman *Der Punktsieg* unter soziologischer Perspektive.

Judith Niehaus studied German philology, philosophy, and mathematics at the Universities of Bochum and Hamburg and at the École normale supérieure de Lyon. In 2016, she received her Master’s degree in German Literature with a thesis entitled *Written on Screen. On the Function of Narrative On-Screen Writing in Contemporary Fiction Film* (translated title).

She is now a PhD candidate at the University of Hamburg with a project on typographic estrangement in contemporary German prose. Her research interests are narratology, twentieth-century German literature, theories of writing, materiality of literature, and film studies.

Paul Peters is a Professor of German Studies in the Department of Languages, Literatures and Cultures at McGill University in Montreal. He completed his doctoral studies at the Free University of Berlin on the role of anti-Semitism in the German reception of Heinrich Heine. He has published widely on Heine, Brecht, Celan, and Kafka, as on the German *Lied* and music drama, and is the author/editor of two books on Heine.

Ulrich Plass is Professor of Letters and German Studies at Wesleyan University. His forthcoming work includes articles on the problem of “appearance-form” in Marxian value-form theory and on the notion of labor in Adorno’s aesthetic theory, as well as a monograph on the genesis of the concept of the culture industry.

Martin Revermann is Professor in Classics and Theatre Studies at the University of Toronto. His research interests lie in the area of ancient Greek drama (production, reception, iconography, sociology), Brecht, theater theory, and the history of playgoing. He is the author of *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy* (Oxford: Oxford University Press, 2006). In addition, he has edited *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014) and *A Cultural History of Theatre, Vol. 1: Antiquity* (London: Bloomsbury, 2017). He has also co-edited, with Peter Wilson, *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin* (Oxford: Oxford University Press, 2008) and, with Ingo Gildenhard, *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages* (Berlin and New York: de Gruyter, 2010). His current book project is *Brecht and Greek Tragedy: The Eristics of Reception*.

Richard Schröder wurde 1943 in Frohburg/Sachsen geboren. 1958 wurde ihm aus politisch-weltanschaulichen Gründen der Zugang zur Oberschule verwehrt. Er hat seine gesamte Ausbildung an staatlich nicht anerkannten kirchlichen Ausbildungsstätten absolviert. 1977 wurde er zum Dozenten für Philosophie an zwei dieser Ausbildungsstätten berufen. 1990 wurde er in die Volkskammer der DDR gewählt und war bis zum 28. August Fraktionsvorsitzender der SPD. 1991 erfolgte die Habilitation. Bis zu seiner Emeritierung 2009 bekleidete er eine Professur für Philosophie an der Theologischen Fakultät der Humboldt-Universität Berlin. Er war 1990–2001 Mitglied der Grundwertekommission der SPD, 1991–97 Mitglied des Rates der

Evangelischen Kirche in Deutschland, 1993–2009 Verfassungsrichter des Landes Brandenburg und 2001–7 Mitglied des Nationalen Ethikrates. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Aristoteles und seine Wirkungsgeschichte, Immanuel Kant, die copernicanische Wende, die Entstehung der neuzeitlichen Naturwissenschaft und die Auseinandersetzung mit dem offiziösen Marxismus-Leninismus.

Sebastian Schuller arbeitet gegenwärtig an der LMU München an einer mit einem Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes geförderten Dissertation mit dem Titel *Unter der Oberfläche: Literatur als Arbeit*, in der er es unternimmt, das Potential einer materialistischen Literaturtheorie im Zeitalter der Globalisierung zu untersuchen. Schwerpunkte seiner Forschung sind der Zusammenhang von Literatur und Globalisierung, Hip-Hop-Studies, Bert Brecht sowie Ästhetik und Marxismus. Neben diversen Veröffentlichungen unter anderem zu Oskar Maria Graf, der neoliberalen Ästhetik des deutschen Hip-Hops und der marxistischen Literaturtheorie ist Schuller Herausgeber eines Sammelbandes, der sich aus geisteswissenschaftlicher Perspektive kritisch mit der neuen Rechten auseinandersetzt (*Die Zeit der Monster. Die „neue“ Rechte als Phänomen des Neoliberalismus, das Scheitern linker Kritik und zu den Möglichkeiten emanzipatorischer Praxis in Kunst und Akademie*, hrsg. von Chris Reitz und Sebastian Schuller [Ochsenfurt: Kulturmashinen, 2018]).

Reiner Steinweg, geb. 1939, promovierte 1969 bei Karl-Otto Conrady über Brechts Lehrstück-Theorie (in zwei Auflagen erschienen im Metzler-Verlag) und erarbeitete anschließend eine in der “edition suhrkamp” erschienene textkritische Edition von Brechts *Die Maßnahme*. Ab 1971 studierte er Politikwissenschaft und edierte für die Hessische Stiftung Friedens- und Konfliktforschung vierundzwanzig Bände “Friedensanalysen. Für Theorie und Praxis” (ebenfalls für die “edition suhrkamp”). In den 1980er Jahren führte er sein Brecht- und sein friedenspädagogisches Interesse zusammen und entwickelte einen eigenen Ansatz des Lehrstückspiels, den er seit Jahrzehnten praktiziert. 1987–2004 leitete er das Büro “Friedensforschung Linz.” Von dort aus führte er ein mehrjähriges Aktionsforschungsprojekt “Gewalt in der Stadt” durch, ferner ein Projekt “Arbeitsklima und Konfliktpotential” der Arbeiterkammer Oberösterreich. In beide Projekte fanden Erkenntnisse aus den Lehrstück-Experimenten Eingang. 2001–2 leitete er kommissarisch das “Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung” in Berlin. Zahlreiche Publikationen auch nach der Pensionierung 2004, siehe www.reinersteinweg.wordpress.com (Aufsätze können heruntergeladen werden).

Friedemann Weidauer is professor of German at the University of Connecticut-Storrs. He was the editor of the *Brecht Yearbook* for Volumes 33–37.

Recent publications have focused on film studies: a comparative study of coming-of-age films in the US, FRG, and GDR; an article on Michael Haneke's *Das weiße Band*; and another article on the construction of urban space in DEFA films. He is currently collaborating on a STEM-centered, project-based textbook for first and second year college German.

Markus Wessendorf received his PhD from the Gießen Institute of Applied Theater Studies in 1996 with a dissertation on Richard Foreman's Ontological-Hysteric Theatre (*Die Bühne als Szene des Denkens* [Berlin: Alexander Verlag, 1998]). In 2001 he joined the theater faculty at the University of Hawai'i at Mānoa, where he mostly teaches modern drama and post-dramatic theater, performance studies and intercultural performance, dramaturgy and devised theater. In his publications Wessendorf has covered a wide range of topics, from tourism to terrorism, masochism to Mohism, diaspora to deconstruction. He has also worked as a theater director: in 1989 he staged the first English-language production of Heiner Müller's *Germania Death in Berlin* at ABC No Rio in New York, and in 1998 the premiere of Norman Price's *Barking Dogs* at Metro Arts in Brisbane. His most recent project—the devised theater production *Smile, You're under Surveillance!*—was performed at Honolulu's Kennedy Theatre in March 2017.

Zhang Wei is a PhD candidate in comparative theater at the University of Hawaii at Mānoa. She holds a PhD in Performance Studies from Shanghai Theatre Academy. She was the visiting scholar in the Department of World Arts and Culture at UCLA (August 2009 to August 2010), and Peking University (March–July 2016). Her article “Adapting Brecht's *The Good Person of Szechwan*: Innovative *Chuanju* and *Yueju* in China's Transition” was published in the Fall 2016 issue of *Asian Theatre Journal*. Her latest article, “To Complete the Circuit: Reinterpreting Brecht's *The Caucasian Chalk Circle* as *Chuanju The Chalk Circle*,” is forthcoming in *Asian Theatre Journal*. She was an associate professor at Tongji University in Shanghai.

Published for the International Brecht Society by Camden House, the *Brecht Yearbook* is the central scholarly forum for discussion of Brecht's life and work and of topics of interest to him, especially the politics of literature and theater in a global context. It encourages a wide variety of perspectives and approaches and, like Brecht, is committed to the use value of literature, theater, and theory.

Volume 43 opens with a reconstruction of Brecht's two-chorus version of *The Exception and the Rule* (Reiner Steinweg) and continues with a selection of Helmut Heißenburg's reviews of Brecht's work. Four articles (by Christine Künzel, Carsten Mindt, Judith Niehaus, and Sebastian Schuller) address Brechtian aspects of Gisela Elsner's novels. The next two essays (by Hunter Bivens and Friedemann Weidauer) revisit Brecht's reflections on affect and empathy. Also included are papers from the 2016 IBS "Recycling Brecht" Symposium: on Brecht's recycling of Lenin in his "neue Dramatik" (Joseph Dial), on Paul Celan as a reconfiguration of Brecht (Paul Peters), on Brecht's adaptation of Shakespeare's *Coriolanus* (Martin Revermann), and on Hilary Mantel's Brechtian reconfiguration of Thomas Cromwell (Markus Wessendorf). The volume features Richard Schröder's farewell lecture on Brecht's *Life of Galileo* and an essay by Ulrich Plass on Bernd Stegemann's allegedly Brechtian reclamation of critical realism. It concludes with Zhang Wei's interview with the Chinese dramaturg, playwright, and Brecht translator Li Jianming.

Editor Markus Wessendorf is a Professor in the Department of Theatre and Dance at the University of Hawai'i at Manoa in Honolulu.

Cover image: Brecht's study, 1956, with painting of Confucius. Courtesy of Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv FA 16/001.18. Photo: Christian Kraushaar.

Cover design: Frank Gutbrod

 CAMDEN HOUSE

668 Mt. Hope Avenue, Rochester, NY 14620-2731, USA
PO Box 9, Woodbridge, Suffolk IP12 3DF, UK
www.camden-house.com
www.boydellandbrewer.com

ISBN 978-0-9851956-6-3

90000



9 780985 195663