

## **Arbeitet! Arbeitet nie!**

Greif zur Feder, Ina Wudtkes Ausstellung über Margarete Steffin, die im Osten des heutigen Berlin geborene Dichterin und – und das wird jede Biographie hervorheben – enge Mitarbeiterin von Bertolt Brecht, war im historischen Schwarz-Weiss gehalten, in das wir Bilder aus der Zeit vor der Durchsetzung des Farbfilms zu betrachten gewohnt sind. Während ich dies nun schreibe sitze ich dagegen in einer sommerlichen Welt aus sich bereits langsam eingelbendem Gras, Sommerblumen in violetter Blau, Himbeersträuchern und einem weisslichblauen Himmel, der mir das Wetter der nächsten Stunden vorzusagen hilft. Deshalb sah ich zunächst lange Zeit auf zwei Bilder, die Margarete Steffin im Freien sitzend zeigen und die ich mir – obwohl sie ebenfalls schwarz-weiß sind – einfärbe, mit den Farben eines sommerlichen Gartens, dem Himmel Lidingös bei Stockholm oder aber dem mittelblauen Himmel Dänemarks. Die Aufnahmen entstanden nach der Flucht aus Deutschland 1933, die Margarete Steffin gemeinsam mit Bertolt Brecht und Helene Weigel und deren Kindern schließlich dorthin führte. Auf einem dieser Bilder sitzt sie mit Brecht an einem Gartentisch. Sie hat ein kurzärmeliges Kleid an. Er sitzt zurückgelehnt in einem Gartensessel und sie spielen Schach. Die Zweige und das Grün des Gartens reichen bis in den Bildvordergrund und rahmen sie ein.

Die andere Fotografie zeigt eine Gruppe von Leuten wiederum in einem Garten darunter ebenfalls Brecht und Margarete Steffin. Beine hochgelegt oder überkreuzt ruht man wieder in Gartenstühlen, plaudert anscheinend und lacht. Beide Situationen sind Freizeitsituationen, und dennoch geht eine Konzentration, sei es die auf das Schachbrett oder die auf das Gespräch, von ihnen aus, die sie auch wie Abbildungen von Arbeitssituationen erscheinen lässt. Dabei sind aber diese Momente der Konzentration, die die Aufnahmen von reinen Freizeitfotografien zu unterscheiden scheinen, nicht dazu geeignet, eine Arbeitsförmigkeit in das Geschehen auf den Fotografien hinein zu lesen, sondern sie erschließen sich vielmehr als Bild der Befreiung von der klassischen Arbeitsförmigkeit, ohne dass daraus die Aufnahme des Nichtstuns wird. Sie beschreiben eine Bewegung, die ich hier als Bewegung von Margarete Steffin zu erkennen glaube. Ihre frühe Biografie verweist sie in jene protestantische Arbeitswelt, die der Sozialismus zwar mit mehr Würde auszustatten versuchte (und besseren Bedingungen) ohne aber am Setting zu rütteln. Jeden weiteren (und eigenen) Schritt von ihr sehe ich aber als eine Abwendung von diesem Begriff der Arbeit, in die sie durch die Beschreibung ihres Herkunftsmilieus, das materiell und wohl auch gedanklich arm

war – ihr Vater erlaubte ihr nicht den Besuch der höheren Schule –, durch viele Biografen so fest verankert wird. Diese Abwendung führt zu jenen Fotos, die klassischer Freizeit fotografie nicht gleichen. Dabei liegt in der genauen Bedeutung des Worts Freizeit bereits die Divergenz. Was man sieht, ist so etwas wie die freie Zeit, nicht aber die Freizeit, wie man sie heute und auch damals verstand, und die immer mit Konsum verknüpft ist (sei es durch Urlaub, Sport oder den Besuch von Restaurants, Bars oder Clubs). Ich sehe mir deshalb diese Bilder an, weil mir in den Biografien Margarete Steffins jene Beschreibung einer Bewegung in die freie Zeit zu fehlen scheint, die aber gerade in jeder Auseinandersetzung um die politischen Ziele ihrer Generation so wichtig war und heute genauso wichtig ist. Ich folge hier einem Argument des US-amerikanischen Anarchisten David Graeber, der am 2. September 2020 viel zu früh gestorben ist. In dem Buch *Anarchy-oder was?* beschreibt er zunächst, dass der staatliche Sozialismus für sich in Anspruch nahm, ein Konsumentenparadies zu errichten (was sie nicht besonders gut hinkriegten, wie er hinzu fügt). Was sie aber in Wirklichkeit taten, war es, den Menschen mehr freie Zeit zu verschaffen. Er zitiert hier einen jugoslawischen Freund, der seine Arbeit so beschrieb: „you wake up, you buy a newspaper, you go to work, you read the paper“.<sup>1</sup> Er schreibt, dass diese Qualität von der Führungsebenen dieser Staaten aber nicht erkannt wurde. Sie wurde sogar problematisiert. Statt zu erkennen, dass hier klassisch anarchistischen sozialen Arbeitsforderungen nachgegeben wurde, brachten sie es nicht über sich, diese Entwicklung als den Fortschritt zu sehen, den sie bedeutete. In dem Buch antwortet nun Mehdi Belhaj Kacem, dass dies wohl in der Art und Weise läge, in welcher der Wert der Arbeit verhandelt wird. Graeber antwortet: „Exactly that. Also, how work is defined: as “production.” I’ve been thinking about that a great deal lately. I’ve made the argument [...] that the key problem with the Marxist theory that became popular common sense in the 19th century is that the labor theory of value was entirely based on an essentially theological notion of production. If you go back to Hesiod, or to Genesis, it’s always the same idea: God is conceived as a creator. We are punished for our rebellion against God by having to imitate him in the most painful way possible. “You want to be like God and make things, create your own life?” Zeus says, or Jehovah, “Fine have it your way. Let’s see how well you like it!” It’s also a very gendered idea. In Genesis, God curses Adam to produce food through pain and Eve to increase the pain of childbirth; in English we even use the word “labor” for the pain of childbirth. In either case ... well, the word production comes from a Latin verb meaning “to push out”: so the image seems to be that just as women push out babies fully formed, factories are a kind of male imitation of childbirth, these black boxes shoving things out. You don’t really know

what happens inside, except the whole thing is terribly difficult and painful. So that's our conception of work. The painful and mysterious creation of objects."<sup>2</sup>

Was Margarete Steffin nun auf dem Weg hin zu diesem Foto der konzentrierten Tätigkeit im Garten tut, ist die Auflehnung gegen genau diese Form der Arbeit. Und zwar in beidem, oben beschriebenem Sinn. Den der Familie und der daran geknüpften Kinder – denn sie begibt sich in eine Beziehung mit jemandem, der bereits eine hat und diese ebenfalls gegen ihre inhärenten Logik lebt –, und im Sinne der Fabrik, aus der ihre Eltern kommen. Gegenläufig zu ihrer Festschreibung als Proletarierin, die wohl Brecht zu verdanken ist, war sie zunächst Buchhalterlehrling im Berliner Globus Verlag, der Ratgeber, Kinderbücher, Romane und Musik produzierte, besuchte Abendkurse und wurde über einen Sportverein zunächst Laienschauspielerin und Rezitatorin, bis sie mit 23 Jahren zu etwas wurde, was “Teil der Brechtfamilie” genannt wird. Jedenfalls ab da ist sie nur noch Künstlerin. Das Proletarieretikett Brechts zeigt hier wohl mehr seine Distanz zur Arbeiterklasse als eine Beschreibung des Identitätswunsches von Margarete Steffin, die sich nie wieder in ein “proletarisches Milieu” zurückbewegt. Dass es da nichts zu gewinnen gibt als Elend, sieht man in ihren Texten. Der Entwurf, den sie selbst vom Proletariat gibt, ist auch völlig frei von jeder Sentimentalität. Elend, Hunger, prügelnde Männer, schuftende ausgebeutete Frauen und darin durch Massenmedien verkitschte Liebe und Sex als ein weiterer Unterdrückungsmechanismus sind seine Bestandteile und treffen sich in dieser Beschreibung wohl mit Brechts in der *Dreigroschenoper* gezeigten Bild, den sie trifft als er sie gerade gemeinsam mit Elisabeth Hauptmann, Lotte Lenya, Kurt Weill, Karl Kraus und noch einigen schreibt. Gegenüber dieser Herkunftsgesellschaft ergreift sie lieber den volatilsten aller Berufe, Schauspielerin, in dem sich solche Identitätszuschreibungen wie Proletarierin Abend für Abend weit von einem entfernen. So weit, dass man sie sogar spielen kann, Proletarierin, genauso wie Prostituierte, Königin oder Dienstmädchen. Keine Herkunft, sagt diese Schauspielerin, nur *werden*. Dennoch, so stark ist der bis heute anhaltende gesellschaftliche Wunsch, Margarete Steffin in ihre Herkunft zu bannen, dass sogar ihre Krankheit, an der sie – wie auch Kafka – starb, TBC, von ihren Biografen einmal “proletarische Krankheit” genannt wird. Bei Kafka las man das noch nie und es klingt als würde man sie, die sich doch selbst so deterritorialisieren hatte, mit ihrem Tod reterritoralisieren wollen, und es klingt, als würden sich die Biografen bis heute wundern, dass jemand mit dieser Herkunft schreiben und lesen und denken kann. Was umgekehrt aber in ihrem eigenen Tun lesbar wird, ist, dass die Kunst ihr die Emanzipation von all dem, samt der Vorstellung der produzierenden Arbeit

ermöglicht. Ihr also diesen Garten ermöglicht hat. Das mag als ein individueller Triumph gegen dieses Fatum der Arbeit erscheinen, würde sie nicht eben auch zunächst auftreten, dann schreiben, und sich damit als Nicht-Gefangene ihrer Klasse, die der Kapitalismus und dann der Sozialismus zur Arbeit verdammt hat, mitteilen. Diesen Befreiungsschritt weg von der Arbeit in die Verwendung der freien Zeit heisst “Greif zur Feder, Genossin!” und wenn man es biografisch liest, heisst es weiter, werde was anderes, nämlich Künstlerin! Also eigentlich ein frühes “Ne travaillez jamais!” – nicht unter den Bedingungen ihrer Zeit, und auch nicht, möchte man hinzufügen, unter der Bedingung unserer Zeit, in der nun alles – Sex, Beziehung, Sorge – Arbeit genannt wird. Oder sie fordert auf zumindest, so wie sie, Rollen zu übernehmen, nicht in der Wirklichkeit, sondern in den Entwürfen einer anderen Welt, in den Stücken, von denen Margarete Steffin weiss, dass: “Ihr sie nicht spielen könnt, die Stücke, erst dann wenn es anders sein wird, aber wie, wenn es nur dadurch anders wird, dass ihr sie spielt?” Sie jedenfalls übernimmt sofort eine, die der Intellektuellen, die ihr – mit der “proletarischen Herkunft” – bis heute nicht wirklich zuerkannt wird, eben, damit es anders wird. Zumindest für sie selbst.

Diese Rolle, die sie spielt, bis sie sie wird, ist durchdrungen von der Bewegung weg von der Arbeitsförmigkeit der von der Produktion bestimmten Zeiteinteilung hin zur freien Zeit der Tätigkeit, von der sie dann schreibt, dass ihr Brecht soviel zu tun gibt, dass sie kaum zum Übersetzen kommt, das bald eine ihrer, die anscheinend so schnell und leicht Sprachen lernt, Haupttätigkeiten wird. Zu wissen, wie sie es weiß, dass dieses Übersetzen für die Schublade geschieht, zeigt wie wichtig, ihr, die sich auf diesen Weg hin zur freien Zeit gemacht hat, eine nur aus der eigenen Notwendigkeit kommende Tätigkeit ist. Eine Tätigkeit, deren Produktivität nur an sich selbst messbar ist, nicht an ihrer Verwertung. Brecht hingegen will ständig, dass sie publiziert. Diese Rolle der Übersetzerin, wie auch schon davor, ihre Rollen der Schauspielerin und die in dem Schreibkollektiv, das die Arbeit Bertolt Brechts immer darstellte, ist aber eine weitere wichtige Maßnahme gegen diese, hier wieder zum Ausdruck kommende protestantische Arbeitsethik. Sie zielt nicht auf die Rolle des Schöpfers, also des Produzenten (eigentlich der Schöpferin und Produzentin, aber dies wird zu dieser Zeit im Maskulin verhandelt). Das wären Rollen, die ja in dieser Arbeitsethik ihre Legitimation hätten. Nein, sie wählt die der Mitarbeiterin, der Korrespondentin, der – eben – Übersetzerin, der Kommentatorin. Und sie wählt damit Rollen, die mit dem Produktionswert als Wert der Arbeit brechen, und dagegen die eigene Tätigkeit setzen die nicht mehr bereit ist, der Gewichtung einer als elend erkannten Gesellschaft zu entsprechen. “Hatte er nicht wenigstens

einen Koch bei sich?“ fragt Brecht, in der Rolle des lesenden Arbeiters die Historie, die über Alexander den Großen berichtet. Für ihn leicht hingeschrieben. Und die Brecht-Literatur hat darin für Margarete Steffin als lesende Arbeiterin auch ein Plätzchen frei. Aber darin eben jener Koch zu *sein*, und zwar deshalb, weil man seine freie Zeit auf das Kochen verwendet ohne daraus einen leistungsaffinen Arbeitsplatz zu machen, das ist das, was erst den Bruch macht, und so frei war denn Brecht, der dem protestantischen Arbeitsethos weder entkam, noch entkommen konnte (und der immer seinen Output im Auge hatte) nicht. Darin war ihm Margarete Steffin – und auch Helene Weigel, die dritte in dieser Dreierbeziehung, die dieses Kochen dann in Los Angeles gut einsetzen konnte, bis sie ihre freie Zeit wieder zum Schauspielen verwenden konnte – weit voraus.

---

<sup>1</sup> David Graeber, *Anarchy-In a Manner of Speaking. Conversations with Mehdi Belhaj Kacem, Nika Dubrovsky, and Assia Turkiier-Zauberman*, Zürich-Berlin, diaphanes, 2020, David Graeber, *Anarchie – oder was? Gespräche mit Mehdi Belhaj Kacem, Nika Dubrovsky und Assia Turkiier-Zauberman*. Zürich-Berlin, diaphanes, 2020, p.

<sup>2</sup> Ebd.