



Sirk on Sirk

瑟克 论 瑟克

[英] 乔·哈利戴 著 张明 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

培文·电影



瑟克论瑟克

〔英〕乔·哈利戴 著
张明 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字: 01-2012-6690

图书在版编目 (CIP) 数据

瑟克论瑟克/(英) 哈利戴 (Halliday, J.) 著; 张明译. —北京: 北京大学出版社, 2015. 4

(培文·电影)

ISBN 978-7-301-25438-7

I. ①瑟… II. ①哈… ②张… III. ①电影导演—访问记—德国 IV. ①K851.657.8

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第018168号

SIRK ON SIRK by JON HALLIDAY

Copyright © 1972 By JON HALLIDAY

This edition arranged with FABER AND FABER LTD. Through Big Apple Agency, Inc., Labuan, Malaysia.

Simplified Chinese edition copyright © 2015 by Peking University Press.

All Rights Reserved.

本书中文简体字翻译版由FABER AND FABER LTD.授权北京大学出版社独家出版发行。

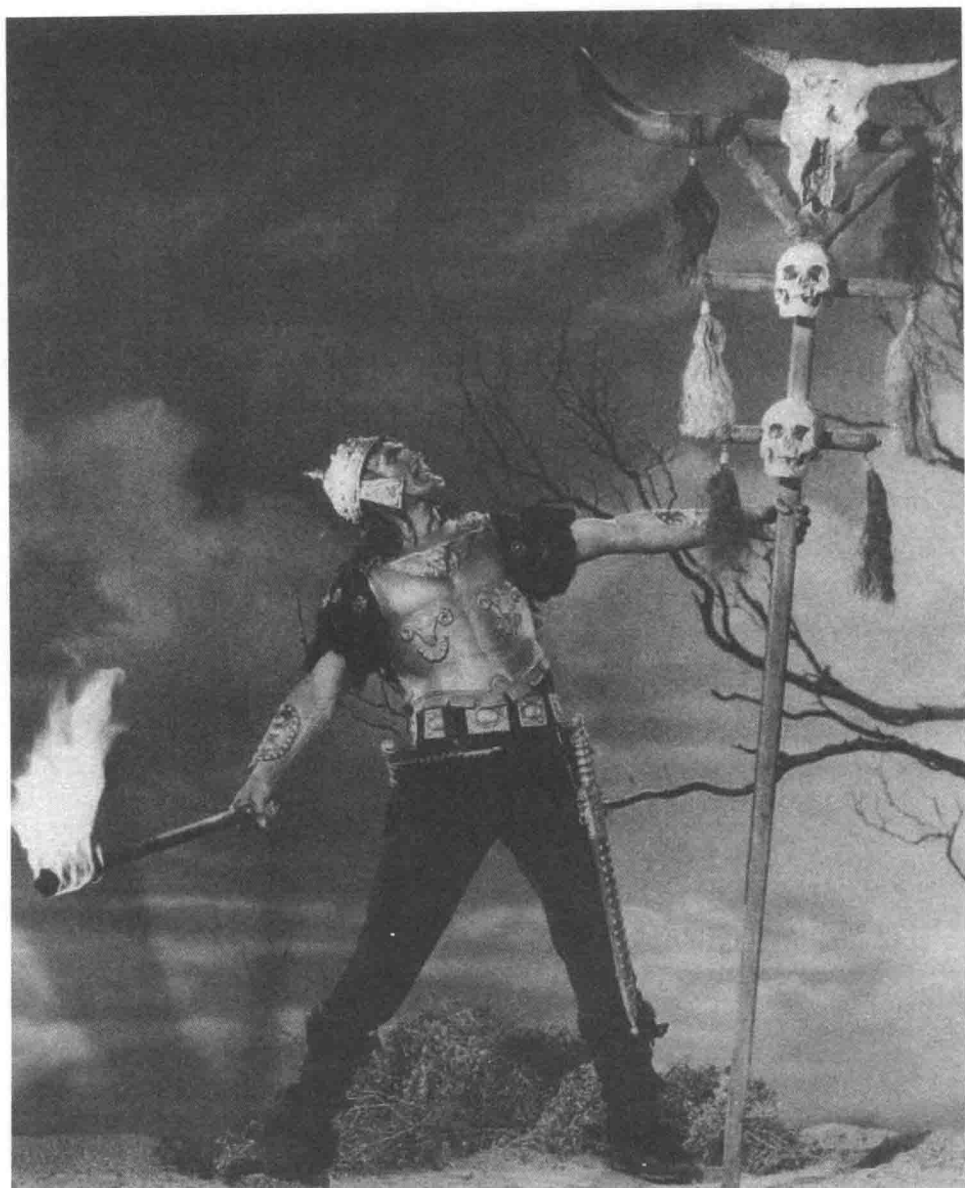
- 书 名 瑟克论瑟克
- 著作责任者 [英] 乔·哈利戴 著 张明 译
- 责任编辑 周彬
- 标准书号 ISBN 978-7-301-25438-7
- 出版发行 北京大学出版社
- 地 址 北京市海淀区成府路 205 号 100871
- 网 址 <http://www.pup.cn> 新浪微博: @北京大学出版社 @培文图书
- 电子信箱 pkupw@qq.com
- 电 话 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883
- 印 刷 者 三河市国新印装有限公司
- 经 销 者 新华书店
- 660 毫米 × 960 毫米 16 开本 16.25 印张 260 千字
- 2015 年 4 月第 1 版 2015 年 4 月第 1 次印刷
- 定 价 39.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370



《异教徒的标志》(*Sign of the Pagan*) :

杰克·帕兰斯 (Jack Palance) 饰演的匈奴人阿提拉

目 录

001	导 论
011	第一章 德国：戏剧
041	第二章 德国电影：1934—1937
067	第三章 瑞士、法国和荷兰：1938—1939
071	第四章 美国电影 I：1939—1948
105	第五章 美国电影 II：1950—1959
174	第六章 好莱坞之后
182	生平及创作年表
242	参考文献
247	致 谢
249	关于作者
251	译者后记

导 论

制片厂喜欢《天堂所允许的一切》(*All That Heaven Allows*)^[1]这个片名,觉得这意味着你能拥有你所想要的一切。我对此的想法恰恰相反。就我所知,天堂是吝啬的。

——道格拉斯·瑟克^[2]

四分之一世纪之前,我在《瑟克论瑟克》的第一版前言里引用了一位法国评论家的话:

有谁了解道格拉斯·瑟克呢?我对事实情况的描述以及对此表达的强烈抗议,并非出于一种狂热的宗派主义:道格拉斯·瑟克是整个美国电影界最被忽视的导演,对这样一位影史上极其有趣、让人兴奋的人物,没有任何严肃的研究、标示或者专门的电影节向他致敬。^[3]

25年后,与瑟克对循环报应的迷恋相映成趣的是,他的名声从完全被忽视攀升至备受赞颂,而且超出电影从业者的范畴。

[1] 本书正文沿用《深锁春光一院愁》这个译名。——编注

[2] 见本书第156页。按,本书页下注如无特殊说明,皆为原注。

[3] P. B. in Raymond Bellour and Jean-Jacques Brochier, eds., *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Editions Universitaires, 1966, p.627.

道格拉斯·瑟克1897年生于汉堡，他在从1934到1959这25年的电影职业生涯里，创作了大约35部长片。在进入电影界之前，他是德国魏玛共和国时期的一位成功的戏剧导演，并且一生都保持着戏剧人的身份，在古典艺术领域有着极深的根基。瑟克总是不动声色地将他对于古典戏剧的博大知识转嫁到他在德国和好莱坞的电影里，^[1]就是这种古典文学的根基，加上他那被极端不幸的生活经历打磨尖锐的对人类行为的特别洞察力，使他的电影在过去这些年里不仅流传下来，而且逾久长青，越来越受人们的重视和赞扬。

瑟克以他在1950年代执导的一系列光芒四射的好莱坞情节剧知名，其中最著名的可能是《苦雨恋春风》(*Written on the Wind*)和《春风秋雨》(*Imitation of Life*)。但这些情节剧实际上是瑟克20年前在德国拍的同样成功的大制作情节剧的续篇。瑟克的好莱坞情节剧在当时总是被人诟病为过于“精细”、过于“情节剧化”了，但如今这些电影之所以被整整一代新人所认可，也在于它们是伟大的戏剧。就像所有伟大的戏剧一样，它们充满了情感。瑟克所有的佳作，其真正的力量在于戏剧化，而并非“情节剧化”。而它们之所以在问世多年之后依然保持着毫不衰减的影响力，是因为它们温情脉脉，时常伴有幽默，而且总能够对人类情感施以美好精巧的描绘，尤其善于描绘那些需要不寻常的勇气而做出的困难抉择，或者极端环境中的爱情，以及被阻碍的爱情。

瑟克是我一生之中所遇见过的最有趣、最有思想、可能也是阅读面最广的人（他可能也是好莱坞最有文化修养、阅读面最广的人）。他非常好玩，是很好的伙伴，思维深邃而不寻常。他从黑色幽默和戏谑之中获得乐趣，而且不只是在语言上如此。就像他的电影能够从日常乏味的情形里提

[1] 瑟克说：“我有一个画家式的记忆力，我能记住的是结构而不是情节，我一直试图在我的电影里寻找秩序和规则。”

炼出戏剧性和魔力一样，他能用他那极具表现性的“非标准英语”，以浓重的德语腔调，给每一个话题赋予激情和智慧。与他的友谊成为我生命中在他1987年1月去世前那20年里十分重要的一部分。

当我在1970年做成为本书核心内容的那些访谈时，瑟克要求我把一些话题留到他或者相关人员死后再发表。所以这次的新版要比1972年版本长了大约四分之一，添加的新内容包括了瑟克在魏玛时期的戏剧工作，他的一些电影，他对于某些他所熟知的人的坦率评价，最重要的是他对于儿子（而且是独子）的死这一悲剧的叙述。他关于他儿子的信息与他的一部重要电影作品《无情战地有情天》（*A Time to Love and a Time to Die*）紧密相关，也回答了许多人问过的问题：为什么瑟克这样一个左派直到1937年才离开德国？

1925年，原名德特勒夫·西尔克（Detlef Sierck）的瑟克以及他的妻子莉迪娅·布林肯（Lydia Brincken）生下一子，他们给他取名为克劳斯·德特勒夫·西尔克。若干年后，莉迪娅与瑟克离婚^[1]，前者成了一名纳粹，而当希特勒掌权后，她得到了一张法庭强制令，禁止她的前夫探视儿子，因为瑟克的第二任妻子希尔德·雅里（Hilde Jary）是犹太人。莉迪娅把克劳斯吸收进了希特勒青年团，还让他成为儿童演员，克劳斯不是个普通的电影演员，他成为纳粹德国的一个电影童星。瑟克再也没有机会见到儿子，也没能跟他说话。他唯一看到儿子的机会就是去看后者出演的电影，常常演的是一个小孩。

当希特勒在1933年掌权之后，瑟克首先觉得这种纳粹统治不会长久，其中一个原因在于，瑟克曾经见过一次希特勒，对他印象较差。很快，盖世太保把瑟克叫去，收走了他的护照。纳粹希望能够逼迫瑟克与妻子离

[1] 瑟克儿子的名字和他自己的德国名字“Detlef Sierck”很相似，让不少早期研究者很困惑，见本书第60页瑟克自己的说法。

婚，于是给了瑟克夫人一张护照，让她在1936年离开了德国，而瑟克自己则被留了下来。在这一阶段，瑟克仍然期待着能够把儿子带出来，但到了1937年，他觉得必须逃走了。即便此时，他说，要离开德国是一件很痛苦的事，这意味着他要离开自己的国家和自己的语言^[1]。有一天，当我们讨论去留的道德问题时，瑟克忽然对我说：“会不会有一天人们说，你在越战期间不应该在好莱坞工作？”

瑟克对于儿子的下落非常纠结，他的儿子在1944春天战死在俄国前线。瑟克把改编自埃里克·玛利亚·雷马克^[2]的小说《生与死的年代》(*A Time to Live and A Time to Die*) 的电影《无情战地有情天》(*A Time to Love and A Time to Die*) 转变成对于自己儿子生命最后几周的一种想象，赋予它极大的痛苦、希望和绝望。战后，瑟克曾经试图回欧洲工作，他花了差不多一年时间去寻找儿子的下落，打探线索，查看所有的公告栏（这一情节也被用在了《无情战地有情天》里的德国战时场景^[3]）。

就像迈克尔·斯特恩在他开创性的研究^[4]里所指出的，瑟克生命中有一部分内容是个谜。瑟克跟我说他是“世纪婴儿”，意思是说他生于1900年，但其实他的护照上显示他生于1897年。这解释了另一个谜：瑟克跟我说他曾经在德国海军服役，一战期间在土耳其战场待了一年，1918年结束，按他的说法，他当时只有18岁。而这也很好地解释了他对1919年巴伐利亚共和国时期的慕尼黑的熟悉。

在魏玛时期，瑟克迅速成为一名重要的戏剧导演，就在此时，他在舞台上开创了暧昧分裂的人物风格，这是他日后电影创作的核心。我认为他对暧

[1] 瑟克说：“离开德国对希尔德来说更残酷，因为她是个舞台演员，而舞台演员离开自己的语言就没什么前途了。”

[2] Erich Maria Remarque：德国小说家，代表作为《西线无战事》《凯旋门》等。——译注

[3] 莉迪娅·布林肯已于1947年8月25日去世。

[4] Michael Stern, *Douglas Sirk*, P.24.

昧性的兴趣被以下事实所加强：他的众多好友和同事变成了纳粹分子；信任人的难度——难以确定一个人可以搞清楚别人到底是什么样的人，以及他们在重压之下会如何表现——成为瑟克一生中的一个主导要素。

瑟克于1940年远赴美国，尽管文化上有许多不同化，比如缺少反讽^[1]，但他热爱美国。在他代理人的建议下，他把名字从德特勒夫·西尔克改成了道格拉斯·瑟克。直到生命终点，他躺在医院里病入膏肓，头脑时而陷入昏迷（当然也意味着他的头脑此时格外自由），也曾忽然对我说：“有两个道格拉斯·瑟克，当我改了名字，麻烦就来了。”

在德国，瑟克一直试图改善他的预算和工作环境，同时给自己找一条逃生的路，为此他打造了一个明星——瑞典歌手兼电影演员扎拉·莱安德（Zarah Leander）。在1950年代早期，他在环球用同样的方式培养了洛克·赫德森（Rock Hudson），他们一起拍了8部电影，后者成为美国当时最具票房号召力的男明星^[2]。瑟克让我不要写出当时还在世的洛克·赫德森是同性恋的事，直到所有相关的人都去世。

如果说《无情战地有情天》是对生活的一种隐秘模仿，那么现实生活反过来用一种极为悲情的方式模仿了瑟克的电影。在瑟克生命晚期，他几乎全盲，一只眼先瞎了，紧接着是另一只眼。听一个曾经执导过电影史最棒的盲人戏（《地老天荒不了情》[*Magnificent Obsession*]）的男人描述他自己失去光明的感觉，这是极为不可思议和心碎的事情。他一直待在阿尔卑斯山的一所疗养院里，时常在半夜醒来，他去打开灯，但黑暗依旧：“我以为是停电了，但其实是失去了视力。这他妈反讽了。多年前我拍了那部关于

[1] 瑟克曾说：“显然无论荷尔德林还是叔本华都没法在这里生存。”但他也说美国是“一个新的混乱的希腊”。

[2] 在我与洛克·赫德森唯一一次电话交流中，他对我说了好几次“我爱瑟克先生”，但他在接受《访谈》（*Interview*）杂志的采访时，把《酋长之子塔扎》（*Taza, Son of Cochise*，由瑟克执导）单挑出来作为他最不喜欢的电影。

失明的影片（《地老天荒不了情》），如今我倒盲了。医生把手放在我的肩膀上说：‘你不会瞎的，但你再也不能恢复正常视力。’唉，我就说，这有啥分别呢？”

在卢加诺的医院里，一个护士听他嘴里小声自言自语着“冰冷的黑暗”（les froides ténèbres），于是开始给他读波德莱尔。“你知道，黑暗是冷的。”瑟克悲哀地对我说。但是失明使他对音乐和人声的超常听觉（《地老天荒不了情》就是极好的例子）变得更敏锐。有一次我在他失明之后去看他，他对他妻子说：“乔看起来气色不错，是不是这样啊，希尔德？”我就说：“但是道格拉斯你可看不见我呀。”他说：“是呀，但是我可以感觉得到，我可以从你的声音里听出来。”

在1960年代末，当我首次试图写一本关于瑟克的书时，他还不被人所知，他已有10年没拍过一部电影了，评论家们基本都忽视了他，有一些人甚至嘲笑他的作品。电影史很少提及他，就当时他在人们的记忆而言，他是一个孤独的人，很少有人能够搞清楚他的名字怎么念（常有人会问“你确定你说的不是柯克·道格拉斯么？”）。有些报道说他已经死了，虽然很多人还能记得他的电影，尤其是《春风秋雨》以及《苦雨恋春风》，但没有谁真的把他尊为一名导演。

1969年9月，我坐在欧金尼娅别墅酒店（Villa Eugenia hotel）花园里的一张柳条扶椅上，这家酒店如今业已破败，眼望着碧波荡漾的卢加诺湖，一个70岁上下的男人在上午11点准时出现，他身材高大，穿着考究，极为彬彬有礼，带我去了他那位于陡峭小路上的很难找到的家，名叫“Salita dei Narcisi”。

就如我期待的那样，前门打开时正对的是一扇镜子，两侧各有一幅韩国绘画，这是韩国总统李承晚送给他的礼物。这位知识分子的书房里堆满书，情形如下：有大量关于戏剧方面的书，主要是德文，其中一大部分

关于西班牙戏剧家洛佩·德·维加 (Lope de Vega)、蒂尔索·德·莫利纳 (Tirso de Molina) 以及卡尔德隆 (Calderón), 但没有关于电影的书; 还有伊凡·蒲宁^[1]、厄登·冯·霍瓦特^[2]、德布林^[3]等他那一代相对被遗忘的杰出作家的作品。另有大量美国现代文学, 其中让我惊讶的是, 有我当时最爱的保罗·鲍尔斯 (Paul Bowles) 的《遮蔽的天空》(*The Sheltering Sky*), 有凯鲁亚克和一卷艾伦·金斯堡的诗集 (让我意外的是瑟克说他在加州听过金斯堡朗诵)。在一角放着福克纳的《标塔》(*Pylon*)——瑟克把它拍成《碧海青天夜夜心》(*The Tarnished Angels*)——竟然还是签名版! 还有几架哲学和宗教类书籍, 包括佛教 (他说他曾经很喜欢跟《苦雨恋春风》和《碧海青天夜夜心》的主演罗伯特·斯塔克[Robert Stack]讨论佛经^[4])。客厅里满是新墨西哥州弄来的精美木刻。

瑟克答应做这一本书, 于是我们敲定来年春天我回来做访谈, 他让我带给他几本电影方面的书, 我送了他萨里斯的《美国电影》(*American Cinema*)、彼得·沃伦的《符号与意义》(*Sign and Meaning*), 以及三本导演访谈书: 汤姆·米尔恩 (Tom Milne) 写的《罗西》(*Losey*)、博格达诺维奇的《朗》(*Lang*) 和《福特》(*Ford*)。

等我1970年4月回去时, 我们第一天先录了几小时音, 他觉得很不服。第二天, 他让我坐下, 拿出一本访谈书, 端在手里, 他站着对我说: “我读了这本书, 你知道吗, 我可以给你比这书里更好的信息, 但我们必须按我的方式办, 我不想用录音机, 我讨厌你带到这儿的天杀的麦克风,

[1] Ivan Bunin; 俄国作家、诗人, 1933年诺贝尔文学奖得主。——译注

[2] Ödön von Horvath; 奥地利戏剧家, 戏剧以出色的对话、鲜明的人物形象和充满奥地利30年代的生活气息而著称。——译注

[3] Alfred Döblin; 德国小说家, 代表作有《柏林, 亚历山大广场》等。——译注

[4] 瑟克有一回在和我的交谈中以一个 (对我来说) 令人吃惊的评论透露了他的佛教思想, 他微笑着说: “如果你有来生, 我觉得来生一定是个很有意思的事情, 我希望你会是……”

我更喜欢跟你交流。而且我对我的记性有些吃不准，如果我们能给自己多一些时间，我想我会记起更多的事情。”这下导演控制局面了，除非我不录音，访谈就没法做下去。

一件之前发生的小事让我确信瑟克的确需要时间让他摸索着回到他已经阔别10年的电影行当^[1]，我曾经问他关于我最喜欢的一部电影《深锁春光一院愁》，我震惊地发现他盯着我，好像他根本不知道我在说什么。“你说的是哪部？我怎么一点都记不起来了。”我热情地给他讲述那部影片里的精彩段落，想唤起他的记忆，比如简·怀曼（Jane Wyman）的孩子们送她电视机做圣诞礼物这个了不起的段落。可我这种影迷的热情——即使我狂热到把它描述成电影史上最伟大的场景之一——也无助于瑟克的记忆。第二天，瑟克说：“昨天你走之后我跟希尔德（瑟克夫人）聊过，她说我的确拍过这样一部叫做《深锁春光一院愁》的影片，你能跟我再多说一点这部影片的内容吗？”

一位评论家曾经说瑟克“重写”了我们的访谈^[2]，这与事实不符。我根据手写笔记打好了一份草稿，瑟克在几个月之后给我做了一点小的修改建议，还跟我说了一些他当时想起来的或者找到的一些信息。其中最大的变化就是我把我这边的发言减少到只剩下问题了，这样这本访谈的书就成了一个真正的对话，这也是瑟克想要的方式。它并不是被瑟克“重写”了。

重新探索瑟克这位电影导演以及这个人是一件令人兴奋的事情，同时得到了很好的效果。瑟克不止以他那极迷人的人格魅力又重新出现在我们

[1] 瑟克不仅超过10年没拍过电影，也很少讨论自己的电影，尤其是那些三十多年前拍的电影。1967年《电影手册》登的那次访谈（1964年做的）是在那之前他第一次也是唯一一次总结回顾自己的电影生涯。

[2] 詹姆斯·哈维（James Harvey）写他与瑟克的访谈时说：“我猜瑟克希望用一种更正式更被尊重的方式来表达，用词少一些口语，多一些客观，于是他希望重写访谈录（我理解他说的跟乔·哈利戴做的那本对话书《瑟克论瑟克》）。”（James Harvey, ‘Sirkumstantial Evidence’, *Film Comment* [July/August 1978, p.52]）。其实瑟克专门表达过他希望《瑟克论瑟克》的用词更口语化。

的视野中，他那对音乐、人声和光影具有极高掌控技艺的电影也已经被整个电影界所赏识，同时也影响了这一代电影人——不论是在美国还是在他的故乡德国^[1]，以及英国、法国。他自己也成了个玄妙的人物，被人尊崇、追访、引用。

对于瑟克来说，迟来的认可是好事，但并不重要。在我看来，对他来说最重要的是两方面：第一同时也是最重要的在于，对信任的重建，这种信任在纳粹德国时期被粉碎殆尽了。如今他在英国建立了很多亲密的友谊，这些情分一直延续到他去世。他对德国的幻灭感也逐渐消退了，当他发现自己能够连接起魏玛时期和后希特勒时期的德国文化，为所热爱的德国文化在纳粹消亡之后的复兴作出一定贡献，他感到非常欣慰。第二就是知识界的伙伴增多了，瑟克很高兴能找到人讨论文学或者开拓他的思维。吊诡的是，对他电影的重新发现，给他在其他领域中带来了他久已失去的智识刺激。

因此，他在80岁声名大振时却双目失明更显得悲哀了，他总感到这是命运的摆布，而他出色的幽默感也常伴随着忧郁。有一次我试图在电话里给希尔德拼一个地址，里面有个词是“Stanhope”，“怎么拼这个词？”希尔德问我。“Stan就是《劳莱和哈台》(Laurel & Hardy)里那个Stan，”我说，“Hope就是‘希望’那个Hope。”短暂的停顿之后，我听到道格拉斯拖长的喉音传来：“不，”他说得又慢又坚决，“希望和绝望没什么两样。”

1996年11月3日

[1] 尤其是法斯宾德，他拍的《恐惧吞噬灵魂》就是对《深锁春光一院愁》的一次松散的重拍，只是法斯宾德版本的电视机段落更残忍。

第一章 德国：戏剧

关于你早年生活的报道似乎有些众说不一，我们不如就从这个话题开始吧，怎么样？报纸上经常说你生在丹麦，那么你是不是在学生时代去的德国，然后决定生活在那儿呢？

不是这样，我生在德国汉堡，我父亲是丹麦人，是做报社工作的，那时候他同时为德国和丹麦的报社工作。我只在很小的时候在丹麦住过几年，然后我父亲回到德国，并且打算待在那儿，他后来成为了德国公民。^[1]

那么你也没在哥本哈根上过大学，是吧？有些报纸说你在那儿上学。从来没有，我上过慕尼黑大学，然后转去耶拿，最后又去了汉堡。

你读的什么专业呢？似乎你当时的学习是你日后成就的最大来源。

我首先念法律，但后来我逐渐转向哲学和艺术史，同时我一直都在画画，画画可能是我最主要的兴趣之一，我还在剧院里做一些工作。大学期间我还在汉堡一家报社工作了一年，赚钱支持我的学业。我在我父亲转行做小学校长之前待过的报社^[2]上班，我至今记得他如何把我引荐给报社的

[1] 提问者为哈利戴，回答者为瑟克，全书同。——编注

[2] 即《新汉堡人报》（*Neue Hamburger Zeitung*）。

主编。那家报社所在的广场有汉堡最好的剧院，它也是德国最好的剧院之一。伟大的莱辛曾在那里做戏剧顾问（dramaturg^[1]），并且写出了那本《汉堡剧评》（*Hamburgische Dramaturgie*）。他的雕像就立在广场中央，我依然记得父亲用他智慧的手指向莱辛的铜像对我说：“孩子，你要努力像那个男人一样写作。”

你在慕尼黑经历了所谓巴伐利亚苏维埃共和国时期^[2]，你还记得那段日子么，或者还记得像托勒、列文等人的事情么？

那是场噩梦，充满了矛盾和困惑的噩梦。首先，我们都被战争搞得非常沮丧，你必须了解输掉战争之后的那段岁月对每一个人来说都是极为艰难的。慕尼黑当时就是座地狱，人们在街上随便开枪，谁也不知道出了什么事，谁也不知道这帮人要干什么，我想即使是共和国政府也不知道。托勒身边的那帮人都非常业余，真的，我当时作为人群中的一分子也许不这么想，但后来我渐渐清楚地意识到托勒确实是一个政治上盲目的狂热分子，对当时那种各种政治因素混合在一起的情况他完全不明白。我对列文了解一些，我见过他几次，他大概是当时唯一有政治头脑去组织一切的人。

那时候在我看来最有意思最有办法的人是兰道尔^[3]，但他也是一个很

[1] 这个德语词大意是“负责阅读并改编剧本的人”。

[2] 巴伐利亚苏维埃共和国是一个以慕尼黑为核心的短命的革命政府，建立于1919年4月。在它之前有一个1918年11月建立起的共和政府，这一政权一般在德国被称作“议会共和国”（*Räterepublik*），瑟克也这样称呼它，但这一说法也经常被用来涵盖从1918年到11月到1919年5月巴伐利亚苏维埃政权覆灭整个这一段时期。恩斯特·托勒本是一位著名的诗人和剧作家，当时是苏维埃共和国的领导人之一（他这段经历在他1934年于伦敦出版的自传《我曾是一个德国人》中有生动的讲述），托勒在苏维埃政权倒台后被判入狱5年，他在1939年马德里沦陷后不久于纽约自杀身亡。尤金·列文是领导慕尼黑第二次苏维埃政权的一位共产党人（这一政权没有得到共产党的支持），他被德国军队抓住后，在1919年6月5日被处死，年仅36岁。

[3] Gustav Landauer：曾把沃尔特·惠特曼的诗翻译成德文，也是研究莎士比亚的权威之一，时任苏维埃政府里的文化部长。当德国白军攻下慕尼黑后，他被军人殴打致死。死前他对