

## Kærlighed i det 20. århundrede:

# RUTH BERLAU/ BERTOLT BRECHT OG DORA MAAR/ PABLO PICASSO

Af Ingrid Gilcher-Holtey

**Svagheder**  
Du havde ingen  
Jeg havde én  
Jeg elskede<sup>1</sup>

**D**e var intelligente og smukke, levende og provokerende, selvbevidste og emanciperede. Kvinder med egenskaber, ganske enkelt, som forsøgte at tage deres liv i egne hænder. De valgte mænd, som de ville elskes af, men måtte dog til sidst se sig selv i rollen som ofre for deres egen kærlighed. Historien om Ruth Berlaus kærlighed til Bertolt Brecht og Dora Maar's kærlighed til Pablo Picasso viser eksemplarisk mulighederne og grænserne for den "moderne kvinde". Kvinder som søger en ny relation imellem kønnene i første halvdel af det 20. århundrede og søger at frigøre sig fra traditionelle forestillinger og former for parforhold, og som er parat til og besluttet på at give det erotisk-intellektuelle projekt, som ønsker en ny og "anden" struktur.

Selv om Dora Maar og Ruth Berlau aldrig mødte hinanden, minder deres historie meget om hinanden. Den overraskende parallelitet imellem deres livsforløb kommer for dagens lys igennem de spor, de efterlod sig i arkiverne, såvel som gennem bøger og samtaler. Her tegner sig portrætter af dem: portrætter af kvinder ved siden af store mænd, af elskede og forladte kvinder, af Brechts og Picassos ekskærester. Der skal i det følgende studie ikke fokuseres på deres individuelle livshistorier, men på figurer og scener fra deres kærlighed, som gør det muligt at rekonstruere situationer i deres liv, som de har præget, og som samtidig er af almenmenneskelig betydning. På baggrund af Roland Barthes teorier, bliver deres kærlighed til henholdsvis Brecht og Picasso rekonstrueret igennem figurer, som er typiske for diskursen imellem elskende: mødet, forventningen, tilbedelsesværdigheden, afhængigheden, undergangen.<sup>2</sup>

### Mødet

Kærlighedens opståen viser sig som i Roland Barthes refleksioner at være af en overraskende planlagt karakter. Forud for det første møde går som regel en besiddelse af den anden gennem fascinationen af en forestilling om

den anden. Både Ruth Berlau og Dora Maar, havde allerede en sådan forestilling, da de første gang traf den mand, som skulle indtage rollen som det absolut elskede væsen. Billedet i deres hoveder fik dem til at handle. Med provokerende scener indskrev de sig begge i livet hos den mand, de hver især havde valgt. Dora Maar gjorde Café Deux Magots i Paris – lige over for kirken Saint Germain des Prés – til stedet for deres første møde velvidende, at Picasso regelmæssigt sad der ved middagstid sammen med sine venner. Klædt helt i sort, en farve, der understregede hendes hårfarve, og med sorte handsker med rosafarvede blomster, trådte hun ind igennem svingdøren til caféen. Med sin skandaløse skønhed tryllebandt hun alles blikke, også Picassos. Hun nærmede sig bordet, hvor maleren havde taget plads, og kunne tillade sig dette, fordi Paul Eluard, én af hendes venner, som ventet, sad ved siden af maleren. Da hun mærkede Picassos blik hvile på sig, sænkede hun øjenlågene og tog langsomt, endnu mens Eluard hviskede navnet Dora Maar i øret på Picasso, sine handsker af. Hun satte sig ved bordet, tog en lille kniv ud af sin håndtaske og begyndte – hvilket ikke blev forhindret af nogen, fordi ingen havde forventet det – lynhurtigt med spidsen af denne kniv at skære sig – finger efter finger – i den venstre hånd, som lå på bordet. Hun gik frem med stor præcision. Da hun hævede hånden fra bordfladen, så man, at der løb blod ud af hver enkelt fingerspids. Picasso var fascineret. Han rejste sig og bad Dora Maar om at signere handsken fra den venstre sårede hånd. Han skulle senere opbevare den i et glasskab i sit atelier ved siden af andre souvenirs.<sup>3</sup> Og han skulle se Dora Maar igen, opsoge hendes nærhed, skønt han, dengang da de mødtes i 1935, var gift og allerede havde én udenomsægteskabelig affære med en yngre kvinde, som ventede hans barn. Dora Maar vidste, at Picasso var gift og skulle snart få kendskab til eksistensen af den anden kvinde i hans liv. Men hun var kommet for at gøre opmærksom på sig selv og, om muligt, for at blive.

I 1935, samme år som Dora Maars forhold

til Picasso begyndte, udviklede der sig af en kæde af møder et kærlighedsforhold imellem Ruth Berlau og Bertolt Brecht. De havde allerede lært hinanden at kende to år tidligere, da Berlau besøgte forfatterinden Karin Michaelis på den danske ø Thurø, hos hvem Bertolt Brecht havde fundet husly efter sin flugt fra Tyskland. Hun kom der på vegne af en studenterkomité, som forsøgte at hverve forfatterinden til et arrangement i København. Berlau havde dog først påtaget sig dette hverv, som kostede fem timers rejse med bil, efter at hun havde fået at vide, at den tyske digter og dramatiker Brecht boede hos Michaelis. Ham ville hun absolut træffe, ikke kun, fordi hun i ét af hans stykker "Trommeln in der Nacht" (Trommer i natten), der var blevet opført i København, havde spillet en rolle "Anna", men også, fordi den kommunistiske teatergruppe Revolutionært Teater, som hun havde været med til at grundlægge i 1932, interesserede sig for det episke teater, som Brecht var en eksponent for.

Der skete det, som hun havde håbet på. Karin Michaelis inviterede på middag og gav hende dermed muligheden for at lære Brecht at kende. Da hun efter ophævelsen af taflet forsøgte at skrive de samtaler ned, som hun netop havde været vidne til og deltaget i, hørte hun for første gang hans helt stille "hallo" i sit øre. Dette skulle hun fra nu af vente hele sit liv på og, efter at Brecht var død, længes efter. Berlau bad Brecht om materiale og råd til sit arbejds-teater. Brecht fortalte om et stykke, som han havde skrevet efter Gorkis roman "Die Mutter". Begejstret over fremstillingen, bad hun ham om at give hende stykket, således at hun kunne indstudere det med sit arbejds-teater. Da Brecht afslog, fordi han kun havde få eksemplarer, som han ikke ville give væk i sit eksil, udnyttede hun et gunstigt øjeblik til at stjæle det fra hans arbejds-værelse. Brecht bemærkede i første omgang ikke tyveriet. Af forsigtighedshensyn bad hun ham, da hun tog afsked med ham, om ikke at tabe hendes adresse. Det indvilligede han leende i, idet han bankede på knappen i sit blå sæt tøj, som sad oven over hans hjerte.<sup>4</sup> Da Brecht op-

dagede tabet af manuskriptet, blev han rasende. Hun måtte aldrig mere tage papirer og ting med til København, hvorfra hun ofte kom rejssende for at søge Brechts nærhed og samarbejde. At digteren havde en familie, så hun. At han ved siden af den havde en veninde, erfarede hun, da hun senere skulle give husly til denne i tre måneder i sin lejlighed.

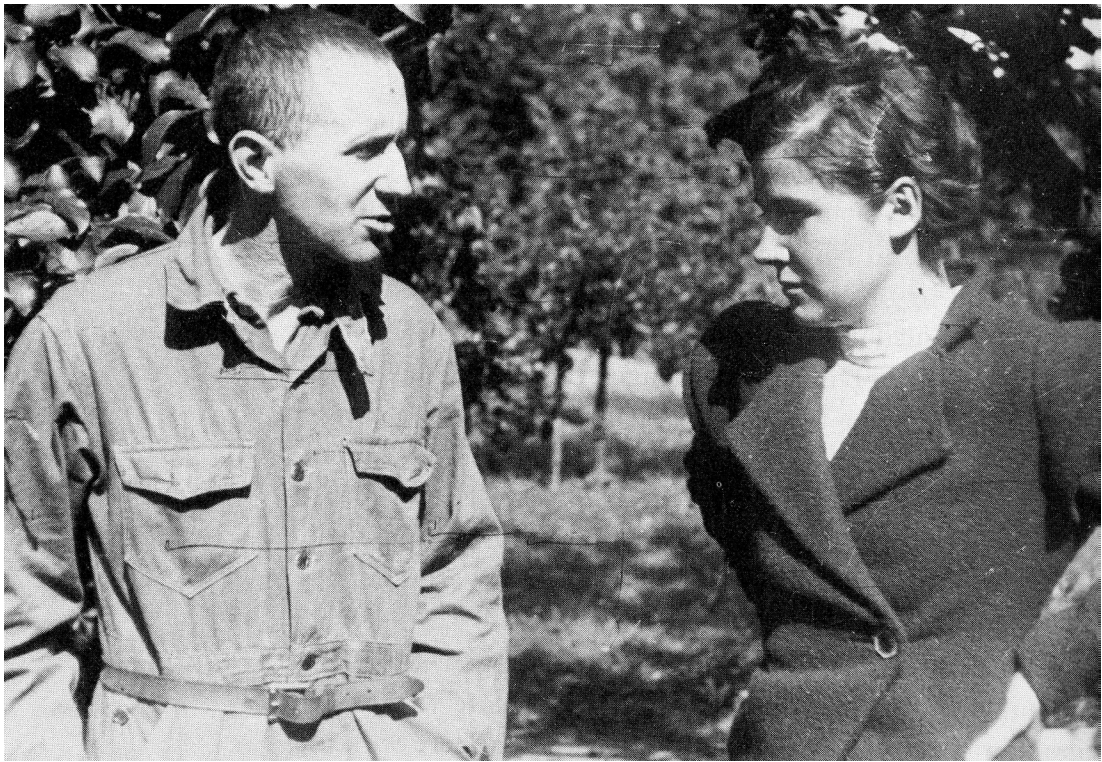
Dora Maar var 28, Ruth Berlau 29 år gammel, da de i 1935 hver især begyndte deres forhold til henholdsvis Picasso og Brecht. Begge havde levet i længere tid i kunstnerkredse. Begge indledte deres forhold med en overtrædelse af almindelige omgangsformer. Hvad drev dem? Hvilke forestillinger havde de om kærligheden? Hvilket liv havde de haft indtil da? De var født på forskellige kontinenter, men begge opvokset i en storby. De tilpassede sig og legemliggjorde rollemodellen om moderne, emanciperede kvinder, der var besluttet på at forme deres liv på en anden måde end deres mødre. Begge forældrepars ægteskaber var forløbet ulykkeligt<sup>5</sup> og gået i stykker, da Ruth Berlau og Dora Maar endnu var unge piger. Berlaus mor havde forsøgt selvmord, som blev afværget, da det blev opdaget i rette tid af døtrene. Maars mor havde lagt afstand til sin ægtemand ved at rejse væk, så forældrene boede hver for sig. Hun kunne tillade sig dette, fordi hendes mand, Josef Markovitch, var en succesrig arkitekt i Buenos Aires, og fordi hun selv ejede en lille hattesalon. Således tog hun regelmæssigt i længere perioder fra Buenos Aires til Paris, indtil hun, fordi hun var født i Frankrig, til sidst endegyldigt vendte tilbage til sit hjemland i 1926. Theodora Markovitch (den senere Dora Maar), født den 22. november 1907 i Buenos Aires fulgte moderen på hendes rejser og kunne derfor afslutte sin skolegang på Lycée Molière i Paris. Sammen med sin mor boede hun hos slægtninge i Rue d' Astorg, et fornemt kvarter. Dora lærte at tale et perfekt og raffineret fransk ved siden af spansk, som hun talte sådan, som det blev talt i Buenos Aires.<sup>6</sup> Det adskilte sig, som Picasso straks bemærkede, i nuancer fra hans hjemlands spanske og gav hendes fransk noget fremmedartet. Men vigtigt var det for

ham, at han, når han ville, kunne slå over i sit modersmål med Dora.

Ruth Berlau talte et tysk fuld af fejl og med en stærk dansk accent, men hun formåede at gøre sig forståelig, at formidle og oversætte: egenskaber, som Brecht i fremmede omgivelser var henvist til og udnyttede. Ligesom Dora Maar talte hun også meget hurtigt, velvidende at Brecht, ligesom Picasso, kunne lide det og blev utålmodig, hvis hun talte langsomt. Berlau havde afbrudt sin skolegang på en nonneskole, da hun var 13 år og havde kun lært fransk rudimentært. Tysk kendte hun hjemmefra, hvor begge forældre beherskede det tyske sprog. Faderen, ikke mindst fordi han var født i nærheden af Flensborg. Af profession var han købmand og havde i følge datterens opfattelse tjent betydeligt på Første Verdenskrig. Ruth Berlau betragtede sin familie som "meget rig"<sup>7</sup> muligvis under indtryk af den sociale gruppe, som hun skulle relatere sig til fra slutningen af 20'erne: arbejderklassen. Familien Berlaus rigdom kunne dog ikke måle sig med familien Markovitchs.

Efter at Ruth Berlau var gået ud af skolen og efter det forliste ægteskab imellem hendes forældre gik hun fra hus til hus og solgte kaffe. Senere hen blev hun dog uddannet til tandlægeklinikassistent. Dora Maar derimod tog studentereksamen og indskrev sig, idet hun gik i sin fars fodspor, som studerende på "Ecole des arts décoratifs" i Paris. Hun tog malerkurser på akademiet Julien og besøgte maleren og fotografen André Lhotes atelier på Montparnasse: for hende en levende legende inden for kubismen. Hun valgte også Lhote som forbillede på et område, der rykkede mere og mere i centrum af hendes studier og kunstneriske arbejde: Fotografiet. Når hun forlod Lhotes atelier, besøgte hun Montparnasses caféer: "Le Select" og "La Rotonde". Hendes udseende var tilpasset tidens mode med pagehår "à la garconne". Hun blev anset for "vive et provocatrice", men også for eksotisk, peruviansk og etruskisk.<sup>8</sup>

Ruth Berlau kom også til Berlin med netop sådan et pagehår. Født 1906 og dermed et år ældre end Dora, var hun taget til Frankrig på



*Ruth Berlau og Bertolt Brecht i samtale i haven hos Karen Michaelis på Turø i 1933. (Foto: Arbejdermuseet og ABA, Fotograf: Mogens Voltelen).*

cykel, fordi hun ikke længere kunne holde ud at arbejde som tandlægeklinikassistent. Hun havde forinden lavet en kontrakt med en dansk avis (Ekstra Bladet), som garanterede hende et honorar pr. linje for hver beretning fra hendes rejse. Hun skrev og skrev. Når der ikke skete noget, opfandt hun, hvad hun "ville have oplevet". Og der skete, som hun kunne konstatere, kun lidt. Inden hun nåede Paris, mødte hun en fransk journalist, som, fordi han opfattede den unge kvinde på cyklen som en eventyrske, placerede hendes historie og billedet af hende i franske aviser under mottoet: "Ung dansk kvinde kommer til Paris på cykel for at købe sig en læbestift." Resultatet blev, at Ruth Berlau blev vel modtaget i Paris og vist rundt på venligste vis. Mediernes interesse i Frankrig skærpede de danske mediers interesse. Da Ruth Berlau omsider vendte tilbage til København på cykel, var hun næppe i stand til at nå frem til avisredaktionens bygning, fordi så mange læsere havde fundet

sammen på Rådhuspladsen og de tilgrænsende gader for at vente på hende.

Hendes succesfulde rejsereportager medførte, at Politiken foreslog hende at foretage endnu en rejse: denne gang til Moskva.<sup>9</sup> Det indvilligede hun i, cyklede til Moskva og rapporterede med begejstring fra en stor international teaterfestival, som fandt sted under hendes ophold. Redaktionen på københavneravisen reagerede med forfærdelse og opfordrede Ruth Berlau til straks at vende tilbage. Hun nægtede og blev endnu tre måneder i Moskva. Da hun vendte tilbage til København, tog hun straks cyklen hen til det danske kommunistpartis kontor for at erhverve sig den røde partibog. Da hun trådte ind i partiet, var hun 24 år gammel og havde på dette tidspunkt, 1930, været gift i 4 år. Hun havde ganske vist foretaget sine eventyrlige rejser til Paris og Moskva alene, men med ægtemandens opbakning: Professor Robert Lund, en anset læge og mediciner, 20 år ældre ned Ruth Berlau og far til

fire børn fra et tidligere ægteskab. Lund støttede også, at hans kone deltog i arrangementer på universitetet og sidst, men ikke mindst hendes kærlighed til teatret. Han accepterede, at prøverne i arbejderskolegruppen fandt sted i hans lejlighed. Han gjorde ikke nogen indsigelse mod sin unge kone, da hun tog et engagement som skuespillerinde på Det Kongelige Teater i København. Et usædvanligt livsforløb lå således bag Ruth Berlau, da hun i 1933 mødte Brecht for første gang. Modigt havde hun søgt at kæmpe sig tilbage til det, som hun som 13-årig overilet havde opgivet: en mulighed for uddannelse. Ved hjælp fra sin mand og på eget initiativ søgte hun og fik kontakt til danske digtere, dramatikere og forfattere. Hun kørte i en stor Lincoln og blev i København betragtet som den "smukke, røde Ruth", og som salonkommunist.

I begyndelsen af 30'erne søgte og fik også Dora Maar kontakt til venstreorienterede politiske grupper. Hun tilsluttede sig i 1933 en venstreradikal, antifascistisk gruppe, som var grundlagt af Paul Faure og Michel Leiris, og hun gik på Michel Leiris sociologikurser på Sorbonne.<sup>10</sup> Hun var gode venner med fotografene Henri Cartier-Bresson og Man Ray, med filminstruktøren Louis Chavance, med den franske surrealismes overhoved André Bréton og hans kone Jacqueline, inden hun blev George Batailles veninde og elskerinde. Hendes livsstil var storborgerlig og hedonistisk. Hun havde ingen intentioner om at gifte sig. Økonomisk var hun uafhængig og selvstændig, efter at hendes far havde indrettet et fotostudie til hende i Neuilly, som hun ledede sammen med fotografen Pierre Kéfer, og hvor hun fik den eftertragtede opgave at portrættere Héléna Rubinstein på øen Saint Louis.<sup>11</sup> På grund af sin kontakt til surrealistene, såvel som sit forhold til Bataille lærte hun konceptet om den "frie kærlighed" og mangfoldigheden i kønnes forhold til hinanden at kende og siden at praktisere det. Der var altså forbilleder i hendes forestillingsverden, som bestyrkede og bekræftede hende i at tage det afgørende skridt og tilbyde Picasso sin "bløden-de hånd".

Picasso forstod tegnet. Også han havde et billede af Dora Maar i hovedet, endnu inden han mødte hende i "Deux Magots". I Man Rays fotostudie var han stødt på et billede, som viste Dora Maar med en frisure af fjer.<sup>12</sup> Han havde udbedt sig dette billede af Man Ray som gave. En "tagen i besiddelse" (Barthes), dvs. en fascination på baggrund af et billede, var således også kommet i stand fra hans side. Dora Maar gjorde gengæld, idet hun inviterede Picasso ind i sit studie og gjorde ham til genstand for sin fotokunst. Hendes billeder fastholdt Picasso som negativ: Hvidt på sort. "Elskende laver", ifølge Brecht, "billeder af hinanden". Den mulige virkning af sådanne billeder illustrerede han i en lignelse, som starter hans bog "Buch der Wendungen". Der hedder det: "Meti sagde: for mange kan det billede, som deres venner skaber af dem, ikke sættes højt nok. Deres forfængelighed overser, at den elskende skaber nyt. Man skal pleje omgang med sådanne mennesker, som har et godt billede af én. således kan man blive bedre, idet man søger at retfærdiggøre dette billede. Men det er dårligt at tåle et billede, der ikke yder én retfærdighed. For den elskende hævner sig, når urbilledet ikke slår til, ikke på billedet, men på urbilledet."<sup>13</sup> Endnu var det ikke så vidt. "Lidelsens slibespor", krænkelserne og naget, som en kærlighedshistorie kan munde ud i, var endnu langt væk i 1935, mødernes år. Det drejede sig i første omgang og frem for alt om den gensidige tilnærmelse.

## Forventningen

Aldersforskellen mellem Picasso og Dora Maar var 20 år, mellem Brecht og Ruth Berlau 8 år. Den Spanske Borgerkrig, som begyndte i 1936 påvirkede starten på den nye kærlighed imellem begge par. I begge tilfælde var det kvinderne, som spillede en aktiv rolle i deres stillingtagen til krigen. Dora Maar ansporede Picasso til at tage kunstnerisk stilling til krigen og fotograferede ham under det 3 uger lange arbejde på "Guernica", som han malede til den spanske republiks pavillon på verdensudstillingen i 1937. Billeder af tyske flys

bombardement af den baskiske by den 26. april, hvor 1654 personer døde og 889 personer blev såret, var blevet offentliggjort i Paris-avisen "Le Soir". Dora Maar gjorde Picasso opmærksom på det, og det rev ham således ifølge hendes biograf Ortiz ud af hans "æstetiske narcissisme", og fik ham til at positionere sig politisk, sådan som det var forventningen hos hende og surrealisterne omkring Breton, Bataille og Eluard.

Da Picasso kun havde tre uger til sin rådighed til at gøre "Guernica" færdig i rette tid til åbningen af verdensudstillingen, og han til dette projekt havde valgt et lærred af gigantisk omfang (3,51x7,82 meter), kunne han ikke, som han plejede, tage til Marie Thérèse Walter og datteren Maya om torsdagen og søndagen, men var tvunget til at arbejde uafbrudt. Resultatet blev, at Marie Therese kom til Rue des Grands-Augustins, hvor Picassos atelier befandt sig på dette tidspunkt. For at berolige hende forklarede han hende, at "Guernica er til dig", selvom han allerede havde lovet det til Dora Maar. Imidlertid rakte hans ord ikke til at berolige Marie Thérèse Walter. Hun mødte Dora Maar, som var til stede i atelieret for at fotografere Picasso under sit arbejde.

Det var det første møde imellem de to kvinder. "Jeg har et barn med denne mand", forklarede Marie Thérèse Walter, "min plads er ved hans side". Ganske vist havde Dora Maar ikke noget barn med Picasso, men derfor ikke mindre grund til at være i atelieret, svarede hun, mens Picasso malede videre stående på sin stige, mens han vendte ryggen til de to kvinder. Marie Thérèse Walter stod fast på sin fortrinsret og forlangte af maleren, at han skulle afgøre, hvem af de to kvinder, der skulle gå. En svær situation for Picasso, som forsøgte at mestre den ved at erklære, at han kunne lide begge kvinder, og derfor ville bede dem om at udkæmpe striden indbyrdes. Hans ord udløste et håndgemæng, hvor de to kvinder sloges mod hinanden på gulvet. Synet af dem fik maleren til at smile, men fik ham ikke til at gå ned ad stigen og gribe ind.<sup>14</sup> Træt og forslået og derfor langt fra den stolte kvin-

de med fjerene, som Man Rays billede havde fastholdt, rejste Dora Maar sig til sidst og forlod grædende atelieret. I de kommende fem måneder skulle Picasso male hende igen og igen i denne tilstand: som grædende, klagende og fortvivlet kvinde. Fastholdt på billeder, som skulle nå verdensberømmelse og skabe kunsthistorie, havde Dora Maar ladet sig "plukke". Begyndelsen til enden på hendes forhold til Picasso, men endnu langt fra det endelige brud.

Tårer påvirkede også Brecht. De inspirerede ham til en historie om Meti, der giver et fingerpeg om hans modstand mod tårer. "Mester Meti" skrev Brecht, "snakkede med nogle børn. En dreng gik pludselig uden for. Da Meti efter et stykke tid også gik uden for, så han drengen stå bag en busk og græde. Da han gik forbi, sagde Meti til ham: Man kan ikke høre dig, blæsten er for kraftig. Da han vendte tilbage, lagde han mærke til, at drengen var holdt op med at græde. Drengen havde erkendt, at den grund, som Mester Meti havde nævnt for at han græd – nemlig: at blive hørt – var en hovedgrund."<sup>17</sup> Endnu var "tårer" ikke det dominerende i forholdet mellem Brecht og Ruth Berlau. Tværtimod kunne begge bruge deres kærlighed produktivt. Allerede i årene 1933 – 1935 havde Ruth Berlau oversat Brechts skuespil "Moderen" og senere "Fru Carrars geværer". Hun havde fået begge stykker opført i Revolutionært Teater. Sammen med Brecht udtænkte hun "Ethvert Dyr kan det"<sup>18</sup>, en bog med fortællinger, som Brecht ifølge hende bidrog til med en af historierne.<sup>19</sup> Med penge fra sin mand, Robert Lund, udgav hun Brechts "Svendborg Digte" (1939) og understøttede Brecht i at udgive digtene under navnet Bertolt og ikke som Bert Brecht. Hun gjorde en ende på Brechts usikkerhed i navnespørgsmålet, da hun på hans spørgsmål: "Kan du lide navnet Bert?" spontant replicerede: "Willi i stedet for William ville i sin tid nok heller ikke have været det rigtige."<sup>20</sup> Hun gjorde en indsats for en dansk udgave af "Dreigroschenroman"<sup>21</sup> og begyndte derefter at arbejde aktivt med i skabelsen af Brechts stykker. I sammenhæng med udarbejdelsen af

“Galileo Galilei” formidlede hun et møde mellem Brecht og Niels Bohr; dette var ikke så svært for hende, idet Bohrs sommerhus lå tæt på Robert Lunds sommerhus.

Berlau og Brecht tog i 1937 sammen af sted til Den Internationale Forfatterkongres til Forsvar for Kulturen, der skulle begynde i Paris og fortsættes i Madrid. Mens Brecht tog tilbage til Danmark fra Paris, tog Berlau videre til Madrid med et fly tilknyttet de sovjetiske spaniensfrivilliges politkommissær. Aftalen var, at hun skulle vende hjem efter to uger. Det skulle gå anderledes. Egon Erwin Kisch indlemmede Berlau i kredsen af sine journalistkolleger, og hun drog nu sammen med ham og andre forfattere ud til borgerkrigens frontlinjer. Angst kendte hun ikke til. Da hun under tidligere rejser havde prøvet at gå på jagt, var hun, som hun senere fortalte, ret god til at omgås et gevær. Mens Brecht ventede på havnen i København på det skib, som hun efter aftale skulle vende hjem med, besøgte Berlau “de kæmpende ved fronten”<sup>22</sup> Den forgæves venten og den uventede adskillelse inspirerede Brecht til et digt:

Når stenen siger, at den vil falde til jorden  
 Når du kaster den op i luften  
 Så tro den.  
 Når vandet siger, at du bliver våd  
 Når du dykker ned i vandet  
 Tro det.  
 Når din veninde skriver, at hun vil komme  
 Så tro hende ikke. Her  
 Er der ikke en naturkraft i spil.<sup>23</sup>

Ifølge Roland Barthes kan digtet tolkes som en iscenesættelse af den elskedes fravær, som en klassisk figur for kærlighedsdiskursen. At sætte ord på den andens fravær er ifølge Barthes ensbetydende med på forhånd “at fremsætte en påstand”, der hævder: “Jeg bliver elsket i mindre grad, end jeg selv elsker”. Historisk set bæres fraværets diskurs af kvinden. Hvis en mand sætter ord på fraværet, bliver “han, der venter der og lider under fraværet, ... på magisk vis feminiseret.”<sup>24</sup> Sabine Kebir tolker forholdet anderledes. Hendes tese indebærer,

at Brecht havde “måttet gennemleve den ‘sig emanciperende’ mands kvaler.”<sup>25</sup> Det ville nok være mere rammende at sige: Kvalerne for en mand sammen med en kvinde, der var i færd med at frigøre sig, der byttede om på kønsrollerne og lod manden vente. Med andre ord: Som skabte distance i en situation, der truede med at knække hende – nemlig at være en gift mands elskerinde nr. to. Aldrig ville hun være i stand til “at spille andenviolin”, havde Robert Lund sagt i sin afsked til Ruth Berlau og dermed begrundet sit håb om, at hun hurtigt ville vende tilbage til ham. To år efter sin separation fra Lund gik Berlau – i hvert fald midlertidigt – fra Brecht, idet hun besluttede sig for at blive i Spanien. Gang på gang skulle hun i de følgende år forsøge at bryde ud på lignende vis, aldrig dog uden håbet om derigennem at binde Brecht til sig. Brecht kommenterede og kritiserede hendes udbrudsforøg ikke kun i digte og fortællinger. Det kom til vredesudbrud, da Berlau vendte hjem fra Spanien. Det var ikke hendes indtryk, at hendes oplevelser dér interesserede Brecht. Første gang råbte han ad hende, “fordi jeg ikke vidste alt det, som han ville vide.”<sup>26</sup> Han ønskede at få noget at vide om borgerkrigens politiske baggrund, men hun havde fortalt om sine fantastiske oplevelser og havde i den forbindelse været “alt for følelsesbetonet.”<sup>27</sup> Han var også irriteret, fordi han havde savnet hende som medarbejder og han derfor havde arbejdet dårligere: “Manglen på medarbejdere var grunden til, at han klamrede sig så meget til mig”, sagde Berlau. Men i 1937 syntes det, som hun siger i et tilbageblik, vigtigere for hende at hjælpe den svenske jurist Georg Branting, der ledede en komite til støtte for den spanske republik i Madrid, end at sidde i det endnu freligede Danmark.<sup>28</sup> Dermed antydes et nyt konfliktniveau: om det “rigtige” engagement. Dette bestod i Berlaus optik i den direkte aktion, i at gribe ind og tage parti. Brecht søgte at påvirke hende med sine Lai-Tu-historier. Brecht reagerede på Berlaus ophold i Spanien med teksten TU VIL LÆRE AT KÆMPE OG LÆRE AT SIDDE.<sup>29</sup> Ruth Berlau lærte at sidde og opgav alligevel ikke sin trang til uaf-

hængighed. Hvis man søger at drage et midlertidigt facit, kan man sige at begivenhederne i Den spanske borgerkrig og dermed altså eksterne konflikter medførte de første spændinger i begge de omtalte parforhold. Dora Maar forlod Picassos atelier, Ruth Berlau forlod Danmark, hvor Brecht havde søgt tilflugt i sit eksil. Og alligevel var deres kærlighedsforhold til Picasso og Brecht ikke afbrudt.

## Tilbedelsesværdig

Tiltrækning og fascination, sanselighed og begær karakteriserede begge parrenes forhold og gav dem holdepunkter også i vanskelige situationer. Hvad var det, der udgjorde det særlige i begæret af den elskede? Ifølge Roland Barthes er det umuligt at sætte navn på dette aspekt: “mit sprog stammer, laller altid lige når jeg prøver på at sætte ord på det”, og det ender kun med et “tomt ord”: “*tilbedelsesværdig!*”. Det minder om det, som grækerne kaldte “*charis*”: “øjnenes skinnen, kroppens lysende skønhed, det eftertragtede væsens udstråling”, og han fortsætter: “måske tilføjer jeg endda, lige som med antikkens *charis*, forestillingen – håbet – om, at min kærligheds objekt giver efter for min igen.”<sup>30</sup> Men til sidst endte alle sproglige forsøg på at benævne, hvorfor man begærede *den anden*, i en tautologi: “Tilbedelsesværdig er, hvad der er tilbedelsesværdigt” eller “jeg elsker dig, fordi jeg elsker dig”.<sup>31</sup> Picassos søgen efter ord, der kunne beskrive hans forhold til Dora Maar, bekræfter den vanskelighed, som Barthes beskriver i “Fragmenter af et kærlighedens sprog”. Picasso kunne male og tegne Dora Maar og sig selv, men det var svært for ham at beskrive fascinationen med ord. Den 14.2.1938 skrev han enogtyve gange med blå stift på bagsiden af et kort: Dora<sup>32</sup> Den 1. marts 1940 hjalp et bogstav ham videre i at udtale det, der ikke kunne udtrykkes. Han skabte et nyt ord. Han påbegyndte et surrealistisk digt, som han sendte hende. Med store bogstaver havde han skrevet ordet: ADORA<sup>33</sup>. 1942 signerede han tillige en samling med tegninger: ADORA MAAR.<sup>34</sup>

Også digteren Brecht eksperimenterede. Sine breve til Ruth Berlau underskrev han, som et lån fra antikken, enten med “e.p.e.p” – “et prope et procul”, dvs. “nært og fjernt”. Ord, han også havde ridset i en smuk sten, som han havde fundet ved Svendborg Fjord og foræret hende som gave<sup>35</sup>. Eller også underskrev han sig med “j.e.d.”, en forkortelse for det danske “jeg elsker dig” – en sætning, der ifølge Barthes forflygtiges på samme måde som ordet “tilbedelsesværdig”.<sup>36</sup> Da den truende fremmarch af tyske tropper tvang ham til at forlade Danmark i 1939, skrev han digtet:

Jeg vil gå med ham, som jeg elsker.  
Jeg vil ikke udregne, hvad det koster.  
Jeg vil ikke tænke over, om det er godt.  
Jeg vil ikke vide, om han elsker mig.  
Jeg vil gå med ham, som jeg elsker.<sup>37</sup>

Ruth Berlau blev tilbage i Danmark. Først da hun modtog et brev, hvor han opfordrede hende til at ansøge om et indrejsevisum til USA eller, hvis dette tog for lang tid, om et besøgsvisum, og hvor han tilføjede denne sætning i brevet: “For fra nu af venter jeg på dig, hvor end jeg kommer hen, og jeg regner altid med dig. Og jeg regner ikke med din ankomst på grund af dig, men på grund af mig, Ruth”<sup>38</sup>, først da fulgte hun efter ham. Hvad kærlighed er, og hvordan den kan leves i vanskelige tider: dette spørgsmål kredsede deres samtaler om på flugten fra de nationalsocialistiske tropper. Ikke mindst fordi Brecht var på vej til USA med tre kvinder. I Finland, tredje station på hans lange flugt, kom han i 1940 (samme år som Picasso) et skridt videre i en sproglig konkretisering: “Du siger altid”, skrev han til Ruth Berlau, “at jeg simpelt hen ikke ved, hvad kærlighed er. Men jeg tror, jeg ved det. Det er noget, der hele tiden kan forvandle sig til omsorg og så igen fra omsorg til kærlighed og i det hele taget til mange andre ting og altid tilbage.”<sup>39</sup> Ingen kan nægte, at Brecht viste en sådan omsorg, da han sammen med to kvindelige kommunister og en jødisk hustru rejste til Amerika via Sverige, Finland og Sovjetunionen. Men forholdet til Ruth Berlau





Picasso og Dora Maar, Mougins, 1937. Fotograf: Lee Miller.

var fra begyndelsen også præget af en "tredje ting". Hvad denne "tredje ting" var, det blev ikke defineret entydigt i "Lai-Tu"-fortællingerne i slutningen af "Buch der Wendungen". Den kan tilnærmelsesvist beskrives som noget produktivt. For kærlighed, lader Brecht Kin-Jeh sige, er ikke kun en "passion"<sup>40</sup>, men "en produktion".<sup>41</sup> Det er "kærlighedens væsen", "lige som andre store produktioner", hedder det videre, "at de elskende tager det meget alvorligt, som andre behandler med overfladisk lethed, de mindste berøringer, de mindste mellemtoner. For de bedste lykkes det at bringe deres kærlighed i fuldstændig samklang med andre produktioner."<sup>42</sup> Inden for disse "produktioner" eller "tredje ting" opstillede Brecht endnu en rangordning, som det ses i fortællingen "Lai-Tus fejl":

*"Lai-Tu havde en mand og levede dårligt med ham, fordi hun ikke brød sig om at sove med ham, og hun ikke var knyttet til ham af andet end en vis mængde sympati. Hun drog nytte af*

*Me-Tis belæring, idet hun foreslog sin mand at arbejde for de undertrykte, som hun også selv arbejdede for. Hendes mand gik ind på det, og Lai-Tu sov fortsat med ham. Me-Ti kritiserede dette og sagde: Hvilken værdi har det at finde en tredje ting, der forener jer, og at bibeholde en anden tredje ting, der forener jer? Det vil sige: at få et stykke brød og skylle det ned med gift."<sup>43</sup>*

Samtidig med at Brecht kritiserede Ruth Berlaus forhold til Robert Lund med denne "Lai-Tu"-fortælling, tilskrev han seksualiteten og erotikken en højere placering end den fælles handling i andre projekter. Hvor stærkt Brechts sanselighed virkede på hende, gjorde Ruth Berlau klart med et tilbageblik på begyndelsen af deres forhold. Brecht havde sunget "Die Moritat von Mackie Messer" for hende, mistænksomt overvåget af Helene Weigel, der vidste, at Brecht bejlede til kvinder med sin stemme. Begge var derefter gået ud af værelset. Efterladt alene i rummet, be gravede Berlau "utilsigtet", som hun huskede

det, sit ansigt i Brechts grå silkeskjorte, puttede den ind under sin jakke og lagde den først tilbage, da hun begyndte at blive svimmel af "jordlugten" fra den elskede person.

Kærligheden inspirerede begge par til fælles arbejde. Vejledt af Doras kunnen som fotograf, eksperimenterede Picasso i slutningen af 1930'erne med teknikken fotogravure.<sup>44</sup> Samtidig begyndte Dora, inspireret af Picasso, at male. Enhver god fotograf, udtalte Picasso, er i virkeligheden en maler. Ved at understøtte hendes virksomhed som maler afbrød han dog hendes fremgangsrige karriere som fotograf. Dora, der havde studeret ved "Ecole de photographie" i Paris <sup>45</sup>, var en af de første kvindelige fotografer i Frankrig. Først fra 1926 og frem vejede fotografiapparater under 20 kg, så de kunne bæres af kvinder.<sup>46</sup> I 1932 var Dora taget alene af sted til Barcelona med sit kamera for at opleve landet og menneskene dér. Hun valgte de riges villaer og de fattiges børn som motiver. Hun vendte tilbage til Paris med en mangfoldighed af fotografier.<sup>47</sup> Ved udgangen af 1930'erne opgav hun fotografiet. Ikke at betragte andre, men at betragte sig selv – det havde Picasso ifølge Maars biograf anbefalet hende. Han havde vendt hendes blik mod det indre. <sup>48</sup> Anderledes med Brecht. Efter ankomsten til USA opfordrede han Ruth Berlau til at sætte sig ind i fotografiets teknik. Med Brechts doktrin SANDHEDEN ER ALTID KONKRET for øje, begyndte hun at tilegne sig en viden, der gjorde det muligt for hende at håndtere et kamera. I foråret 1944 fulgte hun et tremåneders kursus i Josef Breitenbachs fotostudie i New York (han var emigrant lige som Brecht og hun selv), hvor hun opnåede fototeknisk grundviden. I vinteren 1944 deltog hun desuden i et fotokursus på Venice High School i Los Angeles.<sup>49</sup> Derigennem blev hun i stand til at dokumentere Brechts opsætninger i eksilet.<sup>50</sup> Ligesom Dora Maar dokumenterede Picassos arbejde med "Guernica", dokumenterede Ruth Berlau Brechts arbejde med "Det Kommunistiske Manifest". "Jeg fotograferede manuskriptet hver gang Brecht havde ændret i det.", udtalte hun senere, "Derigennem kan man følge

nøjagtig med i, hvordan arbejdet har udviklet sig trin for trin."<sup>51</sup> Men ikke nok med det. Da Brecht forlod det amerikanske eksil i 1947, havde hun fotograferet "næsten alle Brechts arbejder, der fandtes dengang, manuskripter, men også trykte sager." Filmene blev afleveret til Harvard Universitet og udgør i dag kernen i Brecht-arkivet i Berlin.

Sidst men ikke mindst forenedes begge par af deres virksomhed i og syn på kunstlivet og de aktuelle forhold. De delte ikke kun det, som Picasso kaldte "professionshemmigheder", men også politiske og æstetiske værdier. Med disse som pejlemærker tog de stilling til de aktuelle begivenheder i kunst og politik. Når Picasso diskuterede med Dora, forekom hun ham et være "som en dreng". Han syntes, hendes intelligens var så usædvanlig for en kvinde, at han vægrede sig ved at klassificere hende som "kvindelig".<sup>52</sup> Han var ikke kun stolt over hendes skønhed, men også over hende klogskab. Mens han holdt Marie Thérèse Walter borte fra sine venner og også kun i ringe grad havde ført et offentligt liv med sin hustru Olga, viste han Dora frem for sine venner og viste sig også med hende i Paris.<sup>53</sup> "Dora har sagt dette", "Dora har sagt følgende", hørte hans venner ham sige igen og igen. Hun var, om man vil, hans offentlige elskerinde. Samtalerne om de aktuelle forhold fandt ofte sted ved middagstid. Det var ikke altid klart hvornår: det afhang af, hvem der kom og gik i Picassos atelier om morgenen. Da Dora Maar boede lige rundt om hjørnet i Rue de Savoie 6, var det tilstrækkeligt, hvis Picasso, kort før han selv forlod atelieret, kaldte på hende: "Descendez" – "Kom ned". Det blev det magiske trylleord, hun ventede på dag efter dag <sup>54</sup> – nogle gange forgæves. Mens Picasso inviterede Dora Maar på middag i byen, tog Brecht midt på dagen hjem til Ruth Berlau i den periode, de begge levede i Santa Monica i Californien og arbejdede på opsætningen af den amerikanske "Galileo Galilei". Brecht brød sig ikke om amerikansk mad, så Ruth Berlau lavede mad til ham. "Huset havde dybe franske vinduer.", husker hun: "Brecht gik aldrig ind gennem døren, når han

ankom, men gik rundt om huset til parken ved vinduet. Der havde jeg stillet en lille trappe op, så Brecht let kunne komme ind gennem vinduet. På den måde undgik han at møde nogen på vejen. Han kom regelmæssigt kl. 2. Jeg havde allerede gjort maden færdig. Efter middagsmaden lagde Brecht sig og hvilede sig lidt. På den måde delte han dagen op og kunne, som han sagde, gå i gang med at arbejde udhvilet to gange dagligt. Når han var stået op igen, forberedte vi os på, hvad vi ville arbejde med Charles Laughton med. Kl. 4 eller 5 kørte vi hen til ham.”<sup>55</sup> Enkelte personer i kredsen af tyske emigranter kendte til forholdet mellem Brecht og Berlau, men Brecht optrådte, som kunne han holde det hemmeligt, da han ikke ønskede at blive betragtet som “Don Juan”. Samarbejdet med Ruth Berlau var også vigtigt for ham, fordi hun talte bedre engelsk end ham, og hun derfor kunne fungere som formidler, ligesom hun havde gjort det i Danmark. Hun anså det også for at være et vedvarende, særligt træk ved sig selv, at hun igen og igen havde udfordret Brecht politisk. Det var også hende, der havde inspireret Brecht til hans “Kommunistiske Manifest”.

## Afhængighed

Efter et år i Santa Monica holdt Berlau det ikke ud længere. Da hun fik en indbydelse til en kvindekongres i Washington for at tale om emnet “Hvad betyder nazismen for kvinderne?”, benyttede hun lejligheden til at rejse videre til New York og der at søge efter en mulighed for at være uafhængig og selv at tjene penge. Hun fik arbejde ved radioen ved Office of War og begyndte at skrive og indtale radiokommentarer, der blev sendt rettet mod Danmark. Sammen med den kvindelige leder af hendes radiokontor lejede hun en lejlighed i hus nr. 124 i 57. gade, et fornemt kvarter, men som hun havde råd til at betale, fordi huset ikke havde elevator og lejen derfor var lavere end i nabohusene, og fordi hun fik sendt et månedligt tilskud på 75 dollar fra Robert Lund i Danmark. Derfor kunne hun nu nyde udsigten til New Yorks berømte skyskraber-

skyline, og råde over to badeværelser, to værelser, et køkken og en balkon.<sup>56</sup> Med andre ord: Hun havde skabt sig en ideel tilværelse – hvis ikke, ja hvis ikke Santa Monica havde ligget en verdensdel væk. Eneste kommunikationsmiddel hertil var breve, og de gik ud på, at Brecht følte sig anklaget af Ruth Berlau, selvom hun selv havde truffet beslutningen om at tage til New York og ikke havde diskuteret det med ham forinden. Han blev først informeret lidt efter lidt, han vidste ofte ikke, hvordan han skulle håndtere det ambivalente indhold i hendes breve – glæden over succes, bitterheden over at være så langt væk -, og han syntes samtidig, at hun skrev for lidt og for sjældent, så han ofte ventede på post fra hende – også forgæves, hvad han beklagede sig over. Han forsikrede hende, at intet af det, han havde skrevet til hende fra Stockholm, havde ændret sig. Han bekræftede “at jeg behøver dig (og ikke bare kan bruge dig)”<sup>57</sup> og var så efter et stykke tid ikke længere i stand til at holde på formerne. “Jeg ved ikke længere, hvad jeg skal gøre”, skrev han til hende midt i juni 1942. “Det er meget svært for mig ikke at forfalde til en forstenet tavshed, og kun erindringen afholder mig fra (at tænke på) en tid, hvor du ikke var der, hvor jeg ikke hele tiden skulle bestå test og sluge kritik og anklager, hvor du så det, jeg kan og det jeg ikke kan, hvor du hjalp mig og jeg fik lov til at hjælpe dig.”<sup>58</sup> Der gik et halvt år, før Brecht første gang besøgte hende i New York.<sup>59</sup>

Picasso og Dora Maar blev ikke adskilt af anden verdenskrig, men boede og arbejdede kun få meter fra hinanden. Dora Maar prøvede i sin nye metier som maler at udforske den indre verden, og hun lod sig her vejlede af Picasso. “Jeg var ikke Picassos maitresse,” sagde hun senere, “han var min mester.”<sup>60</sup> Harmonien mellem dem blev forstyrret ved et tilfælde, der muligvis havde sit udspring i de aktuelle forhold i krigstidens økonomi. Hvorom alting er – Picasso havde, for at glæde Marie Thérèse Walter, givet hende en af Dora Maars kjoler. Da Marie Thérèse Walter fandt ud af, hvem der tidligere havde ejet kjolen, ringede hun forarget til Picasso og besluttede

sig for, da han ikke tog telefonen, at opsøge ham dér, hvor hun formodede han var: hos Dora Maar. Picasso var faktisk i Rue de Savoie, men han prøvede at skjule det. Han gemte sig under skænderiet mellem de to kvinder bag et forhæng. Marie Thérèse Walter gav dog ikke op. Hun fortsatte eftersøgningen og fandt kort tid senere maleren i sit atelier. Besluttet på endelig at afslutte det evige frem og tilbage, stillede hun Picasso kardinals spørgsmålet: Han havde lovet at gifte sig med hende. Hvorfor holdt han ikke dette løfte? Næppe havde hun fremført dette længe fortiede spørgsmål, før Dora Maar, som i en dramatisk iscenesættelse på et teater, dukkede op i atelieret. Vendt mod Picasso erklærede hun: "Men det er da mig, du elsker." Hun gjorde dermed krav på at besidde Picasso og kom hans svar i forkøbet. Han hævnede sig ved at sige: "Dora Maar, du ved, at den eneste kvinde, jeg elsker, er Marie Thérèse Walter". Denne sekunderede prompte: "Nuvel, nu har De hørt det." – "Gå nu."<sup>61</sup> Dora Maar, der alene på grund af sin sociale herkomst følte sig overlegen i forhold til den "anden" kvinde i Picassos liv, som hun ikke så andet i end en "lille dum forstadsgås", havde tabt på ny. Hun forlod for anden gang Picassos atelier – slået, såret, nedbrudt. Alligevel blev hun hos Picasso, der heller ikke efterfølgende giftede sig med Marie Thérèse Walter. Livet for de tre fortsatte. En mulighed for at ændre Dora Maars situation havde Picasso aldrig udelukket: et barn. Han var overbevist om, at kvinder først virkelig blev kvinder, når de havde født et barn. Siden krigens begyndelse vidste Dora Maar imidlertid, at denne mulighed ikke gjaldt for hende. Lægerne havde fortalt hende, at hun ikke kunne få børn. Og det var heller ikke muligt for hende at kombinere sin rolle som emanciperet "moderne kvinde" med den traditionelle moderrolle.

Anderledes for Ruth Berlau. Da Brecht i februar 1944 atter kom fire måneder til New York og boede hos hende, blev hun gravid.<sup>62</sup> Barnet – Michael – blev født i september 1944, men døde som for tidlig født få dage efter fødslen. Ruth Berlau svævede i akut livsfare. Brecht, der ifølge Berlau havde glædet sig

over graviditeten og var på hospitalet ved fødslen, forekom efter barnets død Johannes Eisler "så forvirret", som han aldrig havde set Brecht.<sup>63</sup> Ruth Berlau vejede under 50 kg, da hun blev udskrevet fra sygehuset. Skuespilleren Peter Lorre betalte lægeregningen og inviterede hende til at rekreere sig i hans hus i Santa Monica. Hun arbejdede videre sammen med Brecht og genoptog også sit arbejde i New York. Brecht lovede hende: "Når vi kommer til Berlin, adopterer vi straks et barn."<sup>64</sup> Men alt dette kunne ikke hjælpe hende over tabet af barnet. Som ung pige var hun blevet gravid og havde fået det uønskede barn aborteret, og som 37-årig mistede hun nu det barn, hun havde længtes efter. Barnets død kom hun sig aldrig over. Det oversteg hendes kræfter. Også for hende var muligheden for, gennem moderrollen at skabe et traditionelt, strukturerende element i livet med Brecht, udelukket. Flugten ind i et nyt forhold – med en dansk sømand – led skibbrud. I december 1945 fik hun et alvorligt nervesammenbrud, så hun blev indlagt på nervehospitalet Amity på Long Island.<sup>65</sup> Hun kom sig, men vandt aldrig den kraft og styrke tilbage, som hun havde haft, da hun cyklede til Paris og Moskva, fulgte Brecht i hans eksil i USA, og til sidst forlod Santa Monica for at leve et selvstændigt liv i New York. Ruth Berlau blev i New York, da Brecht allerede havde forladt USA med sin familie og var taget til Schweiz for at vente på premieren på "Galileo Galilei". Kort tid efter fulgte hun ham.

Lige som med forholdet mellem Dora Maar og Picasso, havde styrkeforholdet også forskubbet sig i forholdet mellem Ruth Berlau og Brecht i første halvdel af 1940'erne. Begge kvinder var blevet svagere, mens de levede med deres kærlighed, tyder det på. Hvordan og hvorfor det gik sådan, er svært at afgøre. Griber man tilbage til Barthes analytiske instrumentarium, kunne man karakterisere begge kvinder som "underkastede elskende subjekter". Hvis man forsøger at rekonstruere, hvad der bragte dem i en situation, hvor den midlertidigt praktiserede balance i et "frit" kærlighedsforhold langsomt forskubbede sig

til skade for dem, kan man markere et fælles faktum: Ingen af de to kvinder kunne i længden håndtere det åbne i deres "fri" kærlighed, eller mere konkret: håndtere de andre bindinger, som deres elskede mænd havde. Ganske vist forbød deres avantgardistiske verdensanskuelse dem at ville eje en anden, også enhver form for ekskluderende forhold, men i hverdagen kunne de ikke altid leve op til deres ideal. Dora Maar stod ikke – som Marie Thérèse Walter – foran et valg, men hun lagde alligevel op til det med ordene: "Men det er da mig, du elsker." Og godt nok beundrede Ruth Berlau Helene Weigel, men samtidig håbede hun, at Brecht ville bekende sig fuldt og helt til hende. Samtidig havde begge kvinder valgt mænd, som de – trods deres egen ubestridelige intelligens – gav en førerstilling på grund af deres ekstraordinære egenskaber, deres genialitet som maler og digter. Dora Maar så og fandt i Picasso sin "mester", Ruth Berlau så sig selv som Brechts "kreatur".<sup>66</sup> Begge tildelte deres kærlighedsprojekt en plads i "Olympen", en større værdi end de gav sig selv, og de rettede sig i deres liv i stadig højere grad efter den andens beslutninger. Strukturelt blev der dermed lagt et spor, ad hvilket de skulle tabe kraft og eget initiativ og skulle ende i først latent, senere manifest afhængighed. Men det tungeste livsafsnit lå stadig foran dem.

## Undergang

I 1943 mødte Picasso Françoise Gilot og han blev snart forelsket i hende. Hun vidste, om ikke andet fra pressen, at Dora Maar eksisterede, og hun besøgte i foråret 1945 også en udstilling af Maars værker, hvor hun mødte Picasso. Den 15. maj 1945 sad Picasso i sin yndlingsrestaurant "Le Catalan" i Rue Saint André des Arts sammen med vennerne Paul og Nusch Eluard samt fotografen Brassai. Nu var øjeblikket kommet for Dora Maar, hvor hun ikke længere kunne leve det hidtidige liv på samme måde. Hun kom styrtende – som altid klædt helt i sort – ind i restauranten, trådte hen til malerens bord, hvor en plads var reserveret til hende, sank ned på stolen, blev siddende et

par minutter, tavs, sammenbidt og med sammenpressede hænder, indtil hun udbrød: "J'en ai assez. Je ne peux plus rester.", (Jeg har fået nok. Jeg kan ikke blive) hvorpå hun løb du af døren igen. Picasso fulgte efter hende. En time senere kom han tilbage for at hente Paul Eluard til hjælp<sup>67</sup>, før han til sidst ringede til psykiateren Jacques Lacan, der kom med det samme og indlagde Dora Maar på en klinik med mistanke om en nervøs depression. Françoise Gilot, som Picasso berettede hele hændelsen detaljeret til, gav senere til protokol, at Dora Maar havde bedt Eluard og Picasso om at falde på knæ for hende. Hun havde fortalt dem: "En indre stemme har åbenbaret sig for mig. Jeg ser tingene, som de virkelig er, i fortiden, nutiden og fremtiden. Hvis I lever videre som hidtil, vil I komme til at nedkalde en frygtelig katastrofe over jer selv."<sup>68</sup> Eluard havde på dette tidspunkt anklaget Picasso for at være ansvarlig for Doras tilstand; en anklage Picasso havde tilbagevist med argumentet om, at Dora Maar havde fået alle sine forvirrede ideer fra surrealistene. Men det havde dog kun været teori det hele, havde Eluard svaret, mens ene og alene Picasso havde gjort Dora Maar "ulykkelig på en ganske konkret måde". Eluard var blevet så rasende, at han havde grebet en stol og kylet den ned for fødderne af Picasso.<sup>69</sup> Det skal tilføjes, at Eluard i en årrække havde tolereret, at hans kone Nusch lejlighedsvis havde en affære med Picasso.<sup>70</sup>

Nogle måneder senere stod Françoise Gilot ved Picassos side i Dora Maars atelier, hvor Dora viste dem nogle af sine billeder, indtil Picasso bad hende om en erklæring: Han opfordrede hende til at bekræfte, at deres forhold var afsluttet, og at Françoise Gilot derfor ikke fortrængte Dora Maar fra hendes plads. Dora Maar sagde det, som Picasso forlangte af hende. "Ideen til en løsning" er, siger Roland Barthes, altid en patetisk scene: En afskeds-scene, et højtideligt brev, en rejse, et offer, et selvmord.<sup>71</sup> I dette tilfælde spandt Picasso løsningens ide ind i sit net – han havde forinden aftalt alt med hende på Café Le Flore – og Dora Maar spillede perfekt med i løsningen, som han havde forventet det. Hun deklarerede

bruddet imellem dem. Men hun havde i virkeligheden overhovedet ikke løsnet sin binding til ham. Hun sad nu i en fælde. For hun kunne intet ændre ved, at han nu følte sig tiltrukket af en anden person, der var tyve år yngre end hende, endnu "en skolepige", som hun sagde, hvorfor hun ikke spåede Picassos forhold til Gilot en længere varighed end højst tre måneder. Heri skulle hun tage fejl. For hende begyndte nu det, hun kaldte "den ynkværdigste af alle roller": rollen som "forladt kvinde".<sup>72</sup>

Også Ruth Berlau måtte, efter at hun var ankommet til Berlin sammen med Brecht, se på, hvordan Brecht rettede opmærksomheden mod yngre kvinder. Mens Dora Maar søgte tilflugt i religionen for på den måde at klare dagligdagen og sin rolle i tiden, søgte Berlau hjælp i alkohol. I marts 1950 blev hun indleveret på en klinik med diagnosen: Mistanke om selvmordforsøg. Også Dora Maar havde leget med tanken om at tage sit eget liv, men hun førte det ikke ud i livet for, som hun tilstod, ikke at gøre Picasso den glæde.<sup>73</sup> Også Ruth Berlau forsvarede sig. Hun havde ikke haft ønske om at dø, men var blot kommet til at tage for mange tabletter i alkoholpåvirket tilstand.<sup>74</sup> Umiddelbart efter denne hændelse skrev Brecht et brev til hende, hvor han foreslog hende, at de skulle betragte deres forhold som en mere saglig forbindelse. Uden tiltaleform begyndte brevet således: "1. Den *Tredje Ting* eksisterer igen og det personlige og private træder atter i baggrunden." Brecht omdefinerede således værdierne i et hierarki og fastlagde desuden det, som hidtil ikke havde været entydigt defineret: den "Tredje Ting". For: "Den *Tredje Ting* er socialismen, og det er vigtigt, hvad vi på dette trin og i disse år kan gøre for socialismen." Med disse ord bestyrkede Brecht Berlau i, hvad hun følte: at han ikke længere havde brug for hende. Under titlen "AT GÅ I RING" (1950) fastholdt hun sine tanker og følelser:

"Du har skrevet til mig,  
at du har brug for mig.  
Da var du fremmed  
i fremmede lande.

Nu er du her  
i dit Berlin.  
Trykt bliver det  
som jeg fotograferede.  
Mit arbejde er afsluttet.<sup>75</sup>

Rigtig nok havde Brecht hurtigt fået flere medarbejdere i Berlin, så Berlaus hjælp ikke længere havde samme nødvendighed. Også hendes rolle som formidler mindskedes i et land, hvor hun var den fremmede.<sup>76</sup> Ganske vist fotograferede hun fortsat under alle teaterprøver, og medvirkede ved udarbejdelsen af "modelbøgerne", der skulle dokumentere de typiske elementer i Brecht-opsætningerne uden for Berlin, og hun arbejdede også selv lejlighedsvis som instruktør. Men lige meget hvad hun gjorde, følte hun sig skubbet til side:

*"Ti minutter til fods, to minutter med bil", skrev hun den 29. oktober 1954, " – det er afstanden mellem vores huse. Og alligevel er der verdenshave mellem os. ... "Du skulle være glad, når jeg har det sjovt", har han sagt til mig. Er jeg frigid? Kun en frigid kvinde kan efterleve dette krav – at glæde sig og juble, når han kysser andre. Han skrev også til mig: "Elskende er store mennesker..." Hvorfor tramper han så på en stor sag på grund af tre, fire pigebørn?"<sup>77</sup>*

Hun opgav ikke troen på "den tredje ting": Hverken troen på socialismen, ej heller sit engagement i Brechts episke teater. Men hun var ikke i stand til at se sagligt på det erotisk-intellektuelle projekt, dvs. at give afkald på den erotiske dimension eller i vidt omfang at lade den erotiske ild gå ud. Hun elskede fortsat Brecht og arbejdede med ham; samtidig skældte hun ham ud, angreb ham og anklagede ham, hun smed sten gennem hans vinduer i Chausseestrasse, blot for bagefter at overdænge ham med kærlighedserklæringer. "Hvis jeg skulle falde død om på gaden i morgen," klagede han i telefonen, "er det dig, der er skyld i det. Du har kostet mig fem år af mit liv. Jeg er nu treoghalvtreds og ser fem år ældre ud."<sup>78</sup> Trods alt dette brød Brecht ikke forbindelsen til Ruth Berlau. Lige så længe han levede, be-

skyttede og forsvarede han hende på teateret, han tog sig af hende og hendes helbred, lyttede til hende, også når der var tale om jalousiscener. Heller ikke Picasso skilte sig af med sine kvinder, han placerede dem i en rækkefølge.<sup>79</sup> Hans brud med Dora Maar var en undtagelse, som Françoise Gilot havde gennemtruffet. I første omgang havde Picasso også prøvet at integrere Dora Maar i sin samling af kvinder, idet han tilbød hende at bo i en del af sit atelier, som hun så ikke måtte forlade, medmindre det var med ham om natten. Umiddelbart fandt hun denne ide romantisk, men gik så alligevel imod dette "lege skjul-projekt" og holdt fast i kravet om relativt klare forhold: for Marie Thérèse Walters skygge fulgte hende.

Dora Maar trak sig efter en første "mondæn" post-Picasso-fase (1945-58)<sup>80</sup>, hvor hun malede og besøgte udstillinger og fandt nye venner i bl.a. Balthus og James Lord, i de efterfølgende 40 år indtil sin død tilbage fra alle kredse, miljøer og forhold. Mens Ruth Berlau stadig ventede på opringninger fra Brecht, tog Dora simpelt hen ikke længere røret, når telefonen ringede. Hun forlod næsten aldrig sin lejlighed i Rue de Savoie, undtagen hvis hun gik i kirke eller tog til Ménerbes<sup>81</sup>, stedet, hvor Picasso engang havde købt et hus og overladt til hende. Også her boede hun helt alene og lukkede som regel ingen ind. Én undtagelse gjorde hun: med James Lord, der var femten år yngre end hende, som var kommet til Paris i 1944 som amerikansk soldat og som siden da håbede på et gennembrud som forfatter. Lord var blevet optaget i Picassos kreds, fordi hans forældre havde hjulpet emigranter, der kendte Picasso. Allerede ved et af hans første besøg havde Picasso præsenteret Lord for Dora Maar. Han fastholdt kontakten til hende også efter, at hun og Picasso havde brudt med hinanden, ikke mindst, fordi han selv efter et stykke tid – årsagerne hertil nævner han ikke selv – atter blev udelukket af kredsen. Hvorom alting er: Når de gik ud sammen, besøgte venner, rejste bort sammen, var der stadig en person, der stod i centrum for deres konversation: Picasso. Citater, bedømmelser af, egenskaber hos Picasso blev udvekslet.

Man mindedes bestemte hændelser, indtryk blev fortalt til hinanden i en så vedvarende og tæt strøm, at begge to efter et stykke tid selv lagde mærke til, at de i grunden kun talte om én ting: Picasso, Picasso, Picasso. Så besluttede de kort og godt at ændre tingenes tilstand og fremover kun at tale om *le C et B (le cher et beau)*. (Den kære og smukke).

Da hun værdsatte og stolede på Lord, inviterede Dora Maar ham i 1953 til Ménerbes. I en selvbiografisk skitse fra 1990'erne aflagde han vidnesbyrd om dette besøg og om sine møder med Dora Maar og Picasso. Han karakteriserede heri sit ophold i sommerboligen som en latent erotisk situation, der til enhver tid ville have kunnet slå over i en manifest erotisk situation, hvis, ja hvis han blot havde ønsket dette. Mens Dora i Lords version ventede på dette øjeblik, ønskede han ikke selv dette omslag. Han var nemlig homoseksuel, noget, han holdt hemmeligt for Dora. Om Lords fremstilling svarer til Doras forhåbninger, er tvivlsomt, idet det ikke kan udelukkes, at forfatteren Lord blot koketterer med sin skildring ud fra mottoet: "Jeg kunne have erobret Picassos elskerinde". Dora Maar citeres i hvert fald for ytringen: "Après Picasso, seulement le Seigneur. (Efter Picasso, kun Gud/Herren)"<sup>82</sup> I perioden 1958 til 1997, hendes dødsår, boede hun alene. Huset i Ménerbes var ifølge Gilot og også Lord fuldt af skorpioner og alt i alt kun nødtørftigt indrettet. Men Dora Maar blev dér, hvor Picasso havde placeret hende. Hun opgav ikke sin rolle som Picassos elskerinde, men spillede den videre, uden ham, men orienteret mod ham, ud fra det han havde været for hende, havde givet og sagt. Godt nok vrissede hun "stakkels tidsalder", når nogen kaldte det 20. århundrede for Picassos tidsalder, godt nok mente hun ikke, at han vidste hvad kærlighed er, og godt nok betegnede hun ham som "Gud og Djævel", men alt dette ændrede ikke ved den måde, hun var knyttet til ham. Med andre ord trådte hun ikke ud af den rolle, hun en gang havde indtaget. Hun holdt fast ikke kun ved Picasso, men frem for alt også ved det billede, som hun havde af sig selv, og som hun prøve-

de på at bevare. Måske ikke mindst derfor betroede hun sig til en yngre mand, en Picasso-discipel, til hvem hun kunne berette om den fortid, som hun gennem samtalen kunne mane frem, bekræfte og skabe på ny med ord. Også Ruth Berlau fandt sin "Lord": i Hans Bunge, en af Brechts dramaturgi- og regisørassistenter, som hun selv havde bragt i kontakt med Brecht. Bunge var født i 1919, var altså næsten jævnaldrende med Lord og 14 år yngre end Ruth Berlau. Ham fortalte hun sin historie til, med ham talte hun, også da hun efter Brechts død for længst var blevet afskediget fra Berliner Ensemble. Han tog det til sig og skrev en bog af det ti år efter hendes død. I hans skildring af Berlau nævner han, at hun havde en ting, der var hellig for hende: Brechts digt *ARDENS SED VIRENS* fra 1939. Heri hedder det:

Viele sah ich schlau erkalten  
Hitzig stürzen unbelehrt  
Schwester, dich kann ich behalten  
Brennend, aber nicht verzehrt.

Ach, für dich stand, wegzureiten  
Hinterm Schlachtfeld nie ein Pferd  
Darum sah ich dich mit Vorsicht streiten  
Brennend, aber nicht verzehrt.<sup>83</sup>

Ruth Berlau havde spurgt ham, om ikke det sidste vers ville være bedre med ordene: "Ach, für dich stand, wegzureiten/Hinterm Schlachtfeld stets ein Pferd"<sup>84</sup> Han havde ikke kunnet sige hende imod. Følger man Roland Barthes' tanker, er næsten intet så svært som at forsage kærligheden. For: "Når subjektet beslutter sig for at forsage kærlighedens tilstand, ser det trist sig selv forbandet af det imaginære."<sup>85</sup> Og at opgive dette imaginære, det formåede Ruth Berlau ikke, derfor stod der heller ikke "en hest" klar til hende. Derfor sled hun sig selv op i spændingsfeltet mellem det imaginære og det virkelige. Hun døde den 16. januar 1974 som offer for en brand, antændt af en cigaret, som hun røg i sengen, efter at hun havde drukket et glas rødvin. Dora Maar trak sig tilbage fra omverdenen og leve-

de videre, støttet af sin religion og sit kunstneriske virke. Hun døde den 16. juli 1997 på pladsen foran Notre Dame. Her tegnede hun om, ukendt, midt iblandt mængden af turister, hvoraf mange nok kendte hendes portræt.

(oversættelse: Torsten Lange)

## Noter

1. Dette digt skrev Bertolt Brecht med tilføjelsen "R.B." på bagsiden af et stykke papir med et digt af Ruth Berlau. Det blev efter Brechts død indlemmet i hans digte.
2. Den vigtigste litteratur anvendt i denne artikel er: Anne Baldassari: *Picasso/Dora Maar. Il faisait tellement noir...* Paris, Musée Picasso 14. februar -22. mai 2006, Paris (Flammarion) 2006; Alicia Dujovne Ortiz: *Dora Maar. Prisonnière du regard.* Paros (Grasset) 2003; James Lord: *Picasso & Dora*, Paris (Séguir) 2000; Brassai: *Conversations avec Picasso.* Paris (Gallimard) 1997; Françoise Gilot: *Mein Leben mit Picasso.* München (Kindler) 1965; *Brechts Lai-tu.* Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau. Fotografien an der Seite Brechts, Berlin (Propyläen Verlag) 2003 og Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe.* Übersetzt von Horst Henschen, Frankfurt (Suhrkamp) 1988.
3. Ortiz, s. 148 ff.
4. Brechts Lai-Tu, s. 39-49.
5. *ibid.*, s. 47-52.
6. Ortiz, s. 206.
7. Brechts Lai-Tu, s. 15.
8. *ibid.*, s. 47-52.
9. jf. om Ruth Berlaus rejser til Paris og Moskva Brechts Lai-Tu, s. 20-25. Deri findes også et billede af Ruth Berlau fra det tidspunkt, da hun tog til Moskva.
10. Ortiz: s. 82.
11. *ibid.*, s. 65.
12. En række billeder, som Man Ray tog af Dora Maar i 1936 er gengivet i *Bladassari*: s 80-81. Det her skitserede er ikke gengivet der.
13. Bertolt Brecht: *Buch der Wendungen*, in: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (GBA), udg. af Werner Hecht m.fl.: Bd. 18: Prosa 3. Sammlung und dialoge, bearbeitet von Jan Knopf, Berlin Weimar, Frankfurt (Aufbau, Suhrkamp 9 1995, s. 47. 194, her s. 61.
14. Om mødet imellem de to kvinder i Picassos atelier jf. Ortiz, s. 210 ff.  
(Note 15+16 udgået, red.)



17. Brecht: *Buch der Wendungen*, s. 47
18. Ruth Berlau: *Ethvert Dyr kan det*, København 1940; tysk udgave: *Jedes Tier kann es*, oversat fra dansk af Regine Elsässer, med et efterskrift af Klaus Völker. Mannheim (persona), 1989.
19. Ifølge Berlau drejer det sig om fortællingen "Den store forlystelsespark", jf. *Brechts Lai-Tu*, s. 63.
20. *Ibid.*, s. 91
21. *Ibid.*, s. 91
22. Smlg. om Berlaus ophold i Spanien 1937, *ibid.* s. 73ff.
23. Bertolt Brecht: Kin-jeh og hans søster, i: *Buch der Wendungen*, s. 167.
24. Barthes, s. 27-28
25. Sabine Kebir: *Ein akzeptabler Mann: Brecht und die Frauen*, Köln (Pahl-Rugenstein) 1989, s. 126.
26. *Brechts Lai-Tu*, s. 75-76.
27. *Ibid.*, s. 79.
28. *Ibid.*, s. 77.
29. Brecht: *Buch der Wendungen*, s. 176-177.
30. Roland Barthes: "Tilbedelsesværdig", i hans 'Fragmenter af et kærlighedens sprog', s. 37-41, her s. 38.
31. *Ibid.*, s. 41.
32. Ortiz, s. 265.
33. *Ibid.*, s. 266.
34. Baldassari: *Picasso/Dora Maar*, s. 107.
35. *Brechts Lai-Tu*, s. 257.
36. Roland Barthes: Ich liebe dich, i hans "Fragmenter af et kærlighedens sprog", s. 136-145. (Den danske titel er "Kærlighedens forrykte tale", red.)
37. Bertolt Brecht: *Liebesgedichte*, Frankfurt 2006, s. 96.
38. Cit. *Brechts Lai-Tu*, s. 126.
39. Brecht til Berlau, brev af 15. september 1940, i: GBA, 29, s. 186-187.
40. Passion i den oprindelige betydning, forstået som en sjælelig tilstand, hvor man er passivt lidende og ikke aktivt virkende. Smlg. hertil Luhmann: *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt 1994, s. 73.
41. Bertolt Brecht, "Kin-Jeh über die Liebe", i hans *Buch der Wendungen*, s. 175-176, her s. 175.
42. *Ibid.*, s. 176.
43. Brecht: Lai-Tus Fehler, i hans *Buch der Wendungen*, s. 178.
44. Ortiz, s. 221.
45. *Ibid.*, s. 55.
46. *Ibid.*, s. 60.
47. *Ibid.*, s. 68.
48. *Ibid.*, s. 251-252.
49. Meyer, s. 16.
50. *Ibid.*, s. 227; smlg. også Ruth Berlau: *Die Wahrheit ist konkret*, *ibid.*, s. 280-284.
51. Cit. *ibid.*, s. 62.
52. *Ibid.*, s. 62.
53. *Ibid.*, s. 253.
54. *Ibid.*, s. 242, 252.
55. *Ibid.*, s. 177.
56. Smlg. om rejsen til New York: *Brechts Lai-Tu*, 159ff.
57. Bertolt Brecht til Ruth Berlau, brev af 1. juni 1942, i: GBA 29, s. 237-238, her s. 237.
58. Brecht til Berlau, brev medio juni 1942, i: GBA 29, s. 240-242, her s. 241.
59. Smlg. hertil Brechts fotografi på Berlaus balkon i New York i: *Brechts Lai-Tu*, s. 166.
60. Cit. efter Ortiz, s. 324.
61. Alle citater efter Ortiz, s. 264.
62. *Brechts Lai-Tu*, s. 200.
63. *Ibid.*, s. 201.
64. *Ibid.*, s. 201.
65. Meyer, s. 119-120.
66. Hans Bunte, efterskrift i: *Brechts Lai-Tu*, s. 297-327, her s. 311.
67. Brassai: *Conversations avec Picasso*, Paris 1997, s. 245.
68. Françoise Gilot: *Mein Leben mit Picasso*, München 1965, s. 84-85.
69. *Ibid.*, s. 85
70. Smlg. hertil Ortiz, s. 193.
71. Roland Barthes: Lösungsideoen, i hans: *Fragmente*, s. 47-49.
72. Cit. efter Ortiz, s. 323.
73. Lord, s. 156.
74. Ruth Berlau til professor Th., brev af 5. marts 1950, I: *Brechts Lai-Tu*, s. 265-297.
75. Digtet er trykt i: *Brechts Lai-Tu*, s. 263.
76. For hende var Tyskland "et ruineret land med ruinerede mennesker." Ruth Berlau: Aus den Tagebüchern (februar 1951), i: *Brechts Lai-Tu*, s. 272.
77. Ruth Berlau: Tre telefonsamtaler, i: *Brechts Lai-Tu*, s. 275-276, her s. 276.
78. Ruth Berlau, Dagbogsblade, 17. januar 1952, i: *Brechts Lai-Tu*, s. 270-275, her s. 274.
79. Smlg. Ortiz, s. 337.
80. Smlg. omkring periodeinddelingen: Ortiz, s. 337.
81. Se hertil fotografierne i: Lord, s. 353ff.
82. Cit. efter Ortiz, s. 339.
83. Brecht: *Liebesgedichte*, s. 98
84. Smlg. hertil *Brechts Lai-Tu*, s. 323-324.
85. Barthes: Das Exil des Imaginären, i hans: *Fragmente*, s. 102-105, her s. 102.

Prof. Dr. Ingrid Gilcher-Holtey  
Arbeitsbereich Zeitgeschichte  
Fakultät für Geschichtswissenschaft und Philosophie  
Universität Bielefeld  
Postfach 10 01 31, 33501 Bielefeld  
e-mail: igilcher@uni-bielefeld.de