



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Communications from the International Brecht Society. Vol. 18, No. 1 January 1989

Winston-Salem, North Carolina: International Brecht Society, Inc.,
January 1989

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/M3HLL3GNJRCAF8S>

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

Copyright International Brecht Society. Used with Permission.

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.

COMMUNICATIONS

from the International Brecht Society



Volume 18, No. 1

INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY COMMUNICATIONS

Volume 18

January 1989

Number 1

Editor: Michael Gilbert

Department of German & Russian

Wake Forest University

P.O. Box 7353 Reynolda Station

Winston-Salem, North Carolina 27109 USA

Telephone: (919) 761-5362/5359

FAX (WFU): (919) 724-9831

BITNET: mjtq@wfu.edu@relay.cs.net

All correspondence should be addressed to the Editor. COMMUNICATIONS welcomes unsolicited manuscripts c. 10-12 double-spaced typed pages in length conforming to the MLA Style Manual. Submissions on 5-1/4" formatted diskettes are acceptable provided files are converted to ASCII. Consult with Editor concerning submission of computer print-out.

See the inside back cover for information on subscriptions and membership; membership in the IBS includes subscriptions to both COMMUNICATIONS and The Brecht Yearbook.

The Editor wishes to thank Wake Forest University for its technical and financial support in the production of IBS-COMMUNICATIONS.

Published twice a year at Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina USA; printed by Wake Forest University Printing Services.

IBS-COMMUNICATIONS is a member of The Council of Editors of Learned Journals (CELJ).

ISSN 0740-8943, Copyright © 1988 by the INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY, INC. Contents may not be reproduced without written consent.

Third-class postage paid at Winston-Salem, North Carolina 27109 USA.

THE INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY is a non-profit educational organization incorporated under the laws of The State of Maryland, USA.

IBS Officers: Antony Tatlow, University of Hong Kong, President
John Rouse, Tulane University, New Orleans, Louisiana
USA, Vice-President
Ward B. Lewis, University of Georgia, Athens, Georgia
USA, Secretary-Treasurer

IBS-COMMUNICATIONS is indexed in the MLA International Bibliography and Germanistik, and is included in the databank of the Theatre Research Data Centre, Brooklyn, New York.

Volume 18, No. 1

Editor's Note	2
Letters	3
Officers' Reports	4
Conferences & Symposia--	
IBS International Symposium/MLA Reports	8
Forthcoming Conferences	9
5. Brecht-Woche Augsburg	12
Production Reports--	
Quixotic Theatre Company, Los Angeles Opens "Bertolt Brecht: In Dark Times" (Andy Griggs)	13
<u>The Caucasian Chalk Circle</u> at California State Univer- sity, Northridge (Sabine Gross/Heinz-Uwe Haus)	14
"Bertolt Brecht: Poetry, Not Prose" in Portland, Oregon (Rose Leopold)	18
Karl-Heinz Schoeps: Ein Gespräch mit Ekkehard Schall und Barbara Brecht-Schall	20
Articles--	
E. San Juan, Jr.: <u>Die Gewehre der Frau Carrar</u> : Brecht's Exemplum for the Third World?	27
Heinz-Uwe Haus: Das Zeigen des Zeigens--Brecht's "Regienotate" zu Schillers <u>Wallenstein</u>	34
Carl David Ferraro: A Brechtian Analysis of Fassbinder's <u>Querelle</u>	45
Maria P. Alter: The Role of the Scientist: A Fall from Grace	53
Horst Jesse: Lebenskunst in Brechts Lyrik	65
In Brief	71
Bibliographic Notes	76
Ernst Schuhmacher: Gedanken zum 90. Geburtstag Brechts (from the <u>Berliner Zeitung</u> , February 1988)	79
Membership/Subscription Information	inside back cover

Cover: *Brecht in Berlin, 1928, as photographed
by Konrad Reßler*

Editor's Note

With this issue, IBS-COMMUNICATIONS shifts to a January/June publication schedule; hence, in the future the journal will appear on a "Winter/Summer" basis. Volume 18, No. 1 also marks the beginning of my second term as Editor and the move to a new "production base," Wake Forest University. Inasmuch as numerous contributors and correspondents have failed to take note of this change of address--evidently no one reads the inside front cover!--, I will make the new editorial address harder to overlook by printing it here:

Department of German & Russian
Wake Forest University
P.O. Box 7353 Reynolda Station
Winston-Salem, North Carolina 27109 USA

Please note that it is also possible to communicate with the Editor via the FAX system or the BITNET international electronic mail network.

The move to a new base of operations has brought with it a need to make new publishing arrangements, and I would like to thank the following persons for various kinds of help and support in the production of COMMUNICATIONS: Thomas E. Mullen, Dean of the College; Larry E. West, Chair, Department of German & Russian; Mrs. Mary Reid, Departmental Secretary; Mrs. Jean Seeman, WFU Computer Center; the office staff of The Tocqueville Forum, WFU, for use of their optical scanning equipment; Charles Getchell, Reference Librarian, Z. Smith Reynolds Library, WFU; Teresa B. Grogan, Director, WFU Printing Services; and Connie Lawson, Director, WFU Mail Services. In addition, I am particularly grateful to my student aide, Catherine A. Turner, for many hours of patient and competent assistance. I should also note in this context that production costs for the journal are now actually somewhat lower than before (good news in light of our budgetary constraints), and there is a possibility that Wake Forest University may eventually help subsidize production costs beyond the current level of support.

One other comment: I would like to encourage both current and past subscribers to COMMUNICATIONS to renew their IBS membership in spite of the current situation with The Brecht Yearbook (see Vice-President John Rouse's report, pp. 5-6) which will hopefully be resolved soon. The IBS urgently needs your continued support. I would also be grateful for continued support in the form of unsolicited contributions to COMMUNICATIONS: news items, conference reports, paper abstracts, production notes and reviews, copies of programs, bibliographic information, and other Brecht-related material are always welcome.

Michael Gilbert

N.B. General editorial deadline for the June 1989 issue of COMMUNICATIONS (Volume 18, No. 2) is April 15, 1989

Letters

Dear Editor,

I should like to thank Professor Carl Weber (Letter to the Editor, COMMUNICATIONS 17/2, April 1988, pp. 5-6) for the information regarding his staging of The Caucasian Chalk Circle in Delhi in 1968. My information was supplied by participants and viewers long after the event and they obviously remembered Alkazi's as the original production. My description of the play was part of a general survey and could not, of course, do justice to the production as a whole. To say that it was in the style of the Berliner Ensemble was not to detract from its merits, since at that very initial stage it was significant as an introduction to the model created by Brecht, however modified and refined, and to his theatre aesthetics. The "folk" productions which have followed have been a very mixed blessing, as I tried to demonstrate in my paper for the Hong Kong Symposium--"Brecht in Hindi: The Poetics of Response."

As for the language of the play, the official designation was "Hindustani," as the least offensive to all political camps. In their spoken form, Hindi and Urdu are often difficult to distinguish from each other since they have a common grammatical and syntactic structure as well as a common basic lexical stock. In their present form, the two languages are the creation of a colonial age and since then like to hark back to distinctly Hindu and Muslim traditions, respectively. Also, they now use consistently distinct scripts. The term "Hindustani" is used when one wishes to move in no-man's-land and offend no sensibilities.

The translators of the play, Begum Qudsia Zaidi and Niaz Hyder, were "Urdu" writers, and the script of the play was circulated in "Hindi" type-script. Since I was dealing with a theatre which predominantly uses Hindi as the "spoken" language, I am afraid I extended the hegemony of this language, which for various reasons has not been able to establish its status as the national language of the country. I should more correctly have described the language of the translation as "Hindustani."

Prof. Vasudha Dalmia-Lüderitz
Seminar für Indologie und vergleichende
Religionswissenschaft
Universität Tübingen
BRD

IBS Elections

RESULTS OF 1988 IBS OFFICERS ELECTION

President: Antony Tatlow (12)
Michael Morley (6)
John Rouse (4)

Vice-President: John Rouse (16)
R.G. Davis (6)

Secretary-Treasurer: Ward B. Lewis (22)

Communications Editor: Michael Gilbert (22)

1988-1990 OFFICERS (STEERING COMMITTEE) DIRECTORY:

President: Antony Tatlow
Department of English Studies and
Comparative Literature
University of Hong Kong
HONG KONG

Vice-President: John Rouse
Department of Theatre
Tulane University
New Orleans, Louisiana 70118 USA

Secretary-Treasurer: Ward B. Lewis
Department of Germanic & Slavic Languages
University of Georgia
202B Meigs Hall
Athens, Georgia 30602 USA

Communications Editor: Michael Gilbert
Department of German & Russian
Wake Forest University
P.O. Box 7353 Reynolda Station
Winston-Salem, North Carolina 27109 USA

BRECHT YEARBOOK EDITORS DIRECTORY

Managing Editor: John Fuegi/ Center for Research in the Arts and Humanities/ University of Maryland/ Room 1120 Francis Scott Key Hall/ College Park, Maryland 20742 USA

Editors: Carl M. Weber/ Department of Theatre and Drama/ Stanford University/ Stanford, California 94305 USA

Renate Voris (Spring 1989): Department of Germanic Languages/ Columbia University/ 319 Hamilton Hall/ New York, New York 10027 USA

(thereafter: Department of Germanic Languages/ University of Virginia/ Cocke Hall/ Charlottesville, Virginia 22903 USA)

Book Review Editor: Marc Silberman (Spring Quarter 1989): Department of Germanic Languages/ University of California at Los Angeles/ 405 Hilgard Avenue/ Los Angeles, California 90024 USA

(thereafter: Department of German/ University of Wisconsin-Madison/ 818 Van Hise Hall/ 1220 Linden Drive/ Madison, Wisconsin 53706 USA)

Officers' Reports

VICE-PRESIDENT'S REPORT

(John Rouse)

I have good news, bad news, mixed news, and other news to report. The good and the bad news both concern the Yearbook. Managing Editor John Fuegi reports that two issues based on papers from the 1986 IBS International Symposium in Hong Kong are ready to go to press; the first, involving papers on Brecht and Asia, is unusually strong. In addition, a third volume, to be edited by Renate Voris and focusing on major dramatic theories associated with Brecht (distanciation, Gestus, etc.), is in the initial stages of preparation. Unfortunately, we have been effectively without a publisher since October, when Wayne State University Press suddenly imposed unexpected conditions for continuing to publish the Yearbook, including demands for a substantial subsidy from the IBS--something not in the original agreement with Wayne State and which we cannot afford. John Fuegi is pursuing alternative

publication arrangements and we can only hope that he will soon be successful in his efforts.

As the Secretary-Treasurer's report reveals (below), our institutional members have effectively been released--or released themselves--from an arrangement which promises them an annual Yearbook for their dues. I now agree with Ward Lewis that the Yearbook should not be cut loose from individual membership; these people are, as Lewis points out, the bulwark of the IBS, and the Yearbook is the most visible scholarly symbol of the organization. Unfortunately, as the 1989 dues become payable, we can only ask that these members continue to underwrite our efforts to get the Yearbook back on track, i.e., to pay in advance for Yearbook issues we can only guarantee to deliver once they finally appear. The alternative is to consider some formula for reducing dues to cover the costs of COMMUNICATIONS only. Please let me know what you think about this (see address listing above).

On to the mixed news. I attempted to affiliate the IBS with the Association for Theatre in Higher Education (ATHE) at its annual convention last August. It turns out that the ATHE's current structure grants considerable privileges to its interest groups and affiliate organizations including the right to send two members to a yearly convention planning meeting at ATHE expense. We were among several organizations seeking affiliation, something that caused the ATHE to table our application while it considers if it can afford new affiliates under the current structure and/or how that structure might be modified. The ATHE was, however, quite supportive of forging some kind of relationship with the IBS and allowed us to propose panels for the 1989 New York convention through co-sponsorship with existing interest groups. I have proposed one panel under this arrangement; a decision will be made on this in January 1989. In the meantime, I would like to hear from any of the members who also belong to ATHE or who might like to join. (If you work with theatre, you owe it to yourself to belong.)

Finally, COMMUNICATIONS Editor Michael Gilbert has agreed (gladly, no doubt) to have me handle arrangements for future MLA panels. I really would like to have them put together one or more years in advance, so now is the time to start thinking about the program for the 1990 convention. Anyone who would like to propose a panel should write to me.

SECRETARY-TREASURER'S REPORT

(Ward B. Lewis)

Since the Yearbook of the IBS has failed to appear for some time, you may wish to know how the organization has coped financially.

Solicitation for dues has customarily been undertaken immediately upon appearance of the Yearbook. In the fall of 1986, the IBS had a membership of 210, that is: 148 individual and 62 institutional members; these received a Yearbook promptly upon receipt of dues.

When the Yearbook ceased to appear annually, however, a change of procedure was needed. Dues solicitation was undertaken routinely in January. That meant that individual members were asked to pay and some did so with no assurance that they would receive a Yearbook. The institutions could not be solicited for dues, however, since we could only offer them COMMUNICATIONS in return. To be sure, several libraries receive this publication only at a rate of \$10 a year. It was thought, however, that the nightmare of dues splitting would be induced if the attempt was made to go after these members for the reduced rate of \$10, only to raise this again to \$30 when the Yearbook was published.

The pattern that emerged this Spring (1988) after the collection of dues was as follows: the number of members had dropped from 210 to 101, from 148 individual to 83, from 62 institutional to 18--both prepaid and unsolicited. From these faithful few I receive occasional inquiries about when the next Yearbook will appear. The same question is posed by the other libraries.

In a letter to the Steering Committee I once wrote that our individual members should be cut loose from the Yearbook. This was a mistake in my writing born of haste; these members are the bulwark of the IBS. The term should have been "institutional" members, and these have been effectively released from an arrangement that promises an annual quid pro quo. And I doubt that we can make up for lost time. Even if in the next year or so two or three Yearbook volumes can be brought forth (as has been hinted), those institutions that have not prepaid substantially cannot be solicited for two to three times the accustomed annual dues.

IBS FINANCIAL DATA
(as of September 30, 1988)

April 14, 1988	September 30, 1988
	receipts: \$ 855.70
	disbursements: \$ 829.36
balance: \$3143.50	<u>balance</u> : \$3169.84
additional funds*--	
DM 822,60	DM 860,49
(*Deutsche Bank Düsseldorf)	

Conferences & Symposia

8TH IBS INTERNATIONAL SYMPOSIUM

IBS President Antony Tatlow is currently attempting to work out an agreement with the City and University of Augsburg, West Germany concerning arrangements for the next IBS International Symposium. One major issue which is as yet unresolved is the date. Due to extensive renovations, the Augsburger Stadttheater will not be available during the 1990-91 season; hence, it may be necessary to delay the Symposium until 1992 (if it is indeed held in Augsburg) since it seems somewhat unlikely (for organizational reasons) that it could be held already next year (1990). In any case, watch the next issue of COMMUNICATIONS (June 1989) for further information on the status of plans for the 8th International Symposium; a call for papers will be issued at the appropriate time.

MLA 1988, NEW ORLEANS

A report on the two IBS-sponsored sessions at the 1988 MLA Convention will appear in the next issue of COMMUNICATIONS (June 1989). See COMMUNICATIONS 17/2, p. 17 for a listing of the participants and their topics. Otherwise, the Council of Editors of Learned Journals (CELJ), with which the IBS is affiliated, sponsored several sessions at the MLA, one dealing with "The Academic Status of Journal Editors" and another on "Working with Subscription Agencies." As in the past, copies of CELJ-affiliated publications, including IBS-COMMUNICATIONS, were displayed in the Convention exhibition area.

MLA 1989, WASHINGTON, D.C.

As noted in the Vice-President's Report, arrangements for all IBS-sponsored sessions at future MLA Conventions will be handled by the Vice-President. The topics and organizers for the two IBS sessions at the 1989 Convention are as follows:

Brecht in Latin America II

Organizer: ATINT, the Asociacion de Trabajadores e Investigadores del Nuevo Teatro, P.O. Box 1792 FDR Station, New York, NY 10150

(This is a sequel to the ATINT/IBS Latin America panel at the 1986 MLA Convention in New York)

Is There a Brechtian Semiotics?

Organizer: John Rouse, Department of Theatre, Tulane University, New Orleans, LA 70118, tel. (504) 865-5360

Participants: Jim Carmody, University of California-San Diego; Janelle Reinelt, California State University-Sacramento

N.B.: Other persons interested in participating in the panel on Brechtian semiotics (= any aspect of performance semiotics related to or influenced by Brecht) should contact John Rouse as soon as possible. Proposals for IBS sessions or papers for the 1990 MLA are also welcome!!!

ASSOCIATION FOR THEATRE IN HIGHER EDUCATION (ATHE)
Annual Meeting, August 1988

Several sessions were devoted to Brecht-related topics:

Panel: Post-Marx, or Are We? Reconsiderations in Marxist Aesthetics
Chair: John Rouse, Tulane University
Speakers/Topics:

Janelle Reinelt, California State University-Sacramento:

"To Collect the Subject: The Politics of Agency in Theatrical Representation"

Sue-Ellen Case, University of Washington: "Between Mystification and Transcendence: The Limits of Materialist Feminism"

Wolf Sohlich, University of Oregon: "Post-Modernism in the Light of Critical Theory"

Panel Discussion: Continuing to Dialogue--Feminism, Brecht, and Artaud

Janelle Reinelt, CSU-Sacramento: "Brecht, Artaud, and the Problems of Presence in Feminist Theatre"

Jill Dolan, University of Washington: "Quoting Brecht: Feminist Theorizing of the Not/But"

Elin Diamond, Rutgers University: "Brecht and Artaud under Erasure"

Sue-Ellen Case, University of Washington

FORTHCOMING CONFERENCES & SYMPOSIA

Several forthcoming conferences and symposia contain papers and other events of interest to IBS members:

>>> University of Houston Seventh Symposium on Literature and the Arts:
"GERMAN LITERATURE AND MUSIC, 1890-1989: AN AESTHETIC FUSION,"
Houston, Texas, March 1-4, 1989

Sponsored by the University of Houston and the Colleges of Humanities and Fine Arts; cosponsored by the Goethe Institute Houston, the Austrian Institute, and the Max Kade Foundation, New York. Program Director, 1989 Symposium: Claus Reschke, Department of German; Codirector: Howard Pollack, School of Music. The program includes the following Brecht-related events:

Wednesday, March 1

Keynote Address, John Rockwell, Music Critic, The New York Times:
"Exploration within Chaos: German Poets and Composers in a Time of Crisis"

10 Communications

Friday, March 3

Special Event: Brecht/Weill: The Seven Deadly Sins (UH Opera)

Session IX-A, Kim H. Kowalke, University of Rochester

"Reading Brecht's Poems: Music as Subtext"

David Chisholm, University of Arizona:

"Cabaret in Berlin in the 1920s: Brecht and Tucholsky"

Session IX-B, Alan Lareau, University of Wisconsin:

"Applied Poetry: The Musical Idioms of Early German Cabaret"

Panel Discussion, "German Literature and Music: An Aesthetic Fusion?"

Panel Members: Kurt von Fischer, Jost Hermand, Ernst Hilmar, John Rockwell, Ulrich Weisstein

Further information on the program may be obtained from Prof. Claus Reschke, Director, Symposium 1989, Department of German, University of Houston, Houston, TX 77204-3786, telephone (713) 749-2159.

>>> "MUSIC AND GERMAN LITERATURE: AN INTERNATIONAL SYMPOSIUM"

April 6-9, 1989, Levis Faculty Center,

University of Illinois at Urbana-Champaign

Sponsored by the Department of Germanic Languages and Literatures. Presentations pertinent to Brecht:

Albrecht Dümling, Berlin: "Brechts Beitrag zur Musikpädagogik"

Marc Weiner, Indiana Univ.: "Music of the Other: Jazz in German Literature"

Further information is available from the Department of Germanic Languages and Literatures, University of Illinois at Urbana-Champaign, 3072 Foreign Languages Building, 707 S. Mathews Street, Urbana, IL 61801.

>>>

Symposium:

"WORLD WAR II AND THE EXILES--A LITERARY RESPONSE"

April 6-9, 1989, Nebraska Union

University of Nebraska at Lincoln

Sponsored by the Department of Modern Languages & Literatures, in cooperation with the College of Arts & Sciences, the U. Nebraska Research Council, Nebraska Committee for the Humanities, International Research and Exchanges Board (IREX), Goethe Institute Chicago, Deutsche Forschungsgemeinschaft (Bonn), Österreichisches Kulturinstitut (New York), and U.S. Department of Education, U. Nebraska Project: "Between Bear and Eagle: A Study of Europe." Brecht-related presentations:

Friday, April 7

Session C, La droile du guerre in Exile Literature

Reinhold Jaretsky, Università degli Studi di Roma

"Der Sieg der Fünften Kolonne": Frankreich-Kritik in literarischen Werken von Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger"

Saturday, April 8

Session H, Psychological Warfare in Exile Literature

Jürgen Schebera, Akademie der Wissenschaften der DDR

"'We Fight Back': Musik von Kurt Weill im Dienst
der amerikanischen Kriegsführung"

Sunday, April 9

Session K, Miscellaneous Topics

Leonard Olschner, Cornell University:

"'In Widerwärtigkeit des Kriegs', oder: Variationen
über keine Heimkehr in der Lyrik der Exil-
dichter"

For further information, contact Prof. Helmut F. Pfanner, Chair, Department
of Modern Languages & Literatures, 1111 Oldfather Hall, University of Nebraska
at Lincoln, Lincoln, NE 68588-0315 USA

>>> University of California Humanities Research Institute Conference--

"AESTHETIC ILLUSION: THEORETICAL AND HISTORICAL APPROACHES"

March 2-4, 1989, University of California at Los Angeles,

James E. West Center, 325 Westwood Plaza

Cosponsored by the Division of Humanities, College of Letters and Science,
University of California at Los Angeles. Presentation on Brecht:

Panel Four: Historical Changes in the Concept of Illusion

Philip Brady, University of London: "Verfremdung and Illusion in
Brecht's Dramas" (Saturday, March 4, 6:00 p.m.)

The conference proceedings will be published under the title Aesthetic
Illusion: Theoretical and Historical Approaches, ed. Frederick Burwick and
Walter Pape. Berlin and New York: Walter de Gruyter & Co. Further information
is available from Prof. Frederick Burwick, Department of English, University
of California, 405 Hilgard Avenue, Los Angeles, California 90024-
1530.

>>>

CALL FOR PAPERS:

NORTHEAST MODERN LANGUAGE ASSOCIATION CONVENTION

Toronto, Ontario, Canada

March 1990

American-German Literary Relations: Open Topic

Submit one-page proposals or completed papers (10-12 pp.) by September 1,
1989 to: Ward B. Lewis, Germanic & Slavic Languages, University of Georgia,
Athens, Georgia 30602.

Voranzeige

Vorläufiges Programm der

5. Brecht-Woche

in Augsburg 1989

- 9.2., 19.30 Uhr (Stadttheater)
Tanztheater im Staatsschauspiel, Dresden (DDR)
The Unanswered Question von Charles Ives
Die sieben Todsünden, Ballett mit Gesang von
Bertolt Brecht. Musik Kurt Weill
- 10.2., 19.30 Uhr (Komödie) Städtische Bühnen,
Augsburg
Die Dreigroschenoper
von Bertolt Brecht. Musik von Kurt Weill
- 11.2., 19.30 Uhr (Komödie)
Hanns Eisler Ensemble, Kassel
Hoppla, wir leben
Texte, Szenen, Collagen von Brecht bis Valentin.
Musik von Eisler, Weill und Meisel
- 12.2., 19.30 Uhr (Stadttheater)
Projekt mit Augsburger Schulen
Der Jasager und Der Neinsager
von Bertolt Brecht. Musik von Kurt Weill
- 13.2., 19.30 Uhr (Komödie)
Udo Samel, Schaubühne Berlin
Ohne Grund nicht denken
Texte und Songs von Bertolt Brecht
- 14.2., 19.30 Uhr (Komödie)
Sylvia Anders, Hamburg
Heimat, deine Lieder . . . ?
von Kurt Weill bis »Sieg Heil«
- 15.2., 19.30 Uhr (Komödie)
pathos transport theater, München
Die heilige Johanna der Schlachthöfe
von Bertolt Brecht
- 11.2., Kreßlesmühle
O Moon of Alabama
Ein Brecht-Programm mit Sonja Kehler
und Bernd Wefelmeyer
Änderungen vorbehalten

Production Reports

NEW PRODUCTION COMPANY OPENS BRECHT PLAY

On Saturday, January 28, 1989, the newly formed QUIXOTIC THEATRE, in a co-production with the Burbage Theatre Ensemble, will open BERTOLT BRECHT: IN DARK TIMES at the Burbage Theatre, 2330 Sawtelle Boulevard in West Los Angeles.

Bertolt Brecht: In Dark Times focuses on Brecht's appearance before the House Committee on Un-American Activities (HUAC) in October 1947, immediately following the Hollywood Ten, all of whom were cited for contempt of Congress. Using the hearing room as the locale, the piece illuminates the issues touched on during Brecht's questioning by HUAC Chairman J. Parnell Thomas and Chief Counsel Thomas Stripling through the use of Brecht's poetry and songs and slides of the period. An ensemble of five acts as the chorus, appearing at times as Brecht's characters, sometimes as his conscience, and sometimes as Brecht himself, helping to express the forces at work during difficult times and how the artist is moved to deal with his/her role at these times.

Bertolt Brecht: In Dark Times was compiled by Andy Griggs and Douglas Langworthy, and Griggs directs. Musical Director is David Holladay. The set design is by Ric Menegat, with lights by Larry Oberman. Bertolt Brecht: In Dark Times continues its run Thursdays-Sundays at 8:00 p.m. through March 19. Call 213-478-0897 for reservations or information.

Andy Griggs (Director/Compiler) is former Artistic Director of the Bear Republic Theater of Santa Cruz, California. He holds an MFA in Directing from the California Institute of the Arts, and a BA in Theatre/History from Cornell. Currently, he is Associate Artistic Director of the Burbage Theatre Ensemble and Co-Artistic Director of Quixotic Theatre. His previous Brecht experience includes the direction of "An Evening of Brecht" (a Brecht cabaret) and productions of The Good Woman of Szechuan and Mann ist Mann. He has also acted in Mother Courage and, most recently, as Azdac in a production of The Caucasian Chalk Circle at California State University, Northridge directed by Heinz-Uwe Haus (see review by Sabine Gross elsewhere in this section of COMMUNICATIONS).

Douglas Langworthy is currently a student in Dramaturgy/Translation (German) at Yale University. He has served as Dramaturg for an earlier version of Bertolt Brecht: In Dark Times and Mother Courage. His translation of Frank Wedekind's Spring's Awakening will be performed at Yale this spring.

THE CAUCASIAN CHALK CIRCLE
AT CALIFORNIA STATE UNIVERSITY, NORTHRIDGE

Theatre CSUN directed by Heinz-Uwe Haus

On November 4, 1988, Brecht's Caucasian Chalk Circle, directed by Heinz-Uwe Haus, opened in Northridge to a capacity audience. Haus has repeatedly been "imported" from the GDR to the USA to direct Brecht productions, working with both student ensembles and professional companies. While Theatre CSUN has as its basis the large Theatre Department of California State University at Northridge, it doubles as Northridge's only repertory theatre, with several productions each quarter. The high quality of the performance proved Haus's ability to elicit highly professional results from an ensemble consisting entirely of students (with the exception of the singer, Patrick Kelly, and Azdak, the judge, played by Andy Griggs).

If there is an "authentic" way of producing Brecht nowadays without historicizing him or adhering slavishly to his models, Haus comes close. He makes Brecht's play come alive for players and audience alike with a wealth of devices that are rooted in Brecht's theories, yet never seen extraneous or contrived. His epic style is convincing without being narrow and dogmatic. This is borne out by an incident at a theatre workshop which Haus conducted at the University of California at Santa Barbara a few weeks earlier: After the opening monologue from Shakespeare's Richard III had been worked through, a member of the Drama Department asked, with righteous indignation, why there had been no defamiliarization effects. He summed up his dissatisfaction by exclaiming: "You have done nothing that a good non-Brechtian director could not have done!" This remark underscored two points: Firstly, that among non-Brechtians an expectation still prevails linking Brechtian theater with dogmatism. Secondly, it shows the extent to which Brecht's theories of the theater have filtered into mainstream theatre and acting techniques. Haus touched both points when he emphasized, in his reply, that defamiliarization effects are not imposed artificially, but rather develop in the course of interaction between the actor and the text, and the director's work with both.

Brecht's Caucasian Chalk Circle moves from an almost Lehrstück-like opening to a double play within a play which combines acute social criticism with legend or folktale motifs. The setting, kolkhos members staging a play, is meant to preclude facile identification of the actors with their roles on the side of both cast and audience, and maintaining the right distance requires a delicate balance between illusion and anti-illusionist "denaturalized" portrayal of what happens on stage. Under Haus's ingenious direction, occasional over-acting by members of the cast was turned into a forte of the production. In keeping with Brecht's statement that any shortcomings had better be turned into conspicuous and purposeful elements, what could

have been a weakness became a reminder to the audience that, after all, we were watching kolkhosniki acting out a story.

Staging a play requires more than a straightforward translation of text into action. Words have to become actions embedded in a network of characters, motivations and circumstances, all of which harbor contradictions. Credit is due to Haus for bringing out a wealth of contradictions, creating unspoken but gesturally and gestically articulated subtexts, giving to words a convincing depth that was often revealing and frequently very funny. This depth was brought even--or perhaps particularly--to very short exchanges, for instance when Ludovica happily and with obvious enjoyment admits her penchant for sweets and hot baths, is--wordlessly--called to order by her father-in-law, and hastily changes her tone in mid-sentence to a subdued restraint that is supremely unconvincing because it has been elicited under duress. Her two elliptical sentences are made to characterize a relationship and are turned into a microcomedy in the process.

Physicality--the use of bodies, gestures, and movements--is emphasized throughout the performance. The actors have been trained in martial arts; and at times there is a lot of painstakingly choreographed action on the stage, while at other times certain movements or positions are radically stylized. Members of the nobility (the governor, prince, and duke) are assigned specific and highly artificial gestures, gaits, etc. These features serve the double purpose of defining the characters in leitmotif fashion and bringing out their parasitic idleness. The conflict over sexual relations between Grusha and the farmer she has reluctantly married is drastically and fittingly played out in the bathtub scene: He is literally naked desire, while she reacts with revulsion. Caught in a web of emotional, social, and economic constraints, she is alternately obstinate and apologetic; here, too a relationship is shown with its contradictions.

The range and precision of physical action and the nuances employed bring out the complexity of relationships between characters even in brief encounters. When Grusha Vachnadze (Seane Kate Livingston), hurrying back from the river with a goose, is stopped by the soldier Simon Chachwa (Brett Pearsons), he exercises his power and intimidates her. Simultaneously we realize that this is a game between the two of them--she pretends to be wronged while basking in his attention and taking time off for a chat, while he enjoys parading his masculinity for her. In contrast to this playful banter is their engagement scene, which, in the midst of turmoil and hasty preparations for departure, is played out in a highly formalized and antiromantic manner, almost in slow motion. In other scenes, certain movements and gestures (shoulder-slapping, stomping on the ground, uproarious laughter) acquire a dynamic and rhythm of their own that seems spontaneous but has in fact been extensively rehearsed.

One of the reasons why the three-and-one-half-hour performance did not seem long was Haus's skillful timing, the variety of "time zones" and the variations of speed employed. The rhythmic structure of the stage action was based not on a uniform pace, but on sudden changes, accelerations and retardations that were always motivated by the actual scenes. Of course, these changes of pace were complemented by the changes between action and epic summation written into the play. They were accentuated by a gong and changes of lighting. As the focus of attention changed, characters would freeze to

tableaux or spring back into life. Dessau's original score was performed by a skeleton orchestra of six musicians that remained visible throughout on the left side of the stage and was joined intermittently by actors doubling as chorus. All changes between scenes were executed on open stage: there were a few, mobile props, most of them multifunctional: bamboo chests, a large piece of cloth displayed or set into motion by actors which could variously represent a shelter, a mountain-range, or a river. The kolkhosniki's earthen-coloured garments contrasted with the lavish and colourful costumes of the nobles.

Another device used to expose the social Gestus was the doubling of characters and their gestures that Haus employed almost in the tradition of vaudeville comedy (of which Brecht was a fan). For example, the fat prince's every gesture was mimicked--without his suave flow of words--by his nephew. This defamiliarized and thus denaturalized his behavior and highlighted his contrived pomposity. Other doublings included the infant's doctors and Natella Abashvili's lawyers, both couples fittingly portrayed by the same actors. Doublings worked not only through similarity: the contrast between fat, clumsy Azdak and small, agile Shauva was effective, too, one of several instances of superb casting.

In all, this was an enjoyable performance which bore out Brecht's conviction that pleasure and learning experiences are not mutually exclusive. One of the means by which the anti-illusionistic tendency was sustained was the staging of the spectator role, the presentation of the activity of watching. Nearly all characters on stage conspicuously assumed this role at times, so that the part of the audience was frequently doubled and represented as part of the stage proceedings. Watching is the complement of showing, and it was presented with a gestic diversity that included curiosity, anticipation, excitement, fear, terror, and helplessness. As the protagonists turned into spectators, the audience watching the tale of a "brief golden age when there is almost justice" was coaxed out of culinary passivity and reminded that watching is seeing and seeing is understanding.

--Sabine Gross, University of
California at Santa Barbara

FROM THE DIRECTOR'S NOTES

(Heinz-Uwe Haus)

In its most ideal intentions, Brechtian theater wants not only to reflect man's image but to help shape it, not only to show rich human relationships but engender them, not only to mediate ideology but produce it. Thus, THE CAUCASIAN CHALK CIRCLE demands that the spectator be constantly alert in order to critically re-evaluate certain basic assumptions: the essence of motherhood, the fickle nature of human motivation, the question of private ownership, our sense of justice. In the story represented on stage, there should be little doubt as to what is going to happen, only how and why: no doubt Grusha will have the child in the end, but how; no doubt

the fruit-growing collective will have the valley, but how and why is it the legitimate claimant. This is theater as laboratory, a place for investigative analysis where the action proceeds by means of aesthetic and political dialectic.

In the first scene ("The Dispute Over the Valley"), the players comment on Arkadi's talent as a storyteller prior to hearing from him not only the origins of the Chinese fable he is about to recount but even certain devices involving the players in the piece. All of this informs and orients the audience while reminding them they are witnesses to a theatrical performance and must keep their wits about them. Thus, through the very structure of the play, Brecht wants players and spectators to rethink their roles in the theatrical experience. For Brecht and for me, the more successful the staging in making both the story and the theatrical performance a conscious experience, the richer will be the relationships between the stage and the audience.

Brecht wrote the play during 1944-45 while in exile in California. The world premiere in Eric Bentley's translation was performed on May 4, 1948 at Carleton College in Northfield, Minnesota. (That some of the roots of THE CAUCASIAN CHALK CIRCLE are American is significant.) Brecht created his own "model" production at the Berliner Ensemble which opened on October 7, 1954. From this, we know the author's general intentions for the play: to make clear the conflicts and contradictions between people caught up in history at a specific point in time. He meant to activate the social and historical consciousness of his audience and to provoke the rethinking mentioned above.

In the practical elaboration of his stagings, Brecht liked to use the term "functional value" (Gebrauchswert). These are links for connecting the meaning of obscure fables by means of dramatic action with contemporary reality. The first scene, set in the valley, has its own specific functional value: it directs the wisdom and morality of the ancient fable of the Chalk Circle to a concrete contemporary problem. Now that the war is over, the people gather to decide on a new distribution of the land--for the goat farmers? for the fruit growers? Since the latter group plans to irrigate to make the valley more beautiful and productive (progress), it will go to them. The last four lines in the closing song of the play draw the final moral of the ancient fable and of the contemporary solution of the Caucasian farmers:

Things should belong to those who do well by them
Children to motherly women that they may thrive,
Wagons to good drivers that they may be well driven,
And the valley to those who water it, that it may bear fruit.

In true Brechtian manner, I ask you to observe the play very carefully and to reflect on the implications of that decision.

"BERTOLT BRECHT: POETRY, NOT PROSE" IN PORTLAND, OREGON

In November 1987 in the Anne Hughes Coffee Room of Powell's Book Store, Portland, Oregon, there was an unusual event: a poetry reading called "Bertolt Brecht: Poetry, Not Prose." Michael Griggs, Director of Portland's New Rose Theater and a major participant in Heinz-Uwe Haus's production of Galileo (see COMMUNICATIONS 17/2, April 1988) and I did the reading. Admission was free. The setting was informal: tables, chairs, coffee, cookies, and books. The audience was most responsive and enthusiastic. So much so that we decided to repeat it at a later date. So, in February 1988 we gave another reading, this time embellished with music, sung by Izetta Smith and Robin Chilstrom, singers and actresses, and with Barbara Bernstein, guitar accompanist, all of whom are very well acquainted with Brecht. This time the reading was held at The Bread and Ink Cafe before a paying audience, with the proceeds going to the Portland Central American Solidarity Community and the Ben Linder Memorial Fund (Linder, a native of Portland, was killed by the Contras in Nicaragua where he had been working). This restaurant setting became somewhat more formal with rows of chairs placed before a stage. With these changes the evening became a theatre presentation. And indeed, the quality of the audience was also different. This was a political audience which came primarily for the cause involved. Certainly, many had heard of Brecht, but it's pretty safe to assume that most were unfamiliar with his plays and his life, let alone his poetry. Consequently, they were listening hard, rather coolly the first half, but by the second half they had "caught on" and made their appreciation clear; as political activists they could now share Brecht's political and artistic vision.

The skeletal outline of the evening included a narration (by me) that wove in and around the poems, their provenance, their link to Brecht's life-scheme and their larger historical context. After a brief introduction to his early life, the narration and poetry began with Brecht's flight into exile, then continued with his major stops along his journey (Denmark, America, etc.) and ended with his time in East Germany. The narration was kept concise and to the point. Some emphasis was placed on his stay in America. I wanted this American audience to know that Brecht lived here for seven-and-one-half years, that some of his major works were produced here (e.g. Galileo), that a major event in his life took place when he appeared before the House Un-American Activities Committee and subsequently fled to another country, and also because of Brecht's fascination with and use of American names, history and locale in his poetry and plays since his earliest days.

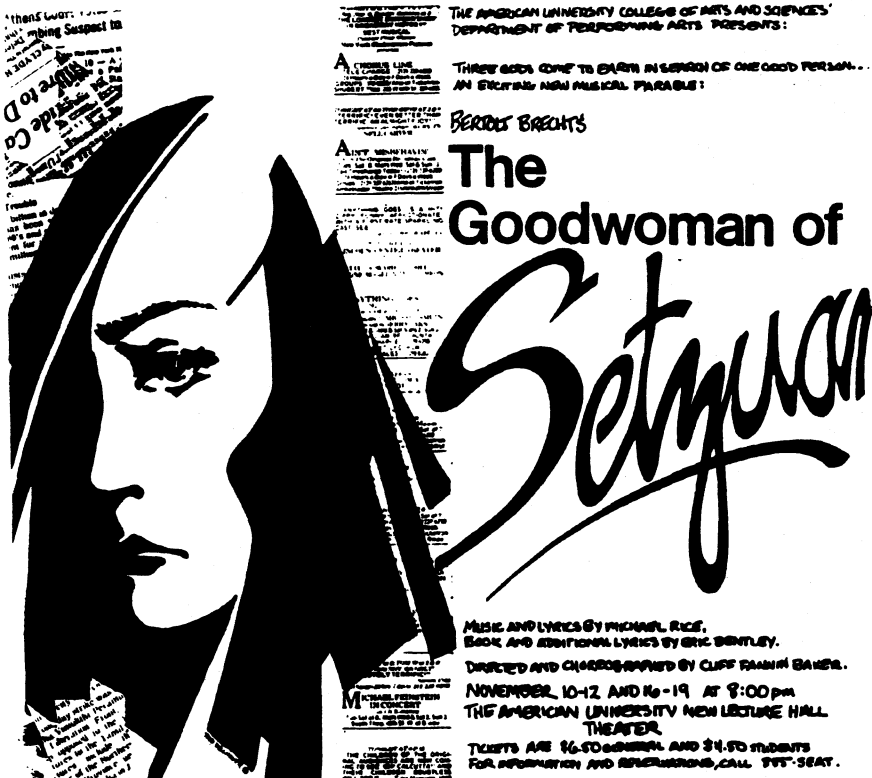
Because I believed it was essential for them to hear Brecht (if only partially) in his native tongue, we used several different techniques. For example, in "An Die Nachgeborenen" I began the first line of a verse in German; Michael then read that line in English and went on to the end of that verse. We did the same with the following verses until the last stanza, when we spoke in English and German simultaneously. Another example: In one of Brecht's last poems, "Wenn ich dachte immer," written in East Germany, I felt its special, personal poignancy and brevity could be best expressed with a full reading first in German and then in English.

What tone or style? I tried to keep the narration informative, personal, and even humorous. Both Michael and I believed that Brecht should come alive not only as a poetical poet and playwright but as a whole person--a lover, a father, an anguished exile; hence there were love poems to Margarete Steffin, tender poems to his son, etc. I also employed some anecdotes that illuminated a poem--for example, before a poem about Charles Laughton, a story of his relationship to Brecht, and before reading "On Germany," a story about Thomas Mann and Brecht.

The music chosen was by Weill and Eisler, and no particular connection was made between the poetry and music, with the exception of Eisler's "In the Swamp," where it was related to Brecht's Hollywood stay and his friend Peter Lorre, about whom the poem is supposed to be.

We ended the way I think Brecht would've liked us to--didactic and "up". So we asked the audience to join us in what must have been the first "Brecht-Sing-Along" in ganz Amerika ... and sang Eisler's "Solidarity Song" together. His poetry well read, his songs well sung, the audience now informed, and all for a just cause--yes, BB would've enjoyed it.

--Rose Leopold
Portland, Oregon USA



THE AMERICAN UNIVERSITY COLLEGE OF ARTS AND SCIENCES
DEPARTMENT OF PERFORMING ARTS PRESENTS:

THREE GOOD COME TO EARTH IN SEARCH OF ONE GOOD PERSON...
AN EXCITING NEW MUSICAL PARABLE!

BESIDES BRECHT'S

The Goodwoman of Setyuan

MUSIC AND LYRICS BY MICHAEL RICE,
BOOK AND ADDITIONAL LYRICS BY ERIC BENTLEY.

DIRECTED AND CHOREOGRAPHED BY CLIFF FANNIN BAKER.

NOVEMBER 10-12 AND 16-19 AT 8:00 pm
THE AMERICAN UNIVERSITY NEW LECTURE HALL
THEATER

TICKETS ARE \$6.50 GENERAL AND \$4.50 STUDENTS
FOR INFORMATION AND RESERVATIONS, CALL 777-SEAT.

EIN GESPRACH MIT EKKEHARD SCHALL UND BARBARA BRECHT-SCHALL

Karl-Heinz Schoeps
University of Illinois at Urbana-Champaign

(The following interview with Ekkehard Schall (ES) and Barbara Brecht-Schall (BBS) was conducted by Professor Schoeps (KHS) on March 19, 1985 at the University of Illinois at Urbana-Champaign.)

Im März 1985 gastierte Ekkehard Schall in den USA mit einem Programm von Gedichten, Songs und Szenen aus dem Werke Bertolt Brechts. Nach einem zweiwöchigen Engagement in New York City, drei Auftritten in Baltimore und je einer Vorstellung in Harvard und Yale trat er am 20. März 1985 auf dem Campus der University of Illinois auf. In allen Programmen wurde er von dem stellvertretenden Musikdirektor des BERLINER ENSEMBLES, Karl-Heinz Nehring, am Klavier begleitet.

KHS: Herr Schall, was hat Sie zu dieser Ein-Mann-Brecht-Show veranlaßt, oder anders ausgedrückt, was hat Sie als Einzelschauspieler bewogen, mit Brecht auf Reisen zu gehen?

ES: Mit dem Berliner Ensemble bin ich seit über dreißig Jahren oft unterwegs gewesen, mit vielen Inszenierungen in vielen Städten und Hauptstädten Europas. Es waren erfolgreiche, aber aufwendige Reisen mit mehr als hundert Teilnehmern, mit großen Dekorationen und einem technischen Aufwand, der dem Berliner Standard entsprach. So wuchsen die Schwierigkeiten mit der Entfernung und konnten bisher nicht immer bewältigt werden. Mit einem Programm, das nur drei Personen benötigt, nämlich mich, den Pianisten Karl-Heinz Nehring und als künstlerischen und organisatorischen Leiter meine Frau Barbara, ist das leichter. So konnten wir auch in Australien und Amerika auftreten.

Aber zu anderen Gründen: Wenn man älter wird, weiß man etwas genauer, was man noch leisten will. Und ich wollte Gedichte und Texte von Brecht vortragen, die ich persönlich für wichtig halte, und in einer Reihenfolge, ebenso wichtig, ohne Zufälligkeit. Dazu kommt, daß eine Regiekrise viele Theater, auch solche, die mich betreffen, belastet, daß vielerorts selbständige Schauspieler mit der übertriebenen Selbständigkeit von Regisseuren kollidieren. So zieht sich, wer kann, teilweise auf Einzelleistungen zurück.

KHS: Nach welchen Prinzipien haben Sie die Auswahl von diesen Brecht-Gedichten getroffen?

ES: Nach keinem Prinzip, es sei denn nach einem sehr allgemeinen: Ich las die schon gelesenen Texte wieder, und was mich neu erregte, zog ich heraus. Immer wieder fand ich, so schien es, neue Gedichte oder las alte, bekannte wie gestern geschriebene oder für heute gedachte, gingen mir unerwartete Zusammenhänge auf. So suchte ich wahllos und sammelte, was ich fand, einen ganzen Haufen. Erst danach überlegte ich mir eine Leitlinie, eine Überschrift, ein Motto. Diese Überlegungen waren eigentlich nicht so wichtig, nur nötig, um Verbindungen von Gedanken und diese selbst durch die Texte so

>>Ein Gespräch mit Ekkehard Schall/Barbara Brecht-Schall

zu verdeutlichen, daß ich sie dem Publikum verständlich machen konnte. Und es sollte unterhaltend und spannend sein, beides wie ich es verstehe, eigentlich simpel. So entstanden meine drei Abende.

KHS: Könnten Sie uns vielleicht etwas sagen über Ihre Eindrücke auf dieser Tournee, und vielleicht Sie beide? Wie war das Echo, wie war die Reaktion bei den bisherigen Aufführungen?

BBS: Ich würde sagen: gut. Ein interessiertes und begeisterungsfähiges Publikum, das bereit war, unsere mitgebrachten Übersetzungen zu lesen, und sich trotzdem amüsierte.

ES: In New York spielten wir die meisten Vorstellungen im Harold Clurman Theatre, das von Jack Garfein geleitet wird. Das Publikum zeigte von Vorstellung zu Vorstellung mehr Interesse, seine Erwartungen waren direkt spürbar, ich meine, die Leute kamen mit bestimmten Erwartungen, als hätten Zuschauer, die mich schon gesehen hatten, ihnen angeraten, auch hinzugehen und auf dies und jenes zu achten. Es kamen auch mehr und mehr Kollegen, junge ebenso wie arrivierte Schauspieler, deren Interesse so weit ging, daß sie mich aufforderten, über Methoden der Schauspielkunst mit ihnen zu sprechen. Die erste master class fand im Clurman Theatre selbst statt, es kamen viele Theaterleute. Anschließend wurde ich von Elias Kazan, der auch da war, zu einem weiteren Gespräch aufgefordert, diesmal im Actor's Studio mit Schauspielern, Autoren und Regisseuren. Es war für mich hochinteressant, gute Leute waren da, Norman Mailer zum Beispiel, es wurden wichtige Fragen gestellt. Beide Gespräche hatten meine Abende zum Anstoß, ich glaube, sie erst machten meine Ausführungen überzeugender und beweiskräftig.

BBS: Wir bedauerten nur, daß unser alter Freund und Trauzeuge Lee Strasburg nicht mehr dabei war.

ES: In New York sind wir auch in der Konzerthalle der YMHA in der 92. Straße aufgetreten. (BBS: Von dort kam auch die erste Einladung.) Wir spielten dort zweimal, es ist ein großes Haus und war sehr gut besucht, das Publikum war wunderbar, doch ganz anders als im Clurman oder im Lucille Lortel Theatre, dem dritten Haus, in dem ich in New York aufgetreten bin. Es war sehr genau im Zuhören und politischer in den Reaktionen. Großes Vergnügen machten mir die Vorstellungen im Theatre Project in Baltimore, wo Philip Arnoult Chef ist, ein hervorragender Mann, der Schauspieler liebt. (BBS: Auch seine Frau tut das.) Und in Yale. Dort war es zwar nicht professionell, aber die Studenten waren ein gutes Publikum, mitlesend, aufmerksam beobachtend und heftig reagierend. Über die gestrige Aufführung in Harvard kann ich auch das Beste sagen, großes Haus, viel Publikum, viel deutschsprachiges, schien mir, es war schön.

KHS: Ich möchte Ihnen auch einige Fragen zum Berliner Ensemble stellen. Welche Aufgaben hat das Ensemble heute, von dem Sie ja ein wesentlicher Teil sind, welche künstlerische und gesellschaftliche Aufgaben innerhalb der DDR?

>>Ein Gespräch mit Ekkehard Schall/Barbara Brecht-Schall

BBS: Dieselben wie immer.

ES: Das Berliner Ensemble ist ein Staatstheater, wie es mehrere gibt, mit einer speziellen Tradition, es ist genauso alt wie der Staat. Von Brecht und Weigel gegründet, lernten wir Jungen von ihnen direkt, später, auf eigene Füße gestellt, taten wir unser Bestes, lange Zeit mit anhaltendem, dann mit wechselndem Erfolg. Brechts und Weigels Vorschläge wurden nie sakrosankt, blieben bis heute benutzbar, nachprüfbar, verwerfbar, kostbar und immer wieder aktuell. Das Berliner Ensemble spielt nicht nur Brecht, sondern die Literatur der Welt, seine Aufgaben sind im großen und ganzen dieselben geblieben, das stimmt, denn die gestellten Aufgaben verändern sich mit der veränderten Wirklichkeit, wenn sie als lebendige und undogmatische Hinweise verstanden bleiben. Zum Beispiel, Brechts große Stücke sind alle schon inszeniert worden, aber die meisten von ihnen brauchen jetzt eine andere Durchleuchtung, um ihre Aussage für heute zu finden, ihre Wichtigkeit oder auch ihre Überholtheit. Die Menschen von heute, das sind nicht nur die neuen Generationen, das sind auch die alten von damals, die noch leben, wollen die alten Werke neu rezipieren. Grundsätzlich sollte man annehmen: Jedes Theaterstück, wie oft auch inszeniert, ist nach zwanzig Jahren wieder ein Stück terra incognita. Ich spiele in der dritten Galilei-Inszenierung mit, und die dritte unterscheidet sich von den beiden ersten wesentlich, so wie ich mich von mir selbst unterscheide im Laufe der Jahre. Auch andere Stücke wurden mehrfach inszeniert, allerdings konnten nicht alle Neuinszenierungen die Belastungen durch die früheren abwerfen, Legenden und überholte Wahrheiten erdrückten manche Kreativität im Keime.

KHS: Gibt es andere Bühnen in der DDR, die Brecht aufführen?

BBS: Alle Bühnen können Brecht aufführen, wenn sie es wollen.

KHS: Und stehen die in Verbindung mit Ihnen? Kommen sie zu Ihnen und bitten um Auskunft?

BBS: Leider wenige. "Leider" sage ich, weil es ja ein Brecht-Zentrum und ein Brecht-Archiv gibt, auch ein Berliner-Ensemble-Archiv, so könnte man doch gewonnene Erkenntnisse benützen oder verwerfen, statt immer wieder von vorn anzufangen.

ES: Jedes Theater versucht in seiner Weise, Brecht zu spielen. Es gibt keine Einflußnahme von uns, aber selbstverständlich Auskünfte. Jeder kann es so machen, wie er es für richtig hält. Eine Bedingung sollte jedoch erhoben bleiben: Ein geäußertes Ja von Brecht ist ein Ja, auch das Ja zum Kommunismus, wer z.B. gegen den Kommunismus ist, sollte das nicht an Brecht auslassen, also ihn vergewaltigen.

KHS: In der Bundesrepublik spricht man von "Brechtwellen," es gab eine Zeit, in der Brecht sehr populär war, dann hieß es, Brecht ist tot. Jetzt scheint Brecht wieder ein bißchen zu kommen. Wie sieht das in der DDR aus? Gibt es dort ein Brecht-Interesse, das sich gesteigert hat vom Anfang? Oder gibt es auch "Brechtwellen" in der DDR?

>>Ein Gespräch mit Ekkehard Schall/Barbara Brecht-Schall

ES: Natürlich gibt es so etwas auch bei uns. Manchmal haben manche Brecht über, manchmal finden manche heraus, daß Brecht langweilig oder tendenziös, unwahr oder überholt ist. Es ist nicht sehr wichtig. Brecht ist ein Kontinent wie Shakespeare, er hat Zeit.

BBS: In der Bundesrepublik haben die politisch gesteuerten Anti-Brechtwellen es nicht erreicht, ihn von der Spitze der meistgespielten Autoren zu verdrängen.

KHS: Das ist also vielleicht nur bei den Kritikern so?

BBS: Ja, eine kleine Mafia, die ihn tot haben möchte.

ES: Es wird immer wieder versucht, Brecht von Brecht zu trennen, den politischen vom Künstler Brecht. Dieses Argernis, daß es nicht geht, daß das nicht funktioniert, erzeugt dann den Wunsch, ihn ganz zu verdrängen oder seine Meisterschaft auf einzelne Gebiete zu beschränken, seine Lyrik wurde so zum Beispiel gegen seine Dramatik ausgespielt oder seine jungen gegen seine alten Stücke, usf. Durch die Jahrzehnte hindurch kann man einen Kreislauf solcher Versuche feststellen. In einigen Kritiken lasen wir dieser Tage auch, daß der gute Dichter Brecht unpolitisch ist und der politische Dichter ein schlechter.

KHS: Welche anderen Dramatiker werden am Berliner Ensemble gespielt? Das Berliner Ensemble ist ja eigentlich bekannt geworden als Brecht-Theater.

ES: Immer lag der Anteil der Brechtschen Stücke in unserem Repertoire um vierzig Prozent herum. Ich habe nicht alle anderen Dramatiker im Kopf, auf Anhieb fallen mir ein: Gorki, Hauptmann, Wischnewski, Strittmatter, Hacks, Braun, Müller, Molière, Aischylos, Goethe, Eisler, Kleist, Farquhar, Synge, O'Casey, Seghers, Kipphardt, Shaw, Schatrow, Fo, Baierl, Weiss. Shakespeare, Lenz und Marlowe spielten wir in Brechtadaptionen. Zur Zeit probieren wir Troilus und Cressida ...

KHS: Was haben Sie von Weiss gespielt?

ES: Vietnam Diskurs vor längerer Zeit, im Moment Der neue Prozeß.

KHS: Wie wird man eigentlich Schauspieler am Berliner Ensemble, welche Ausbildung bekommen die Schauspieler?

ES: Ein Schauspieler bewirbt sich an unserem Theater wie an einem anderen, er spricht vor, wird beurteilt und wird engagiert oder nicht. Das Berliner Ensemble bildet keine eigenen Schauspieler aus.

KHS: Ich wollte Sie auch noch persönlich fragen, Herr Schall, Sie sind ja vor allem bekannt geworden in den Brechtrollen als Arturo Ui, als Coriolan und dann auch in jüngerer Zeit als Puntila, Galilei und Azdak. Welche anderen Brechtrollen interessieren Sie, und welche Rollen außerhalb von Brechtstücken?

>>Ein Gespräch mit Ekkehard Schall/Barbara Brecht-Schall

ES: Mich interessieren die großen Brechtrollen, deren Problematik mich erregt, Gedankengänge auslöst und bewältigt werden will, das sind nicht alle. Ich habe schon viele gespielt, was ist noch übrig? Ich bin überhaupt nicht darauf aus, bestimmte Stücke zu spielen. Es geht mir um Kenntnisse, die ich erwerben kann und nach Möglichkeit erweitern, indem ich sie mit meinen Mitteln umsetze, zur Darstellung entwickle. Einige Shakespearerollen reizen mich, einige der alten Griechen. Mit Thersites aus Troilus und Edgar aus Strindbergs Totentanz beschäftige ich mich gerade. Brechts Fatzer wird dann auf mich zukommen, dieses beunruhigende und unerforschte Fragment, in einer Zusammenstellung von Heiner Müller.

KHS: Das ist ja schon in der Bundesrepublik gespielt worden.

BBS: Ja, zweimal und schlecht.

KHS: Ich hätte noch eine andere Frage zum Ensemble. Dieses Ensemble ist ja von Brecht ganz bewußt als Ensemble gegründet worden. Das Ensemble hat einige phantastische Schauspieler hervorgebracht. Unter anderem Ekkehard Schall. Gibt's da nicht manchmal Spannungen zwischen Ensemble und Stars? So wie man sie im Westen auch kennt? Oder sehen Sie da keine Probleme?

ES: Hauptsächlich entstehen Spannungen am Theater zwischen Schauspielern und Regisseuren, zwischen Schauspielern untereinander ist es meistens Besetzungsneid, der Unzufriedenheit schafft. Am Theater ist ein Star ein Protagonist, also ein Darsteller einer großen Rolle, dem es gelingt, die Aufführung an jedem Abend zu leiten und entscheidend zu prägen. Eine große Rolle muß wie jede andere mit dem Spielensemble und dem Regisseur erarbeitet werden.

KHS: Sie haben gesagt, daß Brecht jetzt neu inszeniert wird, daß Sie also versuchen, neue Seiten von Brecht an den Stücken zu entdecken und die Stücke zeitgemäßer zu inszenieren.

ES: Nicht zeitgemäßer. Für die jeweils gegenwärtige Zeit, nicht zeitgemäßer. Einer Inszenierung sollte es genügen, ein Stück durch die Aufführung gewissermaßen transparent zu machen, so daß durch die Geschichte und durch die Problematik des Stückes Problematik von heute erkennbar wird und dadurch Geschichte von heute vergleichbar.

KHS: Diese Inszenierungen werden dann, vermute ich, im Ensemble und mit den Regisseuren diskutiert, und da gibt's auch vielleicht verschiedene Auffassungen, wie man den Brecht heute inszenieren soll. Wie erreichen Sie dann einen Konsensus?

ES: Nur nicht zu viel Hinweise, wie man Brecht inszenieren soll. Einen Hinweis vielleicht: Wie einen guten Autoren, den die Wirklichkeit bedrückt und der deshalb Gegenentwürfe macht, möglichst nachvollziehbare und eventuell brauchbare. Wenn ich jetzt einen Beckett spielen will, werde ich nicht anders an ihn herangehen wie an Brecht, jedes Stück selber, Form und Inhalt,

>>Ein Gespräch mit Ekkehard Schall/Barbara Brecht-Schall

zwingt mich durch die Beschäftigung mit ihm, mich anders, nämlich ihm gemäß, zu verhalten. Bei der Probenarbeit bin ich nicht Herr meiner Ziele oder Wege dahin, ich überlasse mich der Arbeit, die mich leitet und weiterbringt. Natürlich gibt es Vorschläge von Brecht (auch von anderen) über Schauspielkunst, Regiekunst, über die Theaterkunst und Zuschaukunst, die jedem zugänglich sind, man kann sie sich aneignen oder einige von ihnen, man braucht sie nicht anzunehmen. Aber didaktische Systeme haben in der Kunst nichts zu suchen.

BBS: Ein allgemeiner Konsensus muß nicht erreicht werden. Ein Regisseur sucht sich seine Mitarbeiter, dazu gehören auch die Schauspieler, und versucht, seine Absichten durchzusetzen.

ES: Wir hoffen aber, daß Regisseure und Schauspieler nicht nur Phantasie, sondern auch wirkliche Kenntnisse mit in die Arbeit einbringen, zum Beispiel auch Kenntnisse der materialistischen Dialektik, um Teile der Wirklichkeit, die sie abbilden wollen, in ihrer gesellschaftlichen Widersprüchlichkeit erkennen und auf die Bühne bringen zu können. Das wird nicht immer erreicht.

KHS: Welche Bedeutung haben noch diese Schriften zum Theater, sagen wir das Kleine Organon von Brecht, für die Inszenierungen heute? Bieten die Ihnen noch wichtige Anregungen?

ES: Mir persönlich ja. Ich werde immer mal wieder nachlesen. Aber wie gesagt, ich nehme Brechts theoretische Schriften zum Theater nicht als ein geschlossenes System. Nur mit einem sollte man grundsätzlich einverstanden sein: Theater ist unterhaltend, indem es neben persönlichen Ansprüchen auch Ansprüche des gesammelten Wissens aller Zeiten verteidigt.

KHS: Haben Sie am Berliner Ensemble schon den Messingkauf aufgeführt?

BBS: Ja. Zu unser aller Überraschung wurde dieses komplizierte Unterfangen ein Bombenerfolg.

ES: Über hundertmal haben wir es gespielt.

BBS: Da sind Leute zwei- bis dreimal reingegangen. Durch eine blendende Inszenierung wurden Brechts Thesen bewiesen.

KHS: Haben Sie auch schon Regie geführt, Herr Schall?

ES: Barbara und ich haben Marlowes/Brechts Eduard II. inszeniert.

KHS: Sie sind Schauspielerin, Frau Schall?

BBS: Schon seit zehn Jahren nicht mehr, aus Gesundheitsgründen.

ES: Sie war unter anderem eine wunderbare Pegeen Mik in Synges Held der westlichen Welt.

>>Ein Gespräch mit Ekkehard Schall/Barbara Brecht-Schall

KHS: Welche Funktion haben Sie jetzt, Frau Schall?

BBS: General Dogsboddy. Ich verwalte einen großen Teil der Brecht-Rechte, ich bin Sachwalterin der Brecht- und Weigel-Archive, ich manage Ekke und tue einiges mehr.

KHS: Ich hätte noch eine letzte Frage. Sie haben vor kurzem mit Richard Burton einen Film gemacht, nämlich den Wagner-Film, in dem Sie den Franz Liszt spielten. Welche anderen Filmrollen haben Sie gespielt, und wie ist überhaupt Ihr Verhältnis zum Film?

ES: Ich habe wenig Filme gedreht. Der Film hat sich nicht besonders für mich interessiert, und insofern habe ich mich auch nicht für ihn interessiert. Früher habe ich einige Filme gemacht, bei der DEFA und beim Fernsehen.

KHS: Verfilmung von Brecht-Stücken?

ES: Wir haben unsere wichtigsten Aufführungen gefilmt oder aufgezeichnet, aber das sind keine Spielfilme.

KHS: Wie ist das zustande gekommen, daß Sie in diesem Wagner-Film mitgespielt haben?

BBS: Der Regisseur Tony Palmer, der ihn in London gesehen hatte, wollte ihn halt.

KHS: Ich habe neulich hier in der *Opera News* gelesen, Richard Burton hat Sie "one of the world's greatest actors" genannt.

BBS: Das war ein sehr freundlicher Herr und ein guter Kollege.

KHS: Ich möchte Ihnen für das Gespräch sehr herzlich danken.

DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR:
BRECHT'S EXEMPLUM FOR THE THIRD WORLD?

Epifanio S. San Juan, Jr.
Department of English, University of Connecticut

In the great play, the play of the world, the one I always return to, all emotional souls occupy the stage, whereas all creative people sit in the orchestra. The first are called mad (alienated); the second ones, who depict their follies, are called sages (philosophers). The eye of the sage is the one which lays bare the follies of various figures on the stage.

--Diderot, Le Paradoxe du Comédien

A recent sojourn in the Philippines for a year has confirmed for me Brecht's usefulness (his favorite epithet) in revitalizing the moribund naturalistic-cum-Broadway theater in metropolitan Manila, particularly in the productions of PETA, The Philippine Educational Theater Association. Progressive colleagues in theater, after local adaptations of Galileo and The Caucasian Chalk Circle, are rehearsing the only play Brecht classified as one of "empathy," i.e., one which seizes the spectator's predisposition for identification with illusionary events and characters in an "opportunistic" way. Brecht's intention is not to delude the audience but to educate or enlighten it in a participatory mode. When he completed the first version of Galileo, he noted in his journal on February 25, 1939 that it was "technically a step backward just like Señora Carrar's Rifles. Too opportunistic ... Aristotelian (empathy-) drama" (115). Given the dreaded stigma attached to the term "Aristotelian," what can Third World revolutionary artists find in the play that would not simply exacerbate the ever-present temptation to indulge in ultra-leftism? Would exploiting the didactic potential of Brecht's play be opportunist, or simply an attempt to use one tool for the same ends Brecht privileged in the Organum: to historicize life, "to treat social situations as processes" (193) so as to alter them? Since I have not seen any discussion of this play from a Third World radical perspective, I venture to submit the following speculative reflections to explore possibilities in the terrain of Brecht's "fall" into empathy drama. (1)

Essentially, Señora Carrar's Rifles intends to exhibit a specifically contextualized dialectics of choice: how a traditional mother in a semi-feudal Spanish village during the Civil War, while opposed to violence, performs her task of maternal care and civic responsibility. Opposites eventually coincide, resolving tensions on a higher plane. Her basic conflict is not one between opposing violence and preferring peace, but one between the desire to maintain the status quo of precarious abstention to preserve the life of her two sons, and the temptation to fight the inhuman (Franco's fascist military) forces threatening her still tolerable condition. Her apparent neutrality in a time of civil war is one replicated in Third World peoples (peasants, workers, petty bourgeoisie, indigenous minorities) long

>>Brecht's Exemplum for the Third World?

inured to having no control over their destiny, obsessed with guarding or defending what little they have, bargaining with the powers-that-be. This claim to neutrality is precisely what the play questions. (Of course, Brecht was really addressing the "neutral" allied powers at the time even as he critiqued pacifist liberals.) In a conjuncture where the contradictions are sharply defined, where friends and enemies can be neatly demarcated (loyalist Republican forces versus Franco's religious nationalism supported by Hitler and Mussolini), Señora Carrar's dilemma and its resolution provides an exemplum for those hoping to mobilize those morally paralyzed by setbacks--Brecht anticipated this when the democratic nations failed to rally to the beleaguered Republicans--or those who find an attitude of temporizing or compromise as a shrewder policy. Señora Carrar learns the fatal mistake of delaying or wanting to compromise: She loses what she has been desperately trying to keep. Through a non-committal agnosticism, one sacrifices what one holds dear; thus, armed intervention is necessary in self-defense, self-interest fusing with the survival and freedom of the community. This urgent message--if one may put the lesson crudely--is what, I think, appeals to our anti-imperialist compatriots faced with a population (as in the Philippines) where the Church-dominated family resists involvement in projects of radical social transformation because of a conservative religious dogmatism and rigid particularistic ethos.

One should note that this thematic mapping of the play stresses the polemical and programmatic thrust since it focuses on the strategy of exposing the folly of anyone assuming a position of neutrality while everyone in the community suffers. The mother's plight and her conversion evoke the need for the spectator to participate in the ongoing collective project of resisting what is experienced as evil, destructive forces, provided the knowledge and recognition of such forces have materialized. But what this interpretation leaves out is not, as I'll argue in a moment, the historicizing or alienating element--Señora Carrar intermittently stands back to demonstrate/narrate herself with highly nuanced defamiliarizing effects--but the problematic of ressentiment in which the revenge motif and the more fundamental question of the gender division of labor find themselves eclipsed. Unless the son killed by the military is construed as symbolic of the socialist project, the mother's decision to fight may be taken simply as a reassertion of the subaltern will, the maternal urge to protect the offspring, in this instance, against the patriarchal mandate of generals and priests. Señora Carrar is not motivated by any radical principle except that of affirming the dignity of the poor and their right to strike back.

In his essay "Alienation Effects in Chinese Acting" (ca. 1935), Brecht first enunciated the function of alienation-effect as a historicizing of incidents portrayed on the stage, the exposure of their temporality and nature as a process. Experience as process implies mutability, mutation. It signifies contradiction, heterogeneity, and sedimentation: "... the image that gives historical definition will retain something of the rough sketching which indicates traces of other movements and features all around the fully-worked-out figure" (191). Consider in this passage how Señora Carrar's position alternates between dependency and mastery:

>>Brecht's Exemplum for the Third World?

DIE MUTTER: Du bleibst!

DER JUNGE: Nein, ich gehe! Du kannst sagen, du brauchst Juan, aber mich brauchst du dann nicht auch noch.

DIE MUTTER: Ich halte Juan nicht, weil er für mich fischen gehen soll. Und ich lasse dich nicht weg! (Sie läuft auf ihn zu und umarmt ihn.) Du kannst rauchen, wenn du willst, und wenn du allein fischen gehen willst, ich werde nichts sagen, und auch einmal in Vaters Boot!

DER JUNGE: Lass mich los!

DIE MUTTER: Nein, du bleibst hier!

DER JUNGE (sich losringend): Nein, ich gehe!--Rasch, nimm die Gewehre, Onkel!

DIE MUTTER Oh! (Sie lässt den Jungen los und hinkt weg, mit dem Fuss vorsichtig auftretend.)

(GW 3, 1224)

Señora Carrar then acts out the role of the hurt and resentful mother who, in a fit of casting out Jose as a disobedient child who refuses to acknowledge her "patriarchal" assumption, invokes the brother to chastise him. The dynamics of ressentiment thwarts any impulse of sympathy from the spectator even as we discover the deception or imposture this seemingly helpless woman has been foisting on us. Pity and terror, and their catharsis, are neglected here, thus making the drama's putative original, John Synge's Riders to the Sea, its parodic, sentimentalized version.

While it is generally conceded that the instructive crux of this play coincides with the turn of Señora Carrar's judgement when she condemns the murders of her son as "not human beings" but small-pox that "must be stamped out," (2) such a sudden reversal of thought may strike those already identifying with the unfortunate mother as a "tour de force." This in itself generates a discordance in the audience's effort to establish consistencies and probabilities. At first, Señora Carrar could not believe that her son would be killed by "just fishing." That defied logic, but then immediately she falls sick as she kneels beside her son's body. While the women mourners pray aloud (an incongruous importation of Irish piety into the milieu of Andalusian anti-clericalism), Señora Carrar arrives at her "moment of truth" --she holds out the "ragged, worn-out" cap of her son as proof that he was identified as "a gentleman" and therefore executed. (This allusion to the positional effect of apparel has been foreshadowed by Jose's earlier donning of a militia cap.) Such a peripeteia may seem forced if we don't observe that the long speech she delivers before the son's body is brought in demonstrates the necessary distancing from this empathy-inducing funeral rite. Ostensibly a harangue against Pedro and the partisans for scheming to lure Juan to the frontline, the mother's reflections enact the loss she would

>>Brecht's Exemplum for the Third World?

soon confront. Applying post-structuralist terms, the impact of this utterance hollows the plenitude of her subsequent pathos; thus character or ethos (in Aristotle's Poetics) is fissured into a play of rhetorical Gestus:

Wenn er mir das angetan hat und zur Miliz gegangen ist, dann soll er verflucht sein! Mit ihren Fliegerbomben sollen sie ihn treffen! Mit ihren Tanks sollen sie ihn niederfahren! Daß er merkt, daß Gott sich nicht spotten lässt. Und daß ein Armer nicht gegen die Generäle aufkommen kann. Ich habe ihn nicht dazu geboren, daß er hinter einem Maschinengewehr auf seine Mitmenschen lauert. Wenn da Unrecht ist in der Welt, habe ich ihn nicht gelehrt, daran teilzunehmen. Ich werde ihm meine Tür nicht mehr öffnen, wenn er zurückkommt, nur weil er sagt, er hat die Generäle besiegt! Ich werde ihm sagen, und zwar durch die Tür, daß ich niemand in meinem Haus haben will, der sich mit Blut befleckt hat. Ich werde ihn mir abhauen wie einen kranken Fuß. Das werde ich. Sie haben mir schon einen gebracht. Der meinte auch, er werde schon Glück haben. Aber wir haben kein Glück. Das werdet ihr vielleicht noch begreifen, bevor die Generäle mit uns fertig sind. Wer zum Schwert greift, wird durch das Schwert umkommen.

(GW 3, 1226)

The cathexis of the mother's attachment dissolves when she curses her son even as she embodies the opposite of what the truth of her son's sacrifice implies. The son returns indeed "covered with blood"--his own and not those he was meant to destroy. This ironic fulfillment of the mother's prophecy--a Brechtian director can anticipate this through slides or announcements to undercut suspense--can be made to function on stage as the answer to the mother's question: "Where's it going to be when the generals get through with us?" The speech thus performs the Gestus of affirming what it ostensibly denies.

Class allegiance and maternal instinct intersect in the mother's exteriorizing of her positions, an act generating a contradiction which is resolved at the end when the mother's role of provider (bread-baker/domestic caretaker) is sublimated and fused with her urge to avenge her son. Earlier she demonstrates her partisanship and sense of civic duty when she nurses the wounded militia soldier Pablo, a scene where the boundary of the family coincides with the solidarity of the village. Though she is in a sense responsible for positioning her son as innocent sacrifice, she suppresses any feeling of guilt; her psyche channels the aggressive impulse toward the users of violence against her son. It is only with the son's loss, and the ressentiment of conceiving the Other (fascist soldiers) as polluted, that the mother recovers her class identity and reaffirms the community of producers.

While the dead son awakens Señora Carrar to what Pedro has been insisting, namely the impossibility of being neutral in a world where violence and

>>Brecht's Exemplum for the Third World?

injustice implicates everyone, it may be experimentally heuristic to examine how the dead or absent father (whose metonymic extension, now the Señora's rifles, signify the locus of libidinal investment as well as collective utopian desire) looms insistently in the background. The father's return is narrated by Jose to his uncle Pedro in the beginning and functions in retrospect as a rehearsal for the son's funeral: "Died at the station here. All of a sudden, in the evening, door flies open, and here come the neighbor women, the way they do when a drowned fisherman is brought home; file in without a word, take their places around the room up against the wall and pray all together as the body is carried in." In this context, can we really consider Señora Carrar aloof, unconcerned, non-violent in principle? When she hears General Queipo de Llano's voice on the radio condemning the "misguided rabble," she reacts as follows:

"Wir sind keine Aufrührer, und wir bieten niemandem die Stirn. Wenn es nach euch ginge, tötet ihr vielleicht so etwas. Du und dein Bruder, ihr seid leichtsinnig von Natur. Ihr habt es von eurem Vater, und ich würde es vielleicht nicht mögen, wenn ihr anders wärt. Aber das hier ist kein Spaß: hörst du nicht ihre Kanonen? Wir sind arme Leute, und arme Leute können nicht Krieg führen."

(GW 3, 1199)

Señora Carrar sees the father's impulsiveness (ultimately, her own wilfulness) in the sons and strives to control that; her pacifism results from the discipline of her feelings and her belief that "nobody knows what's going to happen these days," a mark of subaltern marginality. Such fatalism, however, masks a powerful will held temporarily in abeyance.

We begin to sense at this point that the husband Carlo joined the fighting with the full complicity of his wife, in fact, at her instigation. In the middle of the play, when Manuela insinuates that "she helped her husband get to Oviedo" where he was fatally wounded, the widowed wife counters in a muffled tone: "Don't say that. I did not help him. I wouldn't have anything to do with it. I know they all try to put the blame on me, but it's a lie, a dirty lie. I'd like to see anybody prove it." Our suspicion is that the father's figure here turns out to be a function of his wife's calculation of the odds, her prudential cunning. In effect, the mother combines what Darko Suvin calls the plebeian Schweyk point of view and the rationalist (Diderot) outlook in Brecht's sensibility (94-98).

The concepts of property and genealogy are interrogated in the exchange between brother and sister. Pedro insists that the guns "aren't things that belong just to you," and by extension the sons are not merely the mother's possessions. Señora Carrar's response to her brother's desire to persuade Juan in releasing the father's guns from the mother's clutches affords us a poignant Geste of questioning reality and the dominant ideology. Her think-

>>Brecht's Exemplum for the Third World?

ing aloud unfolds a psychic cleavage symptomatic of the stranglehold of religious belief manifest in suicidal guilt and self-pity:

Lass meine Kinder in Ruhe, Pedro! Ich habe ihnen gesagt, daß ich mich aufhängen werde, wenn sie gehen. Ich weiß, daß das vor Gott eine Sünde ist und die ewige Verdammnis nach sich zieht. Aber ich kann nicht anders handeln. Als Carlo starb, so starb, ging ich zum Padre, sonst hätte ich mich damals schon aufgehängt. Ich wußte ganz gut, daß ich mit schuld war, obgleich er selber der Schlimmste war mit seiner Heftigkeit und seinem Hang zur Gewalttätigkeit. Wir haben es nicht so gut, und es ist nicht so leicht, dieses Leben zu ertragen. Aber es geht nicht mit dem Gewehr. Das sah ich, als sie ihn hereinbrachten und ihn mir auf den Boden legten. Ich bin nicht für die Generäle, und es ist eine Schande, das von mir zu sagen. Aber wenn ich mich still verhalte und meine Heftigkeit bekämpfe, dann lassen sie uns vielleicht verschont. Das ist eine einfache Rechnung. Es ist wenig genug, was ich verlange. Ich will diese Fahne nicht mehr sehen. Wir sind unglücklich genug.

(GW 3, 1219-1220)

The rhetoric of this passage is a mutation from the immediate present, the hortatory mode, to a narrated past and an impersonal commentary on the unbearable nature of "this life." It reveals the void on which her claim to pacifism and resignation rests. Señora Carrar also expresses a conditional wish based less on her experience as on a folk/peasant instinct toward the precarious nature of everyday life. Throughout, the detachment of the speaker is sustained by the simplicity and directness of her idiom (inspired by the Synge model), and also by the deliberate avoidance of any mawkish nostalgia for "the good old days."

While the task of reversing the play's "opportunist" use of the mother's suffering largely depends, as I've suggested earlier, on the manner of staging and presentation--Brecht in fact hoped to cancel the empathy stimulus by projecting on the stage a documentary film on the historical causes of the Civil War--the alternating registers of the utterances I have quoted suffice to indicate the self-deconstructive possibilities of theatrical spacing demanded by epic/dialectical imperatives. Cues abound in the text for exteriorizing or distancing, the unmasking of representational illusion as conventional practices or socially authorized production. Brecht himself formulates the aesthetics of the reversals in the play through the Philosopher's comments in the Messingkauf Dialogues: "Lamenting by means of sounds, or, better still, words, is a vast liberation, because it means that the sufferer is beginning to produce something. He's already mixing his sorrow with an account of the blows he has received; he's already making something out of the utterly devastating. Observation has set in." (Eagleton, 172).

>>Brecht's Exemplum for the Third World?

Like Shen Te, Anna Fierling and other fractured female protagonists, Señora Carrar ultimately shatters the spell of ressentiment, the vindictive personal impulse, and unsheathes the dialectical edge of that ambiguous Biblical precept which justified her non-resistance--"They that take the sword shall perish with the sword"--as the collective judgement of the people against the militarist usurpers.

If the peoples of the Third World (a convenient generalization, not a homogenizing category) have suffered and continue to suffer the abuses of bourgeois dictatorships and authoritarian regimes sustained by patriarchal/religious codes, then perhaps the "rifles" of the mothers whose sons and husbands have been tortured, killed or disappeared (as in Chile and elsewhere), can be mobilized to reveal the instability of imperialist hegemony vis-à-vis the psyches and praxis of the oppressed, especially women (to just barely touch on the feminist impulse). Brecht's play can be read, and performed, as an allegory of such possible transformations.

In June 1941, Brecht made a stop-over in Manila, Philippines, then a colony of the U.S., on the way to exile in California. His return via Die Gewehre der Frau Carrar may herald a new way of utilizing the still popular empathy drama (on both the stage and screen) in a neocolonial formation for subversive pedagogical and pragmatic ends.

Notes

1) John Willet gives the production history of the play in his book The Theatre of Bertolt Brecht (New York: Hill and Wang, 1959), 45-46. He thinks that this work "seems truly to suit the Party line" (p. 78).

2) I have also used the English version of the play by Keene Wallis published in Theatre Workshop, April-June 1938, pp. 20-31.

Works Cited

Bertolt Brecht, Brecht on Theatre, trans. John Willett. New York: Hill & Wang, 1964.

_____. Gesammelte Werke, Bd. 7 (Stücke 3). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

Terry Eagleton, Against the Grain. London: Verso, 1986.

Darko Suvin, "The Mirror and the Dynamo," in Brecht, ed. Erika Munk. New York: Bantam Books, 1972, pp. 80-98.

DAS ZEIGEN DES ZEIGENS--
BRECHTS "REGIE-NOTATE" ZU SCHILLERS WALLENSTEIN

Heinz-Uwe Haus, Berlin/GDR

I

Das Erkunden theatralischer Möglichkeiten oder die Bestimmung des dialektischen Verhältnisses von Geschichtlichkeit und Gegenwartsbezogenheit des Werkes wie einzelner Gestaltungs- und Aussageformen ist ohne eine "Vorerinnerung über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung" (1) nur wenig sinnvoll. Schillers theatralischer Blick, geübt an philosophischer und poetischer Notwendigkeit, sucht stets die lebendige Einheit--"und nur von diesem Mittelpunkt aus läßt sie sich auffassen und darstellen" (2). Dennoch/ deshalb ist Brechts Hinweis in seinem Messingkauf zu verfolgen:

PHILOSOPH: Nehmen wir das Stück Wallenstein von dem Deutschen Schiller. Da begeht ein General Verrat an seinem Monarchen. Es wird nicht bewiesen in diesem Stück durch die Folge der Vorfälle, daß dieser Verrat zur moralischen und physischen Zerstörung des Verräters führen muß, sondern es wird vorausgesetzt. Die Welt kann nicht bestehen auf der Basis von Verrat, meint Schiller, er beweist es aber nicht. Er könnte so etwas auch nicht beweisen, denn dann gäbe es keine Welt. Er meint aber, es wäre nicht schön, in einer solchen Welt zu leben, wo Verrat geschieht. Er beweist natürlich auch dies nicht.

DRAMATURG: Was würde ein Marxist machen?

PHILOSOPH: Er würde den Fall als historischen Fall darstellen, mit Ursachen aus der Epoche und Folgen in der Epoche.

DRAMATURG: Und die moralische Frage?

PHILOSOPH: Die moralische Frage würde er ebenfalls als eine historische Frage behandeln. Er würde den Nutzen eines bestimmten moralischen Systems innerhalb einer bestimmten Gesellschaftsordnung, sein Funktionieren beobachten und durch seine Anordnung der Vorfälle klarlegen.

DRAMATURG: Würde er die moralischen Anschauungen dieses Wallenstein also kritisieren?

>> Brechts "Regienotate" zu Schillers Wallenstein

PHILOSOPH: Ja.

DRAMATURG: Von welchem Standpunkt aus?

PHILOSOPH: Nicht von dem seiner Moral. (3)

Solche ethisch-ästhetische Position soll nicht gegen Schillers unwillkürlichen Realismus ins Spiel gebracht, sondern für ihn ins Feld geführt werden. Wenn Schiller die Geschichte "überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie" (4) nennt, dann ist diese Fantasie weit realistischer als die belegten Einsichten seiner zeitgenössischen Historiker. In Schillers idealistischer Doktrin sind Philosophisches und Schauspielmethodisches merkwürdig verquickt, in dem Denk- und Verhaltensschemata provozierenden Gegensatz Realist-Idealist ist mehr enthalten als ins Organon paßt. Wie sich Schiller im Verlauf der Stück- und Figurengestaltung von Kantischen Spekulationen auf einen objektiven Idealismus orientiert--das ist von gestischem Wert für eine Lesart heute. Der spannungsvollen Gegensätze wegen hat sich Brecht vom Augsburger Stadttheater bis zum Berliner Ensemble mit diesem eminent politischen Stück auseinandergesetzt, vielleicht zu hastig die gedankliche Vorwegnahme eines zukünftigen Geschehens oder Seins vermißt. Doch in eines bestärkt er--und deshalb bleibe er zitiert--: die ästhetische Spezifizierung von "Theater" findet vorwiegend bei der Aneignung alter Werke statt. Sie sind selber eine Art "Modell," mit dem man "spielen" kann, wo die Aktivierung der "Phantasie" zur unabdingbaren Voraussetzung für eine schöpferische Aneignung werden muß. Gleich welcher inhaltlichen oder formalen Ausprägung ein klassisches Werk ist, als "Modell" umfaßt es die geschichtlich gewachsenen theatralischen Formen, die Strukturen und Publikumsbedingungen, durch die die Dramenvorlagen geprägt sind. Es ist zu leicht gesagt und überdies nur chic, die literaturwissenschaftliche Interpretation und Wertung des Werkes im Hinblick auf die Wirkung als zweitrangig zu bestimmen, wenn nicht auch entsprechendes Verhalten gegenüber seiner theatralischen Funktion entwickelt wird. Das ästhetische Wertungssystem entfaltet sich in diesem Prozess, es beginnt mit der Fabelart und erschließt sich durch das Publikum in seiner Gänze.

II

Ein Stück, das bis in die Probenzeit hinein Veränderungen und Ergänzungen in der Handlung und Struktur erfahren hat und von der Uraufführung an zum Repertoirestück wurde, läßt historische, politische und philosophische Vielzeitigkeit der Vorgänge vermuten. Zwar sollte die Veränderung der Ideenkonzeption der Trilogie während ihrer Entstehung ebenso wie die in diesem dramaturgischen Prozeß stattfindende Entwicklung der ästhetischen Anschauungen des Dramatikers akribisch rekonstruiert werden, doch vorrangig, um das Besondere, Ungewöhnliche, für seinen zeitgenössischen Zuschauer Unerwartete festzuhalten. An solchen Fabelpunkten gilt es einzuhacken. Es geht darum, das Stück vor heutigem Publikum so zu spielen, daß die Aufführung es er-

>>Brechts "Regienotate" zu Schillers Wallenstein

reicht und ihm nützt. Die zu provizierende eigene Phantasieleistung des Zuschauers, der aufgrund seines "inneren" Modells von Realitätserfahrung zu für ihn wichtigen Analogien und Assoziationsbildungen gelangt, verbietet eine "Vorauswahl" bei der Ver-Wertung der Widersprüche. Gegen verhunzende Aufführungstraditionen vertritt Brecht seine dreiste Auffassung vom "Materialwert" des Schillerischen Werkes: "Das Stück Wallenstein zum Beispiel, um auch an einigen bisher unberührten Lesern nicht spurlos vorüberzugehen, enthält neben seiner Brauchbarkeit für Museumszwecke auch noch einen nicht geringen Materialwert. Die historische Handlung ist nicht übel eingeteilt, der Text auf ganze Strecken hinaus, richtig zusammengestrichen und mit anderem Sinn versehen, schließlich verwendbar" (5). Ein Verfahren übrigens, das Brecht auch für die Aneignung des Goetheschen Faust empfahl--und das sein eigenes Werk ebenfalls dringend bedürfte. Als Theaterpraktiker wandte er sich dagegen, "diese für andere Theater geschriebenen und mit uns unbekannten Argumenten verteidigbaren, aber sicher talentvollen Monumente vergangener Kunstanschauungen, jede Verantwortung vor unseren Zeitgenossen schlicht ablehnend, einfach wie Katzen in Säcken zu übernehmen" (6). Es geht beileibe nicht um ein sektiererisches oder parteiliches Wertungssystem, das aus platter Aktualitätssucht das Stück beim "Materialwert" nimmt, aus dem dann "etwas zu machen" ist. Worauf Brecht zielt, wird deutlich, wenn er zu bedenken gibt: "Die Lamentationen des dritten Richard, die Lamentationen des Wallenstein auf deklamatorische Art verpuffen in Jahren, die Lloyd Georges Rede vom letzten Penny gehört haben. Auf dem dreimal gestuften blutroten Tribunal dieser übermenschlichen Aktionen macht sich die Harmlosigkeit breit." (7)

Zweifelsohne sind die Klassiker nichts wert als museales Verehrungsgut. Tagtäglich aber deutet und verarbeitet das Theater sie, realisiert ihren Reichtum und ihre Impulse. Wie nachhaltig der gegenwärtige Lebensprozeß ihrer bedarf hängt von dem jeweiligen Geschichts-, Bildungs- und ästhetischen Bewußtsein ab, auch von der individuellen Fähigkeit zum geschichtlichen und dialektischen Denken, aber mehr noch vom allgemeinen Stand der gesellschaftlichen Entwicklung. Das klassische Werk setzt Ansprüche, uns selber zu artikulieren, zu verstehen, zu gestalten--die qualitative Analyse unserer Gesellschaft über ihre eigene widersprüchliche Prozeßhaftigkeit jedoch muß unsere eigene programmatische Auseinandersetzung sein. Die soziale Bestimmung der Figuren kann uns nur in der Einheit mit ihren charakterlich-individuellen Besonderheiten interessieren. Das "Aufpfropfen" kunstmethodischer oder ideologischer Interpretationsweisen führt unweigerlich in die Irre: die harten Widersprüche zwischen Handlung und Figurengestaltung, zwischen weltanschaulichen Positionen der Figuren und dem Verlauf des Geschehens, zwischen geschichts-philosophischen Qualitäten des Stücks und der szenischen Verwirklichung würden aufgeweicht, "angepaßt."

>>Brechts "Regienotate" zu Schillers Wallenstein

III

Schiller versteht Theaterspiel als Vorgriff und Aneignung von Lebenspraxis. (8) Mit Wallenstein realisiert er am nachhaltigsten sein Vorhaben, "die Handlung wie die Charaktere aus ihrer Zeit, ihrem Lokal und dem ganzen Zusammenhang der Begebenheiten" (9) zu entwickeln. Es irrt, wer meint, die Figuren würden "von dem sozialen Untergrund, auf dem sie stehen, von der historisch-konkreten Situation, in der sie handeln, getrennt" (10) darstellbar sein. Wer so denkt eliminiert, was die Historisierung der Vorgänge erst ermöglicht: daß der "Zeitgeist" bei ihm nicht "als 'Ordnung und Ruhe'..., sondern als fortschreitender Prozeß" (11) sichtbar wird.

Wie gesagt: der Anspruch, mit dem das Theater Schillers auftritt, ist in den dabei entwickelten funktionellen Formen fixiert. Es beginnt schon im Prolog. Er verkündet ein ästhetisches Programm, das Wert ist, den Grundgestus für eine heutige Aufführung zu begründen:

Drum verzeiht dem Dichter, wenn er euch
Nicht raschen Schritts mit einem Mal ans Ziel
Der Handlung reißt, den großen Gegenstand
In einer Reihe von Gemälden nur
Vor euren Augen abzurollen wagt.

Ein solches "Nebeneinander" impliziert epische Erzählungsweise. Die Trilogie bricht die Normen klassizistischer Dramaturgie. Ein neuartiger, antizipatorischer Figurenaufbau ist zu entdecken, Verhalten in Widersprüchen, ein "Nacheinander," das zur kunstvollen Handhabung herausfordert.

Schillers dankbare Feststellung gegenüber Goethe--"Sie gewöhnen mir immer mehr die Tendenz ab ..., vom Allgemeinen zum Individuellen zu gehen, und Führen mich umgekehrt von einzelnen Fällen zu großen Gesetzen fort" (12) --zeigt den methodischen Gewinn der Arbeit an Wallenstein: Schillers Vertiefung der Realismuskriterien. Die Bewältigung des "poetischen Abstraktums" (13) in der Art Shakespeares wird beispielgebend für seine Gestaltung der Armee. Das Lager ist das Gegenstück zur fixierten Ordnung, die alles einschnürt und lähmt. Doch was da an demokratischen Elementen sichtbar wird hat nur wenig mit den Visionen des Dichters zu tun: das Anarchische und Brutale beherrschen die Szene. Doch auf solche Widersprüche ist gut bauen: die Vorgänge kritisieren die menschliche Praxis und lassen sich von ihr kritisieren. Ausbeutbar ist der mehrfache geschichtliche Bezug des Werkes: zur widersprüchlichen Realität des Dreißigjährigen Krieges, zur äußerst vorgetriebenen Revolution des politischen Staates in Frankreich 1793/94, zur bedrückenden deutschen Kleinstaaterei. Das Maß nationaler Identität und sozialer Befreiung wird aus der Einsicht in historische Prozesse gewonnen. Da liegen kräftig-reale Ansprüche, Kritieren, Voraussagen und Winke für heute. Ich stimme zu: "Das Wallenstein-Drama handelt von der verzweifelten

>> Brechts "Regienotate" zu Schillers Wallenstein

Kühnheit des provozierten einzelnen, zugleich von der objektiven Determiniertheit dieses einzelnen und der Schwierigkeit, solche Determiniertheit zu überwinden. Es macht den spezifischen Realismus dieses Dramas aus, in welchem Maße es ... Probleme der Revolution mit der Bewährung des einzelnen da, wo herkömmliche Normen außer Kraft gesetzt sind, reflektiert." (14)

IV

Nicht von ungefähr taucht in Brechts Beschäftigung mit Shakespeare und dem Wesen bürgerlichen Theaters als herausragendes Beispiel immer auch die Figur des Schillerschen Wallenstein auf. Sowohl für die "ausgebildete Technik ... , die es gestattet, den passiven Menschen zu beschreiben" als auch für das Zwangsmäßige ihres "Charakters," der "keine den Menschen erreichbare Ursache" (15) hat, findet er rigorose Einsprüche. So schreibt er: "Sein Charakter (des passiven Menschen--d. Vf.) ist aufgebaut, indem gezeigt wird, wie er seelisch auf das reagiert, was ihm geschieht (...) Wallenstein antwortet auf die Versuchung, dem Kaiser untreu zu werden, (...) Die Menschen strecken sich nach der Decke, es wird nicht die Decke gestreckt. Der Kaiser in Wallenstein ist ein Prinzip, er unterliegt keinem Eingriff ... " (16).

Schiller hat sich mit "Wallenstein" weiter und tiefer in die Realität des geschichtlichen Stoffes eingelassen als üblich. Dennoch bleibt das Prinzip der Entgegensetzung von historischer und poetischer Wahrheit zu behaupten. Der Weg zur Tat, den Max wählt, ist zugleich der Weg in den Tod. Sein Ansporn durch Ideale erzeugt Wirklichkeitssinn künftiger Ansprüche. Die Widersprüchlichkeit der von Schiller verweigerten Lösungen schließt herkömmliche Formen aus, projiziert berechnete Forderungen der Revolution, die Brecht so unduldsam im Auge hatte (am Beginn seiner Beschäftigung mit Wallenstein; später konnte er selbst ein Lied von den Mühen der Ebenen singen.)

Schillers jahrelanges Bemühen um den historischen Stoff war ein Ringen, die "Ideen" im vorgefundenen Material zu "verwirklichen" und zu "beleben." Er formuliert: "Ich suchte absichtlich in den Geschichtsquellen eine Begrenzung, um meine Ideen durch die Umgebung der Umstände streng zu bestimmen und zu verwirklichen" (17). Er ist sich sicher--und hier liegt die gesellschaftliche Provokation -- "daß mich das Historische nicht herabziehen oder lähmen wird. Ich will dadurch meine Figuren und meine Handlung bloß beleben ..." (18). Klar unterscheidet er zwischen der dramatischen Funktion und der dramaturgischen Struktur. Die Figuren zu "beseelen" sei Sache der schöpferischen Kraft des Dichters; wohingegen es für eine theatralische Aneignung Ziel sein muß, des Beseeltsein der Figuren und die Belebung der Handlung aus den wirklichen Lebenszusammenhängen heraus zu entwickeln. (19) In den szenischen Situationen und im Figurenverhalten ist Schillers konkreter poetischer Arbeitsprozeß fixiert, wie und in welchem Ausmaß er das Leben als Praxis für sich zutage fördert, die Objektivität von Geschichte erfährt und erfahren läßt.

>>Brecht's "Regienotat" zu Schillers Wallenstein

Er stellt dabei sein Konzept "höherer" Wahrheit, die auf ein ewiges, übergeschichtliches sittliches Weltgesetz aus ist, infrage. Wallensteins Politik, bestimmt durch das "System des Egoismus" (20), steht antithetisch gegen eine Moral, die nur abstrakte, von sozialen Verhältnissen unabhängige Begriffe kennt: Glaube, Liebe, Vertrauen. Solch antagonistischen Gegensatz verkraftet Max nicht. Dem Kantschen Dualismus verpflichtet nimmt Schiller die Unterscheidung realistischen und idealistischen Verhaltens so vor, daß "der Realist durch die Notwendigkeit der Natur sich bestimmen läßt, der Idealist durch die Notwendigkeit der Natur sich bestimmt" (21). Entscheidend ist beider Verhältnis zur Moralität. Der Realist also, frei vom Tugendideal und abgeleitet von den Gegebenheiten der Wirklichkeit, nimmt nicht wie der Idealist seine Erkenntnisse und Motive "aus der bloßen Vernunft" (22). Schiller deutet seinen Wallenstein als einen solchen nicht-sentimentalischen, realistischen Charakter: "Er hat nichts Edles, er erscheint in keinem einzelnen Lebensakt groß; er hat wenig Würde ..." (23).

V

Von Jessner, der weder Marxist noch Brechtianer wurde, stammt die modellhafte Maßgabe, die die künstlerische Verantwortung ebenso wie die gesellschaftlichen Rechte und Pflichten des Regisseurs erfaßt: "Um die künstlerischen Forderungen seiner Zeit zu verstehen, darf sich der Regisseur nicht der Welt verschließen, im Gegenteil, wenn er den Wert des Theaters im Sinne der Schillerschen Schaubühne erfassen will, so muß er in der Welt stehen und seine Zeit politisch verstehen. So wird er dem Theater das sein, was er soll: das Programm". (24) Theater als gesellschaftlich bestimmte Einrichtung schließt die Konfrontation mit der Realität des Theaters, wozu Kenntnis der Realität seiner Zuschauer gehört, ein. Aus ihr werden Wert und Funktion der Dramatik im Komplex Theater abgeleitet. Damit ist eine dramaturgische Ausgangsposition anvisiert für eine auf die aktuelle Spielbarkeit bezogene Beschäftigung mit den Stücken. In Arbeitsvokabular übersetzt heißt das: Der Vorgang auf der Bühne ist die spezifische Leistung des Theaters, und nicht etwa die Theatralisierung vorgegebener literarischer Inhalte. Mit beharrlicher Vehemenz wendet sich Brecht gegen eine Spielweise, die mit den Klassikern die Unveränderbarkeit der menschlichen Verhältnisse suggeriert. Polemisch fragt er: "Was für eine Befreiung ist das, da wir doch am Ende all dieser Stücke, das glücklich ist nur für den Zeitgeist (die gehörige Vorsehung, die Ordnung der Ruhe), die traumhafte Exekution erleben, welche die Aufschwünge als Ausschweifungen ahndet! Wir kriechen (...) in den Wallenstein, denn wir müssen frei sein für den Konkurrenzkampf und loyal, sonst hört er auf (...). Da wir die Empfindungen, Einblicke und Impulse der Hauptpersonen aufgezwungen bekommen, bekommen wir in Bezug auf die Gesellschaft nichts mehr, als das 'Milieu' gibt" (25).

Die Entdeckerfunktion der Regie beginnt mit der Fähigkeit, Wirklichkeit erfassen und analysieren zu können. Die Beobachtung von Wirklichkeit verlangt aber bereits Wissen, nicht nur Wissen um die Gesetze gesellschaft-

>>Brechts "Regienotate" zu Schillers Wallenstein

lichen Zusammenlebens, sondern auch Wissen, in welcher Weise Theater Wirklichkeit darstellt. Es ging und geht um solche zentralen Begriffe wie "Modell," wie "Theater als Spiel" und darum, welche Rolle die "produktive Phantasie" in der theatralischen Kunstäußerung spielt. Bei all dem kann nicht oft genug unterstrichen werden, daß Theater von der Wirklichkeit auszugehen hat, um auf diese dann einwirken zu können, und die Theaterkünste müssen dabei zugleich ihren Sinn für gestisches Erzählen und schauspielerisches Handeln entwickeln. Der Vorgang des Entdeckens ist also nicht auseinanderzureißen. Wirklichkeit suchend, lernen wir Wirklichkeit grundsätzlich im Anblick auf die Kommunikation im Theater suchen. Die Beobachtung zum Zweck theatralischer Vermittlung hat bereits mehr und Wesentlicheres aufzudecken, als was ein Erscheinungsbild nur äußerlich im Sinne platten Augenscheins hergibt: Sinnfälligmachen verborgener Gegensätze, Hervorkehren unerwarteter Entwicklungssprünge, Überraschung durch ungewohntes Verhalten, kurz-- wie es Brecht ausgedrückt hat--die Dialektik aufdecken und zum Genuß machen: "Die Überraschungen der logisch fortschreitenden oder springenden Entwicklung, der Unstabilität aller Zustände, der Witz der Widersprüchlichkeiten und so weiter" (26).

VI

Es ist ein Vergnügen des Menschen," sagt Brecht, "sich zu verändern durch die Kunst wie durch das sonstige Leben und durch die Kunst für dieses. So muß er sich und die Gesellschaft als veränderlich spüren und sehen können." (27) Damit Theaterleute und Zuschauer in ein gegenseitiges, aktives Verhältnis kommen, müssen Tatbestände der Wirklichkeit spielerisch strukturiert, verändert, umgebildet werden, so daß mit der Darstellung von Vorgängen zwischen Menschen auf der Bühne zu bestimmten Zwecken etwas erzählt wird. Hierbei stellt die zu findende Fabel im nicht-literarischen Sinn und die Tätigkeit des Fabulierens die Organisation des Spiels dar. Diese Fähigkeit zu erzählen gilt es zu entwickeln, denn sie lebt von den Strömungen unseres Zeitgeistes. Sie macht frei auch für Ideen der Darstellung. Was den Stoff zu Wallenstein angeht, bedeutet das konkret, daß er in hohem Maße dem entspricht, "was man einen prägnanten Moment nennt", das heißt, daß er die "Qualifikation zu einer durchgängig bestimmten Darstellung" (28) besitzt. Freilich weiß Schiller, daß er mit seinem Stück seinem Postulat: "Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen ..." (29) entspricht, weil er in jeder Hinsicht über die Regeln seiner Zeit hinausgeht.

Es ist Anliegen der Theaterarbeit, die Spielweise und die -formen zu finden, die einer ganz bestimmten historischen Situation, bestimmten konkreten Erfahrungen und Erwartungen entsprechen. Vergessen wir nicht, daß der Schauspieler eine Rolle spielt, die in einen historischen Bezug eingeordnet ist, während er selber Zeitgenosse einer gegenwärtigen Gesellschaftsentwicklung ist. Er berücksichtigt beide Seiten und setzt seine Wertungen, die ästhetische Wirkungen bei der Rezeption hervorbringen sollen. Zugleich hat aber auch der Zuschauer eine Vorstellung, zum Beispiel von einer Stückfigur,

>>Brechts "Regienotate" zu Schillers Wallenstein

szenischen Vorgängen, Merkmalen, Beziehungen, die im Drama ihre ästhetische Gestaltung erfahren haben. Er setzt sein "inneres" Modell dem angebotenen gegenüber, was zu "Spannungen" führt.

Ich teile nicht die Auffassung, als zentralen Konflikt "den Konflikt Wallensteins zwischen historisch fortschrittlichen und ehrgeizig-selbstsüchtigen Bestrebungen" (30), also vornehmlich einen subjektiven "moralischen Ideenkonflikt" (31) zu sehen und die geschichtliche Objektivität der Widersprüche aus der Beseitigung des Konflikts auszuklammern. Stabilisierung oder Umsturz--das ist hier die Frage. Eine Aufführung sollte die Zusammenhänge von persönlichen Interessen und politischen Strömungen, von täglichen Ambitionen und strategischen Absichten herausarbeiten. So könnten die Mechanismen der Macht entmystifiziert und die Zwänge der Manipulation als zwingende Verwicklung von Tatsachen erscheinen. Das "Schicksal" verlöre so jenes dumpf-hoffnungslose "Geworfensein," das nicht in Schillers klaren Begriff der Idealisierung paßt.

Nicht ohne Grund wird von Schiller die Schrift "über naive und sentimentalische Dichtung" in einem Atemzug mit Wallenstein und als "eine Brücke zu der poetischen Produktion" (32) genannt. Schiller macht deutlich, daß das Ziel der Arbeit und Lernens zweckgebunden, doch das Spiel zweckfrei ist. Im Spiel wird an Stelle des gegenständlich-dinglichen Bezugs der Handlung der gegenständlich-menschliche Bezug hergestellt. Das Schillersche Spiel hat seinen Zweck an sich, in der Produktivität und Harmonie der Fähigkeiten der Persönlichkeit. "Mitten in dem fruchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im physischen als auch im moralischen entbindet" (33), verkündet Schiller. Programmatisch entwirft er Zukunftsvisionen, eine Aufgabe, aller Anstrengungen wert: "Wenn in dem dynamischen Staat der Rechte der Mensch dem Menschen als Kraft begegnet und sein Wirken beschränkt--wenn er sich ihm in dem ethischen Staat der Pflichten mit der Majestät des Gesetzes entgegenstellt, und sein Wollen fesselt, so darf er ihm im Kreise des schönen Umgangs, in dem ästhetischen Staat, nur als Gestalt erscheinen, nur als Objekt des freyen Spiels gegenüber stehen. Freyheit zu geben durch Freyheit ist das Grundgesetz dieses Reichs" (34). Schiller weiß seit den Räubern, was im Theater vorgeht, wo Spieltätigkeit Teil der Arbeit bleibt und sich zugleich von ihrer strengen Zweckgebundenheit lösen kann. Von Shakespeare kennt er den Sinn für komplementäre Perspektiven, wie dieser behauptet er das Theater als Ort und Sammenpunkt des Spieles, im Vorführen, im Spielen von sozial-individuell verschiedenen Rollen, wird mittels Phantasie eine Kunst-Welt geschaffen, die als Modell der Realität fiktiv und zugleich real anwesend ist. Schiller setzt unabdingbar Zuschauer als Mitspieler voraus. Die Konfliktkonstellationen werden in ihrer Veränderbarkeit aneigenbar. Wekwerth beschreibt diesen Prozeß: "Der Mensch kann mit sich selbst umgehen wie mit anderen, und er kann es erleben. In jeder Vorführung, die sich Theater nennt, tritt sich der Mensch selbst gegenüber, er schaut sich in einer von ihm geschaffenen Welt an, bestätigt sich und verwirft sich. Er kann ein

>>Brechts "Regienotate" zu Schillers Wallenstein

anderer sein, und doch er selbst. Er kann etwas tun und doch lassen, kurz: er beginnt zu spielen" (35).

Schillers ganzes Trachten kennt nur eine Freiheit: die Wirklichkeit kann erhellt werden durch die Darstellungsweise--gleich ob im Weimar des Herzogs, in Räte-Augsburg oder Berlin-DDR. Brecht berief sich darauf erst sehr spät. In einem mit seinen Assistenten geführten "Gespräch über die Nötigung zur Einfühlung" (Anlaß war die Notwendigkeit methodischer Selbstverständigung nach der Aufführung der ganz und gar unbrechtischen zeitgenössischen Tragödie Winterschlacht von Johannes R. Becher) kommt er auf die Einheit der Entdeckung neuer Gesichtspunkte und der Bereicherung der Ausdrucksmittel der Klassiker zu sprechen. Als Beispiel wählt er wieder Schiller: "Schiller hielt sich, als er die Räuber schrieb, an den Shakespeare, aber nicht, als er Kabale und Liebe schrieb. Als er Wallenstein schrieb hielt er sich nicht einmal mehr an Schiller. Das Experimentieren der deutschen Klassiker mit immer neuen Formen hatte aber nicht die Lust an neuen Formen zum Anlaß. Sie strebten nach immer gütigerer, umfassenderer, fruchtbarer Ausformung und Auslegung der Vorgänge unter Menschen" (36).

Wenn Schiller selber nach Wallenstein wieder hartnäckiger die Wirklichkeit dem Ideal des schönen Menschen opfert, bestreitet, "daß die Poesie aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen herforgehen" (37) ja, die eigene Erfahrung zehnjährigen Ringens verdrängt, um das Ideal des schönen Menschen hochzuhalten, hängt das wohl in aufschlußreicher Weise mit der Häßlichkeit der ihn umgebenden Wirklichkeit zusammen. Der "Staat des schönen Scheins" (38), der als Gegensatz sowohl zur alten feudalstaatlichen als auch zur aufkommenden nationalkapitalistischen Ordnung konzipiert ist, war ein nicht wenig radikaler Entwurf. Es hängt notgedrungen mit der Eigentümlichkeit unseres unpolitischen Landes zusammen, wenn es von hier aus nur eines Schrittes bedurfte bis zu der faktischen Preisgabe des humanen Emanzipationsanspruchs, die in der schillernden Ansicht liegt, man müßte in der realen Unfreiheit der bestehenden Verhältnisse dankbar "die gütige Schickung erkennen, die den Menschen oft nur deswegen in der Wirklichkeit einzuschränken scheint, um ihn in eine idealische Welt zu treiben" (39). Wer aber hofft eigentlich nicht, daß es eine Entwicklung ohne Widerspruch, ohne Disharmonie geben möge? Ist Wallensteins Taktik nicht auch zuende: immer zu behaupten, was die Pappenheimer denken müssen, ihnen ihre Motive einzureden? Die zwispaltige Natur kennt keine Mitte.

>> Brechts "Regienotate" zu Schillers Wallenstein

Notes

1. Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt. Stuttgart und Tübingen 1830, S. 57.
2. Ebenda.
3. Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Berlin und Weimar 1964, Bd. V, S. 52/53.
4. Schiller, Gesammelte Werke, Berlin 1954, Bd. 6, S. 438.
5. Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. I, S. 87/88.
6. Ebenda, S. 88.
7. Ebenda, S. 92.
8. Vgl. Gert Sautermeister, "Aufklärung und Körpersprache. Schillers Drama auf dem Theater heute," in: Klassik und Moderne, hrsg. von Karl Richter und Jörg Schönert, Stuttgart o.J., S. 618/640, und Schillers Briefe in zwei Bänden, Berlin und Weimar 1968, Briefe an Goethe vom 5.1.1798, Bd. II, S. 166.
9. Ebenda, Brief an Körner vom 28.11.1796, S. 122.
10. Walter Hohmann, "Grundfragen der marxistischen Wallenstein-Interpretation," in: Wiss. Zeitschr. d. Pädag. Instituts Erfurt, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Teil II 1976, S. 92.
11. Hans Kaufmann, Bertolt Brecht--Geschichts-drama und Parabelstück, Berlin 1962, S. 189.
12. Brief an Goethe vom 18.6.1797, S. 137.
13. Schiller, Gesammelte Werke, a.a.O., Bd. 5, S. 354.
14. Eike Midell, Friedrich Schiller. Leben und Werk, Leipzig 1980, S. 194.
15. Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. III, S. 156.
16. Ebenda, S. 157.
17. Brief an Körner, 28.11.1796, S. 122.

>>Brechts "Regienotate" zu Schillers Wallenstein

18. Ebenda.
19. Vgl. Brief an Herder vom 4.11.1795, S. 98.
20. Vgl. 5. Brief zur ästhetischen Erziehung des Menschen.
21. Schiller, Gesammelte Werke, a.a.O., S. 141.
22. Ebenda, S. 142.
23. Brief an Wilhelm von Humboldt vom 21.3.1796, S. 78.
24. Leopold Jessner, Schriften, Berlin 1979, S. 148.
25. Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. VII, S. 31/32.
26. Ebenda, S. 134.
27. Ebenda.
28. Brief an Goethe vom 15.9.1797, S. 146.
29. Schiller, Geschichte des Dreißigjährigen Krieges, II. Teil, 4. Buch, in: Deutsche National-Literatur, hrsg. von Joseph Kürschner, 128. Bd., S. 31
30. Edith Braemer und Ursula Wertheim, "Einige Hauptprobleme in Schillers Wallenstein," in: Studien zur deutschen Klassik, Berlin 1960, S. 212.
31. Ebenda, S. 213.
32. Brief an Gottfried Körner vom 12.9.1774, Bd. I, S. 393.
33. Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 20, S. 410.
34. Ebenda.
35. Manfred Wekwerth, Theater und Wissenschaft (Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Nr. 3), Berlin 1970, S. 47.
36. Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, a.a.O., Bd. VII. S. 294.
37. Brief an Herder vom 4.11.1795, S. 97.
38. Schillers Werke, Nationalausgabe, a.a.O., S. 412.
39. Ebenda.

A BRECHTIAN ANALYSIS OF
RAINER WERNER FASSBINDER'S QUERELLE

Carl David Ferraro,
School of Journalism and Mass Communication,
University of Oklahoma

Bertolt Brecht always acknowledged his debt to a wide range of theatrical conventions and traditions. These include Elizabethan, Chinese and Japanese theatre, the use of chorus in Greek tragedy, the techniques of clowns and fairground entertainers, the Bavarian folk play, and others. He also acknowledged the influence that the theatrical ideas and practices of Diderot, Lenz, Grabbe, Büchner, Pirandello, Wedekind and Piscator had on him. Brecht synthesized these influences into a cohesive form that is identified with him. His concepts of epic theatre, "non-Aristotelian drama," Gestus and Verfremdungseffekt have distinguished him as a unique and creative artist. Through these concepts, it was his intention to force the audience to puzzle over matters in the play. This became the basis of an aesthetic he hoped would serve Marxist ideology.

The impact of his aesthetic, however, is not limited to theatre. Several filmmakers have attempted to transcribe his aesthetic for the film medium, one of whom is Rainer Werner Fassbinder. Fassbinder's ties to Brecht can be traced to his association with Action Theatre and Anti-teater. Both of these socialist theatrical groups for which Fassbinder produced and directed were heavily influenced by Brecht. Fassbinder once said that he "directed film as if it were theatre." Yaak Karsunke, in his article "History of Anti-teater: The Beginnings," speculated as to whether or not Fassbinder would continue the work started by Brecht. He makes a statement concerning Fassbinder's work and ends it with a quotation from Brecht, in which the playwright was speaking of his own work in the theatre. The sequence is as follows:

There has been a wager circulating as to whether or not Fassbinder and his ensemble would become corrupted and integrated (or) "take part in human endeavors, judge the fighting form of the opponent impartially and fight for your interests to the finish."

(Karsunke, 9)

Brecht's aesthetic can be stated in simple terms by isolating his primary preoccupations and acknowledging the condition that all must be satisfied in any given work. The first one is that form is as important to political message as content is to political message. The second is that a work should contain political discourse through the use of typed characters and actors (Gestus). The third major concern of Brecht is that alienation effects and distancing devices be used (Verfremdungseffekt). These major elements, effectively utilized in each work, prescribe a theatre which rejects realism and whose aim is political. A breakdown of the Brechtian aesthetic, useful as a model, is as follows:

>>A Brechtian Analysis of Fassbinder's Querelle

1) Form and content must reveal revolutionary and political dimensions. This can be achieved by the use of experimental forms (such as those described in Brecht's epic theatre, which disrupt accepted norms) merged with revolutionary content; and the depiction of capitalist, bourgeois mores as destructive, their fatalistic nature untrue because man is capable of changing his circumstances primarily through rearranging the economic conditions in which society operates.

2) Gestus must be employed to insure proper revelation of social relationships among men as well as the revolutionary implications implicit in viewing man in a "scientific" manner, something not done in realist art forms.

3) Verfremdungseffekt must be employed to disrupt realism and to effect a critical distance integral to the proper audience/artwork relationship, a collective, instructive endeavor.

4) Each work of art must reveal the use of all the above to insure that a political, analytical art piece has been achieved.

As indicated earlier, several filmmakers have attempted to transcribe this aesthetic for the film medium. It seems that many critics in the past, especially in Cahiers du Cinema, have attempted to link certain films with a "Brechtian" line of thought or "influence," in most instances by attributing one of Brecht's aesthetic concepts to a film. Such linkage and "line of thought" association may be, as George Lellis has said, "a distortion of Brechtian thought" (Lellis, 9). To actually have been made in Brechtian terms, i.e., to be of the Brechtian aesthetic, a film must serve all of the major functional aspects of his aesthetic as they have been described above. In the following film analysis, the manner in which Rainer Werner Fassbinder has transcribed the Brechtian aesthetic for the film medium will be illustrated. We must find direct correlations between Fassbinder's work and the material detailed above regarding Brecht's work, specifically: gestic situations, the methods employed to achieve the Verfremdungseffekt, and the political orientation of the film as a Marxist one. Brecht believed steadfastly that a film that was not "progressive" in both form and content was not in keeping with the political and artistic goals to which he dedicated his work; his aesthetic clearly states or embodies what he meant by "progressive."

Fassbinder was influenced by Brecht early on in his theatrical career by way of his association with the Action Theatre and Anti-theater groups. Fassbinder's use of the Brechtian aesthetic is not as literal a translation for the screen as Lindsay Anderson's O Lucky Man (for example) and in that sense illustrates the creative dimensions that can be asserted in applying this aesthetic while still stipulating adherence to the model presented earlier. To facilitate his comments about the destructive forces of alienation on a society, Fassbinder uses the personal lives of individuals as a microcosm. He typically subjects the dilemma of a small group, a couple, or an individual to the scrutiny of a microscope. Their problems force us to make

>>A Brechtian Analysis of Fassbinder's Querelle

observations about the conditions of life in a repressive society. Many times Fassbinder chooses workers as his subjects, and through their personal problems he articulates the nature of their socio-political class struggle for freedom and a sense of identity. In addition, in many instances Fassbinder uses a "double alienation" situation in which his characters are oppressed in more than one way, in order to drive home his point.

With respect to formal devices used to create a Verfremdungseffekt, Fassbinder does not stop the action with the use of placards, chapter headings, and patches of black as did Lindsay Anderson (though he deviated from this in Querelle with patches of white and placards), but he does use clever cinematic devices such as framing (composition), other camera techniques to create isolation and alienation, a gestic acting style, disruption of narrative flow, subversion of a conventional use of sound, and in Querelle, non-realist lighting and scenery to create distancing. Fassbinder is also fond of creating artificiality by setting the action in an identifiably realistic but decidedly non-naturalistic environment. In this "controlled" sense, the world is depicted as a stage on which characters act out their relationships. Fassbinder enjoyed creating a distance between the audience and the screen. Through this built-in distance he contended that "the audience has a chance to discover its own attitude to society" (Thomsen, 46).

Fassbinder's revitalization of Sirkian melodrama does not block his debt to Brecht because of the similarity of their thematic concerns, i.e., imitation, alienation and the repression of love. This marriage of Brecht and Sirk helped Fassbinder to create an EXPLOITATION-SOCIETY-LOVE triangle. Fassbinder felt that "there is no right living in a wrong world" (Wiegand, 49-50). Even an emotion as pure and well-meaning as love turns exploitative and destructive in a repressive societal structure. He felt, as did Luis Bunuel, that the exploited become exploiters. This creates a vicious cycle of destruction and crushes even the last hope of happiness--love.

All of what has been said about Fassbinder and his ties to Brecht are evident in the last film he made before his death, Querelle. Since it in this sense represents the culmination of his experience and career we shall use it as a test for the model established above to see if it was designed to operate within the Brechtian aesthetic.

The very first glimpse of Querelle is a quotation from a Brechtian stage. Workers in uniform proletarian garb scrub and fuss (mimic work) on a non-realist platform, whose design features merely suggest its locale, the deck of a ship i.e., they do not attempt to "recreate" it. The actors' gestures are exaggerated. Next, we are confronted with a narrator who will soon tell us that in this film "normal is questioned." Fassbinder's use of the narrator is a superb adaptation of Brecht's use of this device for the film medium. It is comprised of an off-screen narrator who comes in at times to comment on or describe action or character, a voice that speaks sometimes from within and sometimes from without the character. The narrator role shifts from this unseen narrator to other actors who occasionally serve this function. An example is the lieutenant, who acts at times as the narrator

>>A Brechtian Analysis of Fassbinder's Querelle

and at times as himself. At times he speaks into his tiny tape recorder, which, near the end of the film, is discovered by Querelle, turned on, and in the subsequent action, serves as narrator. The narrator function also flows at times from the lieutenant to the mistress/wife/cabaret owner, Querelle's brother, and other characters as they describe or comment on themselves, other figures, or the action. Placards also serve occasionally as a narrator. This way of using the narrator is directly Brechtian, destroying any conventional sense of the narrator's role. Comment on the action (voices and placards) seems to come from many perspectives, yet its (mono)tone is consistent. Its message and style are also consistent with each delivery, no matter from which source we perceive it to be coming. It is as if a certain consciousness pervades the work. The lessons that will be learned from the events in the film are a constant, driving thematic concern; all events are linked inexorably together, implicating each in a dynamic force which denies an individual his freedom, ultimately a destructive pattern. Walls set up by societal mechanisms, repressing the inner being, are destructive. Church, state, and capitalism appear as evil forces driving men into destructive patterns as each individual faces his intrinsic need to discover himself.

Fassbinder chooses a melodramatic approach owing to both Sirk and Brecht. "Chicago" is mentioned; the film is about criminals and police, and serves as a throwback to Brecht's fascination with the same during the thirties and forties. The film is also a melodramatic journey in which Querelle is on a mission of self-discovery. He is a sailor at port, suggesting, of course, that he is alien to the specific environs in which the film takes place. Here Fassbinder's "double alienation" approach manifests itself, in that Querelle is also suffering from a split-identity struggle. Much of the action is based around a cabaret (another reference to Brechtian influence). Here, along with stereotypical characters, Querelle is provided with a setting in which he can search for his identity, and try to reconcile his split-self (a typical Fassbinder theme), to examine the seemingly contradictory urges within him. This personal microcosm symbolizes the attempt to reconcile oneself comfortably with the society around one. Because of society's destructive forces, church, state and capitalism, this task is a troubled one. Conflating love into this destructive pattern is a favorite operating method of Fassbinder's. The narrator tells us "perhaps love is a den of killers." Of course, we must understand that love is repressed by the destructive forces mentioned above. This is an important factor because it speaks to the underlying Marxist agenda of the film and the method Fassbinder uses to discuss it.

The main characters represent various "types," which augments efforts to evoke distance and employ *Gestus*. For example, the construction workers constantly wear their "hard hats" even in situations that do not call for them, such as when Turko is hiding out and his young friend/lover comes to see him (when he certainly does not need to be wearing a steel helmet). This is an unnatural situation and clearly states to the viewer that the character is to be viewed as a "type," which in turn speaks to the style of the film, suggesting a Marxist reading, à la Brecht. Types are also important to a gestic application of acting. Military types abound, helping to identify

>>A Brechtian Analysis of Fassbinder's Querelle

the society that is portrayed in the film as a militaristic (perhaps fascist) one, and critiquing capitalism's preoccupation with militarism, aggression, imperialism, etc. The policeman is described as "handsome" and "rich" and since, later, the uniformed policeman changes his role briefly into a plainclothes detective (even this is stereotyped, as he and another detective wear fedoras and trench coats, clichés from Brecht's work on "Chicago"), he represents all police. Characterizing him as "rich" implies from a Marxist standpoint complicity in a corrupt church/state relationship. In other instances the policeman is shown "turning his head" to crimes he witnesses or knows are going on, such as dope dealing in the cabaret or the attempt of the brothers to kill each other, but he cracks down on Querelle's dope dealing activity because it is not sanctioned by the police.

The stereotypical garb and behavior of the characters are not the only distancing devices in the film. These include non-conformist shot composition, non-realist lighting, used to create a strange atmosphere, and non-realist set designs, which tend to be very Brechtian in their sparse application of props and set pieces. The lighting is consistent with Brecht's use of it. It is not bright, and does not vary to encompass, for example, daylight versus night or interior versus exterior settings. A dark, dreary atmosphere pervades the film. The settings are non-realist with "suggestions" of locale dotted with realistic set pieces or properties. Some scenes in the cabaret might suggest a realistic setting but all others, both indoor and outdoor, are not designed in the realist tradition. The dock, the boat, the exterior park scenes and all the other interiors and exteriors are vivid examples of destroying or subverting realist norms. On some occasions, space is distorted in its relationship to other settings where action might take place. One example is the scene in which Turko is being questioned by the police. In what seems to be a parallel happening, Querelle is on the boat. When Turko realizes that he has been betrayed by Querelle, he looks up out of a window where he sees Querelle walking across the deck of the boat which appears to be adjacent to the police station. It is a total subversion of the illusion of space and time created in realist films. In destroying that illusion it directly serves Brechtian aims. It destroys any pretense of identification with the "reality" on the screen, and is an effective mechanism for providing a Verfremdungseffekt.

There are other instances of deliberate efforts to subvert conventional filmic norms. Instead of fading to black as a transition, Fassbinder fades to white in Querelle, which serves as a transition to utilize a placard. In the scene in which Turko, at his hideout, kisses a young man, the 180-degree rule is broken. Fassbinder cuts from a close up of the two kissing to a wide shot from the opposite perspective. Another major instance of subverting filmic norms exists in Fassbinder's use of background sounds in the film. This is particularly Brechtian because Brecht disapproved of incidental or mood-creating musical backgrounds. In many instances the background sounds do not match the atmosphere or setting where the action is taking place. Interiors typically have street sounds behind them. In an outdoor scene, there are sounds of the cabaret. This also works in combination with other

>>A Brechtian Analysis of Fassbinder's Querelle

devices to create a Verfremdungseffekt and assist the gestic method of acting. For example, a scene on a sidewalk (near or in what seems to be a park) has behind it the sounds of the cabaret, where much of the film takes place. The sound track does not match in any real sense the outdoor area where the action occurs, nor is the set realistic.

The film not only assaults the norms of film technique, but it repeatedly assaults the bourgeois value system as well. The dialogue is explicit, and so is the action in its description of Querelle's sexual experiences. At times the placards also use very explicit terms and/or describe homosexual acts in such a way as to shock or assault the bourgeois audience. In addition, "Jesus" and the Catholic Church are often blasphemed. In one instance, Querelle and his brother attempt to kill each other. In gestic fashion, they go through the motions of fighting in slow, exaggerated, almost dance-like movements. Their characters, motives, and actions are examined by a mixture of narration and dialogue between the two men in a bravura translation of Brecht's adaptation of Pirandellian character self-analysis for the screen. At times, the narration and dialogue are heard while their lips do not appear to be moving. At other times, we can detect lip movement but it is not necessarily in sync with the dialogue. This distanciation device is a re-exploration of past moments in Fassbinder such as the dubbing of voices of different actors instead of those of the actors themselves to create a sense of "strangeness" in the action. As the brothers continue to combat each other they draw knives. The policeman looks on but does nothing to stop the fight or call for help. There is an abrupt cut to a strange scene, a parody of Jesus carrying the cross with Querelle as Jesus (reminiscent of the way that, in his own stylistic manner, Bunuel parodies "The Last Supper" in Viridiana). Finally, the Jesus/cross procession walks between and by them, then up some stairs and out of view. The cabaret owner/whore in the last glimpse of the procession is dressed in the black lace of a prostitute and is in Mother Mary's position, soothing the Jesus figure. Because the policeman looks on and does nothing while the two men attempt to kill each other and the masochistic church processional trods by, indifferent to Querelle and his brother, church and state are implicated as being indifferent to the personal struggles of men--a Marxist view. This scene is an example of how Fassbinder satisfies the Brechtian criteria established earlier, utilizing Brecht's primary concerns in tandem. It is also a prime example of how church and state, representative of the bourgeois value system, are attacked in the film.

After Querelle betrays his friend/lover, Fassbinder says in a placard:

Querelle had entered into a kind of unspoken pact with the devil. He had not written either his body or his soul over to him, but rather something which is just as valuable. A friend. And the death of his friend would sanctify his crime. It is our task to express the universal quality of a specific phenomenon. We are no longer concerned with a work of art--for a work of art is free.

>>A Brechtian Analysis of Fassbinder's Querelle

According to Fassbinder, when expression is not free, destruction will result. The dope peddling is the staging mechanism, the catalyst for the tragic events that will take place. Capitalism is in this sense portrayed as a destructive force behind the subversion of freedom, thus love.

Querelle portrays a world that rejects, refuses the norm. It is a world underground. It seems to have its own set of rules and means. It is a world of criminals, rejecting the state, whose moral stance rejects Catholicism. Its aim is to upset and disrupt the civil and moral status quo. Its filmic means are "progressive" in the Brechtian sense. It destroys realist norms. In its use of placards, unconventional narration strategies, fades to white instead of black, and the use of a gestic acting style, it provides ample Verfremdungseffekt. These conditions, existing in the same film, work together to satisfy the aims of Bertolt Brecht's aesthetic constructs. It is a Brechtian film. It asks for freedom from the standard modes of thinking, putting an alternative lifestyle under a "looking glass," to view it in a scientific manner. It is a call for freedom for the artist and the individual within society to provide a means of self-discovery and self-fulfillment unencumbered by the normative rationale of church and state.

Summation

In this paper, an attempt has been made to analyze Rainer Werner Fassbinder's Querelle in Brechtian terms. Brecht's preoccupations as stated and explained above were applied to the film, citing specific examples of how Fassbinder transformed these ideas into filmic terms. His use of Gestus, the Verfremdungseffekt, political and social themes involving repressive forces within the capitalist social system, and the use of these in tandem has been demonstrated. The form of this film, through the use of these devices, works against traditional realist norms and thus fits Brecht's demand that a film be "progressive" in this regard. The EXPLOITATION-SOCIETY-LOVE triangle that Fassbinder often used as a formula to express his ideas also fits neatly with Brecht's preoccupations. Fassbinder's homage to Sirk in his re-exploration of Sirkian melodrama does not interfere with his primary influence, Brecht. Configuring Brecht, Fassbinder, and Sirk (especially Brecht and Sirk) has only been hinted at in this paper, and although it is not the subject of concern here, it warrants further investigation. Since Sirk went on to successfully sell his wares in Hollywood, acquiescing to its rigid realist demands, he may not fit Brecht's demands for "progressive" form. It seems that it has taken Fassbinder to do this. But Fassbinder has not only brought nuance and innovation where Sirk left off; he has also carried on the work of Brecht utilizing modern cinematic means.

>>A Brechtian Analysis of Fassbinder's Querelle

Works Cited

Karsunke, Yaak. "History of Anti-Teater: The Beginnings." In Fassbinder, ed. Ruth McCormick. New York: Tanan Press, 1981.

Lellis, George. Bertolt Brecht, Cahiers du Cinema, and Contemporary Film Theory. Ann Arbor: UMI Press, 1982.

Thomsen, Christian Braad. "Interview with Fassbinder." In Fassbinder, ed. Tony Rayns. London: BFI, 1976.

Wiegand, Wilfred. "The Doll in the Doll." In McCormick, ed. Fassbinder.

THE ROLE OF THE SCIENTIST:
A FALL FROM GRACE

Maria P. Alter, Villanova University

Bertolt Brecht's political and literary theories reflect a revolutionary attitude toward what one may call "the establishment." Some of his ideas have exerted considerable influence on modern playwrights, and others are as current today as when he first expressed them in dramatic form. Among these ideas, there is one which is of specific interest today, since it deals with a special type of human being whose role in our society has grown constantly during the last few centuries: the scientist. It is obvious that the evolution of our world has been particularly affected by the contributions made by science. But if the scientist has thus become a dominant factor in our existence, it follows that his/her original--still medieval--image as a disinterested and idealistic scholar who only lives for his/her research must be reappraised. Because s/he is increasingly responsible for what happens in the world, the scientist must discover his/her own responsibility to the world. S/He can no longer live in an ivory tower, since the consequences of his research, which are only too obvious, force him/her to examine in his/her heart or conscience the morality of his/her influence.

With his characteristic feeling for the essential, Brecht devoted to the responsibility of the scientist a play which focuses on him at the very stage in history when he becomes an active shaper of social ideas and forms, the beginning of the Modern Age. Das Leben des Galilei (1) is a good play in its own right, but in addition it served as an inspiration and started a trend. The dilemma of the scientist on which it is based was taken up by others (2), as shown by Kipphardt's adaptation of the Oppenheimer trial (3) and Dürrenmatt's comedy Die Physiker (4). These three plays permit us to see both the problem of the scientist's responsibility and the evolution of ideas on this subject particularly well.

The first version of Galilei was written before the atomic bomb, before Hiroshima, and before the specter of world annihilation by science came to haunt most of mankind (5). No wonder, therefore, that Brecht's concept of the responsibility of the scientist is quite simple and idealistic at that time. Basically, the scientist is a positive character, science is a positive field, and responsibility means that the scientist has the duty to increase scientific knowledge. For it is through science that progress is brought about. Unfortunately, the "establishment" resists progress and therefore new scientific ideas. This general canvas of Brecht's attitude at that time may be found in an essay he wrote in 1934, entitled: "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit." There he writes: "Die Herrschenden haben eine große Abneigung gegen starke Veränderungen. Sie möchten das alles so bleibt, am liebsten tausend Jahre. Am besten der Mond bliebe stehen, und die Sonne liefe nicht weiter." (6)

Das Leben des Galilei provides an illustration of this thesis. Thanks to his discoveries, Galileo realizes that the prevailing view of the world

>>The Role of the Scientist

is wrong and outdated; furthermore, he can prove that he is right. Yet he is not allowed to do so. His dilemma is rather simple: he may stubbornly defend the truth and die; or he may recant and live. To make the play more logical, Brecht depicts a very earthy Galileo, who likes to eat and drink well, and who has no inclination to become a martyr. He is also a very modern Galileo who is aware of his responsibility as a scientist: to truth, to progress, and to mankind. And Galileo eventually finds a solution which satisfies both his sense of responsibility and his wish to keep on living. He recants publicly but in secret continues his research, and toward the end of his life smuggles it out, trusting that his ideas will spread and cause truth and progress to prevail. Brecht's position seems to be: a scientist must remain true to his mission of research, but it is advisable to substitute cunning for open rebellion when circumstances make it dangerous to take a public and honest stand on issues. At the end of the play, Galileo pays the price of his dissimulation: as a man, he becomes a despicable coward and is spiritually broken. But as a scientist he does discharge his responsibility and, in that respect, his conscience is clear: he does contribute to the overthrow of old ideas, and he does improve the condition of future generations.

But this version was written in 1938. It corresponded to Brecht's own solution to the problem of moral responsibility under Nazi dictatorship. Just as Galileo had smuggled his research out of the country, Brecht managed to smuggle himself and his ideas out of Germany. The important thing was to survive, to keep on writing, trusting that his ideas would some day reach the Germans as well. But then came the atomic bomb, and there was no way of escaping this new reality. As a result, Brecht revised the play. (7) Now Galileo no longer meets his responsibility. While the objective facts remain the same, Brecht interprets his action as a betrayal of mankind. This new interpretation is due to a change in Brecht's previously somewhat naive and optimistic view of science. He had seen that scientific progress may, and did, lead to evil results which, far from profiting mankind, tended to enslave it and threaten its very existence. Brecht still believes that modern science is an instrument of progress, but only if it is accompanied at the same time by an evolution in social beliefs, by human progress. When it is in the hands of authoritarian governments and the military, it becomes a force of oppression. The new dilemma of the scientist thus becomes more complex: not only should he discharge his responsibility toward science, whatever the external difficulties, but he must also discharge his responsibility toward mankind, i.e., he must make sure that a parallel progress in social conscience will insure a correct utilization of the truth. Hence the second Galileo is found guilty, since he only sees the first part of his duty, and not the second. Even worse, he becomes blinded by his passion for scientific truth to the point of sacrificing to it what should have been his passion for truth in general. Had he taken a stand, Brecht seems to imply, had he refused to recant, had he defended the right of a man to state his beliefs openly, and thus had he contributed, not in the future but during his own time, towards changing attitudes of a stultified and obsolete world, then his scientific discoveries would have been associated with a social revolution, for which society was ready. Of course Brecht may be wrong historically, but that is not the point. The point is that his play shows a

>>The Role of the Scientist

world almost ready to overthrow the power structure, people excited and inspired by new scientific ideas, a great revolutionary spirit of dynamism and optimism--a spirit which Galileo crushes for at least a century when he decides to recant and to submit to the "establishment." His own words are his own condemnation:

"Hätte ich widerstanden, hätten die Naturwissenschaftler etwas wie den hypokratischen Eid der Ärzte entwickeln können, das Gelöbnis, ihr Wissen einzig zum Wohle der Menschheit anzuwenden! ... Und ich überlieferte mein Wissen den Machthabern, es zu gebrauchen, es nicht zu gebrauchen, es zu mißbrauchen, ganz wie es ihren Zwecken diene ... Ich habe meinen Beruf verraten. Ein Mensch, der das tut, was ich getan habe, kann in den Reihen der Wissenschaft nicht geduldet werden." (8)

Brecht no longer speaks only of the scientist's responsibility toward science, but also of his duties toward his fellow man, his social and moral responsibility for the social and moral consequences of scientific research. The conflict no longer opposes the scientist only to the authorities; it also opposes science to its applications. In other words, it defines the scientist as a moral being. The question arises: Where is the scientist's allegiance, to science or to mankind?

We know Brecht's answer. It should be noted here that it is not as clear as it could have been, since Galileo's motivation in the second play is slightly confused as a result of leftover implications remaining from the first version. If his passion for scientific truth partly explains his indifference to social problems, it is also true that he is a coward and a hedonist, and his final decision could be explained in these undignified (though very human) terms as well. Probably Brecht himself--another Galileo--was rather unclear about his own motivations. This ambiguity rather enhances the value of the play as a human drama, but weakens the thesis. Brecht's imitators in this field took pains to avoid these pitfalls and presented very clearcut cases, where there are no longer any human failings but only physicists' positions at stake.

This is true for Kipphardt's play In der Sache J. Robert Oppenheimer. Kipphardt was an East German, born in 1922 and trained as a physician. He practiced psychiatry until 1950, then came to the West and began to write plays about guilt and responsibility toward one's fellow men. In the sixties and seventies he was considered a highly capable and original writer. This does not mean that his plays were to everybody's liking. In fact, the method he had devised for his message-oriented plays appears as revolutionary as Brecht's epic theater. For, contrary to past writers who used history and historical methods as mere pretext for their own concepts of the past or of a certain personality, Kipphardt's brought history and men to the stage as they really were, that is, to give a scenic report of past events without much change. He used documents, transcripts of hearings, factual material,

>>The Role of the Scientist

and was content to edit them in such a way as to provide them with a dramatic yet authentic form.

Der vorstehende szenische Bericht In der Sache J. Robert Oppenheimer ist ein literarischer Text, kein Dokument. Der Verfasser sieht sich jedoch ausdrücklich an die Tatsachen gebunden, die aus Dokumenten und Berichten zur Sache hervorgehen. Seine hauptsächliche Quelle ist das 3000 Maschinenseiten umfassende Protokoll des Untersuchungsverfahrens gegen J. Robert Oppenheimer, das von der Atomenergiekommission der Vereinigten Staaten im Mai 1954 veröffentlicht wurde. Es ist die Absicht des Verfassers, ein abgekürztes Bild des Verfahrens zu liefern, das szenisch darstellbar ist, und das die Wahrheit nicht beschädigt. (9)

The Oppenheimer play, first performed in 1965, is based on testimony given by Oppenheimer and other scientists before the Atomic Energy Commission in 1954, and its apparent subject is the subject of that hearing: how Oppenheimer was refused clearance to work on new atomic projects because of his reluctance to support production of the hydrogen bomb and how his association with Communists caused him to be suspected of having Communist sympathies. However, the true subject of the play is the same as that of Galilei: the responsibility of the scientist.

The Oppenheimer play is not outstanding as a dramatic work. Furthermore, Oppenheimer himself claimed that it presented a dishonest picture of the hearings and hence transformed history, which contradicts Kipphardt's own ideals. Indeed, ten years after the event, and two years after his rehabilitation, Oppenheimer stated that "the whole damn thing was a farce and these people are trying to make a tragedy out of it." (10) He protested that he did not regret participating in the making of the bomb, and that he had not forgotten Guernica, Coventry, Dachau, Warsaw, any more than Dresden and Tokyo was a direct attack on Kipphardt's nationality--a reminder that it was not really up to a German to discuss the moral responsibility of a Jewish-American scientist for the atomic holocaust. But the most important point was that Oppenheimer denied ever having made the final statement in the play, which contains its whole philosophy.

This is interesting from the viewpoint of the relationship between reality and art or for a moral appraisal of Kipphardt himself; but it is rather irrelevant insofar as the problem of responsibility is concerned. We are not interested here in the real Oppenheimer, not in the thousands of scientists who may or may not share or have shared his moral problems, but in the Oppenheimer of Kipphardt's play. For this is the advantage of literature over life. It is always difficult, if not impossible, to know what real people really think or feel; they are very often not sure themselves, whereas a fictional character is a perfect vehicle for ideas since, by the very convention of art's nature, s/he is fully authentic. Nevertheless, the choice of Oppenheimer as the hero of the play is both characteristic and

>>The Role of the Scientist

significant. Instead of a coward and a hedonist, almost a weakling, such as Brecht's Galileo, Kipphardt uses a universally respected modern scientist, a strong personality, a thoughtful intellectual whose reactions and ideas, as we are assured from the beginning, will interact on the highest level of moral and ethical values.

What, then, is the problem with this idealized Oppenheimer? I quote an editorial in The Washington Post, which actually referred to the real Oppenheimer, but under the influence of the play:

He played a principal role in the development of atomic energy--a force which threatens the destruction of mankind and which poses perhaps the greatest moral and political dilemma of all times. Dr. Oppenheimer's own ordeal ... epitomized the guilt, anxiety and fear which spread in this country as a result of the enormity of what was done at Hiroshima ... Dr. Oppenheimer represented moreover not only the country's scientific genius but also its human impulses, its sensibilities and misgivings respecting the development of more and more dreadful instruments of destruction through the use of atomic energy. (11)

One notices in the last sentence the same opposition as in Galileo: the scientist and the man. But one also notices the dramatic shift in the appraisal of scientific results; at first sight, they appear only to bring catastrophe. A closer analysis shows the main point contained in the final, controversial statement of the play. Oppenheimer draws the conclusion of the sad series of testimonies which served to make him reflect on his own feelings:

Indem ich über mich, einen Physiker in unserer Zeit nachdachte, begann ich mich zu fragen, ob nicht tatsächlich so etwas stattgefunden hat wie Gedankenverrat, eine Kategorie, die Mr. Robb hier einzuführen empfahl. Wenn ich denke, daß es uns eine geläufige Tatsache geworden ist, daß auch die Grundlagenforschung in der Kernphysik heute die höchste Geheimnisstufe hat, daß unsere Laboratorien von den militärischen Instanzen bezahlt und wie Kriegsobjekte bewacht werden, wenn ich denke, was im gleichen Fall aus Galileis Ideen oder den Entdeckungen Newtons geworden wäre, dann frage ich mich, ob wir den Geist der Wissenschaft nicht wirklich verraten haben, als wir unsere Forschungsarbeiten den Militärs überließen, ohne an die Folgen zu denken ...

Es scheint ein weidlich utopischer Gedanke, daß die überall gleich leicht und gleich billig herstellbare Kernenergie andere Gleichheiten nachziehen werde, und daß die künstlichen Gehirne, die wir für die großen Vernichtungswaffen entwickeln, künftig unsere Fabriken in Gang halten könnten, der menschlichen Arbeit ihren

>>The Role of the Scientist

schöpferischen Rang zurückgebend. Doch sind sie die Alternativen zu der Vernichtung dieser Erde, die wir fürchten und die wir uns nicht vorstellen können. An diesem Kreuzweg stehend, empfinden wir Physiker, daß wir niemals soviel Bedeutung hatten, und daß wir niemals so ohnmächtig waren ...

Ganz anders als dieser Ausschuß frage ich mich infolgedessen, ob wir Physiker unseren Regierungen nicht zuweilen eine zu große, eine zu ungeprüfte Loyalität gegeben haben, gegen unsere bessere Einsicht, in meinem Fall nicht nur in der Frage der Wasserstoffbombe.

Wir haben die besten Jahre unseres Lebens damit verbracht, immer perfekte Zerstörungsmittel zu finden, wir haben die Arbeit des Militärs getan, und ich habe in den Eingeweiden das Gefühl, daß dies falsch war ...

Wir haben die Arbeit des Teufels getan, und wir kehren nun zu unseren wirklichen Aufgaben zurück. Vor ein paar Tagen hat Rabi mir erzählt, daß er sich ausschließlich der Forschung widmen wolle. Wir können nichts Besseres tun, als die Welt an diesen wenigen Stellen offenzuhalten, die offenzuhalten sind. (12)

Restated in terms of Galileo's dilemma, Oppenheimer's--or Kipphardt's--position lies somewhere between the optimism of the first version and the pessimism of the second. On the one hand, he admits that scientific research which is not accompanied by social consciousness does lead to evil and crime. In that sense, the scientist is responsible for the results of his/her research, and s/he must discharge this responsibility by taking the result into account when undertaking the research. On the other hand, Kipphardt seems to attribute to pure research all of the innocence and purity, the beneficial and humanitarian character, the progressive role that it had in the first Galileo. Oppenheimer discovers his guilt because he has worked for the military, participating directly in the creation of the bomb, but he seems unconcerned about the results that another scientist may draw from his pure research.

There are problems with this position. In the first place, Oppenheimer's guilt is not a scientist's guilt. Assuredly, it is because of his scientific background that he could help in the construction of the bomb; but this participation in the concrete creation of a monster no more involved his responsibility as a scientist than, say, transporting the bomb to the plane involved the driver's responsibility as a driver. In both cases (and I am deliberately taking two extreme situations, leaving out all the intermediate possibilities), it is the moral responsibility of any person involved with the bomb, whatever his/her profession, that is at stake. Oppenheimer did not build the bomb for scientific reasons or to be true to science: He built it to make a bomb, perhaps to end the war, certainly to bring about the death of many of the enemy. In the second place, the notion of pure research does not stand up very well. We have seen that Brecht discarded it,

>>The Role of the Scientist

realizing that the scientist's discoveries, however pure his/her intentions, are eventually seized upon by the establishment and used for its ends, unless there is a social and moral evolution of society at the same time. It is not very plausible that a man as intelligent as Oppenheimer is shown to be would not also realize that his disinterested pursuit of scientific truth would be used by less idealistic scientists to build more and better bombs. Yet, in Kipphardt's play, he obviously does not ask himself this question. In other words, he refuses to draw the ultimate conclusion from his experience. Or he actually chooses to shun his responsibility to mankind, unless it be of the most obvious nature. In a way, he acts like some unscrupulous businessman who robs the public blind but enjoys a clear conscience because he always remains within the law. The businessman will justify his actions by the fair practice of business. Kipphardt's Oppenheimer justifies his by the virtuous nature of pure science. But where does this leave responsibility? Is science to be put above mankind, even if one refrains from human sacrifice?

This attitude is quite understandable. After all, unless one advocates revolution and believes in its positive results, as Brecht did, the logical conclusion of the Oppenheimer dilemma would be that the scientist in the world of today always does the work of the devil and that his sense of responsibility should lead him/her simply to resign his/her role as scientist, to abandon all research, whether overtly pure or impure. It is difficult to ask a scientist to accept this conclusion. It is difficult because no one likes to give up what s/he is doing, and it is difficult because there is always hope, the possibility, the off-chance, the dream--perhaps the illusion--that the positive results of scientific research will overcome the negative results and that the scientist's work for the angels will compensate for their service to the devil. In that sense, Oppenheimer's attitude becomes quite human and quite universal. It is also characteristic of the intellectual in general since all persons working with the mind hope that the product of their intelligence will eventually profit mankind, despite the possible dangers it may entail. In fact, the entire issue of "commitment" is at stake here; but, if we eliminate that hope and remain within pure reason, the rational conclusion would be that science is an evil thing.

This is the very opposite of Brecht's original beliefs, and it was portrayed in very forceful terms by the Swiss dramatist Friedrich Dürrenmatt in his play Die Physiker, first performed in 1962 (and first staged in this country in 1964). The play is a comedy, a farce with tragic overtones, like all of Dürrenmatt's plays. Why this light treatment of a serious matter? Dürrenmatt proposes his own explanation:

In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehrhaus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Es geht wirklich ohne jeden ... Wir sind zu kollektiv schuldig, zu kollektiv gebettet in die Sünden unserer Väter und Vorväter. Wir

>>The Role of the Scientist

sind nur noch Kinderskinder. Das ist unser Pech, nicht unsere Schuld: Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ... (für) unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr. (13)

It is obvious that his pessimism goes well beyond that of Brecht or even Kipphardt, since he replaces their hopeful protest with hopeless laughter. And indeed, for the most part, Die Physiker is a very funny play. It is a somewhat absurd play, or at least very paradoxical. The first part depicts insanity within reality since we meet three patients claiming to be Newton, Einstein, and Möbius, who are being treated in an asylum run by a woman physician. They kill their respective nurses for reasons which may appear reasonable. Besides, are they really insane? For they were actually nuclear physicists before their apparent illnesses. In the second part, illusion replaces what the audience came to accept as reality: the physicists were normal, but were not who we thought they were: Newton turns out to be an agent of the West, Einstein an agent of the East, each intent on bringing over to his side Möbius, the "greatest of all physicists," who escaped to the asylum in order to escape his responsibility. The third part has a new twist: "Nur im Irrenhaus sind wir noch frei. Nur im Irrenhaus dürfen wir denken. In der Freiheit sind unsere Gedanken Sprengstoff." (14) The three physicists have just agreed to keep the fruits of their research from the world when the woman doctor manages to steal Möbius' discoveries and, in a mad but successful attempt, takes over control of the world. The three sane men are locked in their cells, while an insane woman rules the universe.

Within this plot, Dürrenmatt presents three major positions that scientists may take today, two of which we have already seen. Newton resembles Kipphardt's Oppenheimer. To entice Möbius to join the West, he exalts the freedom of the scientist in a democratic society and the most aesthetic appeal of pure science, free from any social considerations. He proposes a life of dedication to research, responsibility to scientific truth, and no worries about the consequences. Einstein, on the contrary, is the later version of Galileo: He praises scientific research that seeks to improve social conditions and therefore must trustingly hand over its results to the powers that be. It is their responsibility to make mankind profit by them, and the scientist has no worries on that account: he does his job by serving both science and the people. The third viewpoint, which the author obviously approves, is that of the real humanist, Möbius. He convinces both sides that the risks are too great, that the scientist has a direct responsibility to the world and that this responsibility, in view of the risk, demands that he give up science. For, Dürrenmatt says, in the world today even the greatest precautions taken by scientists to assure that their research will not be used against mankind can no longer be relied on. Even if men were to be

>>The Role of the Scientist

trusted--rational men, that is--one madman or madwoman, as in the play, may bring about the destruction of the earth. In addition, there is always the possibility of an accident. "Die schlimmste mögliche Wendung ist nicht vor-aussehbar. Sie tritt durch Zufall ein." (15) Möbius' parting speech suggests a future brought about by himself and other scientists, unwillingly but inevitably, in which "um einen kleinen, gelben, namenlosen Stern, kreist sinnlos, immerzu, die radioaktive Erde." (16)

This is indeed the scientist's fall from grace. Dürrenmatt carries to the extreme the argument started by Brecht and finds a paradoxical answer. It may be the most logical, as noted before, and it certainly is the most pessimistic, the most despairing. The question has been raised as to why this most severe indictment of our mad rush towards a possible atomic apocalypse and the related guilt of the scientist was pronounced by a Swiss playwright, the citizen of a country which escaped the horrors of war, contributed nothing to the bomb, and generally kept out of involvements in the crimes of political and scientific madmen. Martin Esslin explains this paradox by the very fact that Dürrenmatt (like Max Frisch) suffers from "the neurosis of the neutrals," preoccupied with the problem of guilt, because as a Swiss he has not been afflicted with the hideous diseases of his time ... In Dürrenmatt's case the 'neurosis of the neutrals' led to a relentless probing of the guilt, the murderous instincts behind the safe and bourgeois facade of his well ordered world;" and quoting Dürrenmatt once more, "so we are no longer threatened by God, Justice, Destiny ... but by traffic accidents, a dam burst owing to faulty construction, explosions in atomic plants caused by an absent-minded apprentice." (17) It may well be so, and perhaps there is such a thing as the "neurosis of the neutral." But Dürrenmatt himself suggests another explanation, which seems more valid and certainly more significant. It is also paradoxical, because after the absolute indictment of the scientist, suddenly everything is turned upside down and, without really whitewashing the scientist, the end of the play minimizes the very responsibility in the name of which he was first condemned. Dürrenmatt's argument is as follows: science risks causing total destruction. It would be better if there were no scientists. But there are scientists and it is much too late to undo their discoveries. They have let the horse out of the stable, and nothing can be gained by shutting the door now. The important thing is to get hold of the horse. And it is no longer the problem of the scientists but of all those who are involved in the possible applications of scientific discoveries, i.e., all of mankind, all men and women. In number 16 of the "21 Points on The Physicists" Dürrenmatt says: "Der Inhalt der Physik geht die Physiker an, die Auswirkung alle Menschen." Point 17: "Was alle angeht, können wir alle lösen." Point 18: "Jeder Versuch eines Einzelnen, für sich zu lösen, was alle angeht, muß scheitern." (18)

The implications are clear. An individual scientist cannot do anything to save the world, just as Möbius in the play does not even succeed in suppressing his own theoretical discoveries; even scientists as a group (as in

>>The Role of the Scientist

the play) are powerless to achieve any positive results. Only mankind as such can do something. Guilt or innocence are a collective rather than individual matter. And, therefore, the responsibility is shifted from the scientist to all men and women whether they are directly involved in nuclear physics or not, at war or not, influential or not. Everybody must become aware of the danger and try to counteract it within his/her scope of action. Dürrenmatt's play is his own contribution to this task; he wants to force the awareness of the urgency of the problem on his audience. He wants us all to become conscious of their responsibility.

Conclusion

In a way, the argument is back where it started: with Brecht and his notion of the commitment of a writer. Die Physiker is basically a didactic play, just like Brecht's. But the content has changed. For Brecht, the rebel, the greatest issue facing mankind was social justice; and he believed in progress based both on science and social revolution. For the Swiss playwright Dürrenmatt, the great issue is the very survival of mankind; he distrusts both science and social ideologies. The question raised by this change in the view of the responsibility of the scientist goes to the heart of the problem of responsibility in general in a society where the relatively simple issues of more than half a century ago have been replaced by a complex and frightening prospective future for all mankind.

Notes

1. Brecht, Leben des Galilei. Gesammelte Werke, Stücke 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.

2. For an excellent and comprehensive analysis of various plays dealing with nuclear destruction see Hans Geiger, Widerstand und Mitschuld. Zum deutschen Drama von Brecht bis Weiss. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1973. In Chapter 3, "Galilei und die Folgen: Reflexionen über die gesellschaftliche Verantwortung des Wissenschaftlers," Geiger stresses the special responsibility of the scientist within society when he develops weapons of total annihilation. He also focuses on the same three plays discussed in this study, for he considers all others written on the subject unsuccessful. He sees a problem in bringing such subjects onto the stage:

"Die Analyse der einzelnen Stücke dürfte deutlich gemacht haben, daß dieses Problem nur schwer in den Griff zu bekommen ist. Das Thema entzieht sich offensichtlich weitgehend der dramatischen Darstellbarkeit, zumindest in der Form des traditionellen Dramas

>>The Role of the Scientist

... Unter den gegenwartsbezogenen dramatischen Auseinandersetzungen mit dem Problem der Atomphysik haben als einzige Kipphardt und Dürrenmatt in ihren Stücken Adieseß simplifizierende 'Personalisierung' vermieden ... Von den Dramen die sich mit den Themen der gesellschaftlichen Verantwortung auseinandersetzen, werden nach Darstellungsform und Aussage nur drei Stücke den vom Thema aufgeworfenen Fragen gerecht. Es sind dies Brechts Leben des Galilei, Kipphardts In der Sache J. Robert Oppenheimer und Dürrenmatts Die Physiker, wobei die beiden letzteren offensichtlich in gedanklicher Auseinandersetzung mit Brechts Galilei Thesen in der 14. Szene entstanden sind. Sie sind Variationen zum Thema Macht und Ohnmacht der Wissenschaft, das von Brecht in seinem Galilei Stück angeschlagen wurde." (pp. 68-96)

3. Heinar Kipphardt, In der Sache J. Robert Oppenheimer. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, Suhrkamp Verlag, 1964.

4. Friedrich Dürrenmatt, Die Physiker. Zürich: Die Arche, 1962.

5. See especially Werner Zimmermann, Brechts "Leben des Galilei": Interpretation und didaktische Analyse. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwan, 1965:

"Der Hinweis auf die Atombombe lenkt unseren Blick auf die Entstehungsgeschichte des Schauspiels, in der die Bombe von Hiroshima eine bedeutende Rolle spielt ... 'Von heute auf morgen las ich die Biographie des Begründers der neuen Physik anders,' so begründet Brecht selbst ... die Notwendigkeit 'weniger Änderungen'. In der Tat erklärt sich die Widersprüchlichkeit der Figur Galileis zu einem Teil auch aus diesem Wechsel der Perspektive, den das Debut des 'atomarischen Zeitalters' zur Folge hatte." (p. 35).

6. Brecht, Gesammelte Werke 18, p. 237.

7. As noted in the Gesammelte Werke (Stücke 3):

"Das Schauspiel wurde 1938/39 im Exil in Dänemark geschrieben. Die Zeitungen hatten die Nachricht von der Spaltung des Uran-Atoms durch den Physiker Otto Hahn und seine Mitarbeiter gebracht. Von der dänischen Fassung wurden von Brecht und dem englischen Schauspieler Charles Laughton, der in den USA den Galilei spielte, eine englische Fassung hergestellt. Beide Fassungen dienten als Grundlage für die dritte, die Berliner Fassung ... Sowohl in der amerikanischen als auch in der Aufführung des Berliner Ensembles bildete die 14. Szene den Schluß des Stückes, und die Vorstrophe der 15. Szene diente als Epilog." (Anmerkungen, 3)

8. Brecht, Gesammelte Werke 18, p. 1341.

>>The Role of the Scientist

9. Kipphardt, p. 127.
10. The Washington Post, November 10, 1965, p. 12.
11. Ibid., November 11, 1965, pp. 14-15.
12. Kipphardt, pp. 124-126.
13. Dürrenmatt, "Theaterprobleme," in Theater-Schriften und Reden (Zürich: Die Arche, 1966), p. 122.
14. As stated by Möbius in Act 2 of Dürrenmatt's Physiker.
15. Dürrenmatt, Punkt 4, "21 Punkte zu den Physikern" (Die Physiker, p. 70)
16. Dürrenmatt, Die Physiker, p. 70 (Möbius, end of Act 2).
17. See Martin Esslin, Brief Chronicles. Essays on Modern Theater, London: Temple Smith, 1961-1970, pp. 117-124.
18. Dürrenmatt, Die Physiker, pp. 70-72.

LEBENSKUNST IN BRECHTS LYRIK*

Horst Jesse, 1. Vorsitzender, Bert-Brecht-
Förderkreis Augsburg, FRG

I

Die Themenstellung gibt der Betrachtungsweise der Lyrik Bertolt Brechts ein bestimmtes Vorzeichen. Das Wort Lebenskunst beinhaltet die rechte Lebensweise zu können. Doch um das Leben leben zu können, bedarf es einer Anleitung dazu oder eines Planes. Aus diesem Grund wird nun bei Brechts Lyrik angefragt, ob er dazu eine Gebrauchsanweisung für die Lebenskunst gibt.

Lyrik, in dem zugrundeliegenden Wort aus dem Griechischen lyra = Leier, spielt auf die Leier an, die den gesungenen Vortrag der Dichtung begleitete. Bertolt Brecht hat auf diese Form zurückgegriffen, wenn er Gedichte zur Klampfe vortrug. Lyrik versucht das subjektive Erleben, Gefühl, die Stimmungen mit den Formmitteln von Reim und Rhythmus in Bilder zu setzen.

Er selbst hat seine Lyrik geschätzt. Als Erneuerer der Ballade sah er sich an. In seiner Lyrik suchte er nach Bildern, die jedermann ansprechen und verständlich erscheinen. Seine Lyrik ist nicht aus der "Pose lyrischer Entrückung" entstanden. Vielmehr liegt fast all seinen Gedichten ein konkreter Anlaß zugrunde. Gerade in Brechts Lyrik ist eine Wechselbeziehung zwischen biographischer Wirklichkeit und seiner poetischen Äußerung festzustellen. Zum andern aber geht er durch seine Gestaltung eines Gedichtes über die biographische Anläßlichkeit hinaus. Seine Gedichte möchten gelesen werden als Vermittlung eines Arguments, das für den Leser bestimmt ist, um selbst weiterzudenken. Der Leser wird somit durch das Gedicht in einen Argumentationsprozeß hineingenommen.

Es fällt auf, daß Brechts Gedichte dialogisch angelegt sind. Sie kommunizieren mit dem Leser und drängen ihn zur Aktion. Produzent Brecht und Rezipient Leser kommen sich über den Inhalt eines Gedichtes näher. Nach Edgar Marsch (Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk, München, 1974) liegt das Spezifikum Brechtscher Lyrik darin, "daß die Richtung des Gedichtes in der Art eines zielbestimmten Über-Sich-Hinaus-Wirkens als Intention in der Poetik bereits angelegt ist." (S. 17)

Bertolt Brecht selbst hat keine fertige Theorie für seine Lyrik entworfen. In den Anmerkungen zu seiner Poetik und seinen Dramen betont er eine Offenheit für sein dichterisches Schaffen: "Und wie immer die Kunst sich selbständig entwickeln will, sie muß die Kontrolle (Kritik) in sich enthalten. Sie muß freie Stellen lassen, dem Widersprecher das Stichwort geben und so weiter." (WA 19, S. 286). Durch diese Offenheit für Kritik bleibt Bertolt Brecht selbst offen für neue dichterische Aussageweise. Gleichzeitig fühlt sich Brecht eingebunden in den Gang der Geschichte. Edgar Marsch char-

* Originally presented at the Internationaler Brecht-Dialog 1988, Berlin/GDR, February 1988.

>>Lebenskunst in Brechts Lyrik

akterisiert dies so: "Politische Geschichte in ihrer aktuellen Ausprägung vom Ersten Weltkrieg bis zum veränderten Nachkriegsdeutschland ist als Triebkraft aus Brechts Poetik nicht wegzudenken ... Die Poetik Brechts ist der Geschichte gegenüber nicht blind, im Gegenteil: sie bezieht Geschichte in die Herstellung des Gedichts mit ein. Das gleiche gilt für die Beziehung zur Gesellschaft." (S. 18)

Brecht will eine Kunst für den praktischen Gebrauch entwickeln. Die Frage ist, ob dadurch Kunst nicht doch zur Ware wird, die auf ihren Wert geprüft werden kann, die gekauft werden kann. Brecht unterstreicht diese Anschauung: "Kritik soll(e) statt des ästhetischen, kulinarischen den soziologischen, wissenschaftlichen Standpunkt einnehmen. Sie muß einfach ganze Vorstellungskomplexe bei den Künstlern von dem Gesichtspunkt aus untersuchen: Wem nützt es?" (WA 18, S. 106) An die Stelle einer dem Schönen und Wahren verschriebenen Ästhetik setzt Brecht eine Kritik zugunsten der Maßstäbe des "Gebrauchswertes." Diese Sicht der Kunst gewinnt er durch die Beschäftigung mit der Dialektik und dem Marxismus ab 1926. 1929-30 pries er die Dialektik als ein "eingreifendes Wissen" und "eingreifendes Denken," verstand sie als Zertrümmerung des "beschränkten Zusammenhangs" und skizzierte die "Grundlinie für eine Gesellschaft der Dialektik" (WA 20, S. 146f) Im "Lob der Dialektik" spricht er von dieser gesellschaftsverändernden Kraft: "So, wie es ist, bleibt es nicht/ ... Und aus Niemals wird: Heute noch!" (WA 9, S. 468). Doch dialektische Betrachtungsweise ist bereits beim jungen Brecht zu beobachten. Seine Dialektik entspringt damals aus der Opposition zur Tradition. Sie ist in einer Religionskritik angelegt. Sie ist durch die Form der Ironie und der Kontrafaktur in seinen Gedichten zu entdecken. Sie ist da in der Auseinandersetzung mit der Klassik und ihrer Lebensdeutung im Sinne der platonischen Trias des Guten, Schönen und Wahren. Er beansprucht den Gebrauchscharakter der Lyrik, wie sie in den Einzelkapiteln ("Lektionen") seiner frühen Lyrik angelegt ist: Bittgänge, Exerzitien, Chroniken, Psalmen, kleine Tagzeiten der Abgestorbenen. Daher lehnt Brecht jede in sich geschlossene Theorie für Lyrik ab. "Ein Mann mit einer Theorie ist verloren. Er muß sie sich in die Taschen stopfen wie Zeitungen, immer die neuesten, es lebt sich gut zwischen ihnen, man haust angenehm zwischen den Theorien. Man muß wissen, daß es viele Theorien gibt, hochzukommen, auch der Baum hat mehrere, aber er befolgt nur eine von ihnen eine Zeitlang." (WA, 18, S. 10)

Theorie kommt vom griechischen Wort "theorein" und heißt erkennen, schauen. Der griechische Geschichtsschreiber Herodot sieht "theorein" zusammen mit "historein" (= ausforschen) als Grundlage der Geschichtswissenschaft. Brecht greift auf diese Anschauungsweise zurück für die rechte Erkenntnis der Zusammenhänge im menschlichen Leben. In der "Rede an dänische Arbeiterschaulspieler über die Kunst der Beobachtung" schreibt er:

>>Lebenskunst in Brechts Lyrik

Um zu beobachten
 Muß man vergleichen lernen. Um zu vergleichen
 Muß man schon beobachtet haben. Durch Beobachtung
 Wird ein Wissen erzeugt, doch ist Wissen nötig
 Zur Beobachtung. Und:
 Schlecht beobachtet der, der mit dem Beobachteten
 Nichts zu beginnen weiß. Schärferen Auges überblickt
 Der Obstzüchter den Apfelbaum als der Spaziergänger.
 Keiner aber sieht den Menschen genau, der nicht weiß, daß der
 Mensch das Schicksal des Menschen ist.
 Die Kunst der Beobachtung
 Angewandt auf die Menschen, ist nur ein Zweig der
 Kunst der Menschenbehandlung. Eure Aufgabe,
 Schauspieler, ist es
 Forscher zu sein und Lehrer in der Kunst der Behandlung
 der Menschen.
 Kennend ihre Natur und sie zeigend, lehrt ihr sie
 Sich zu behandeln. Ihr lehrt sie die große Kunst
 Des Zusammenlebens." (WA 9, S. 764)

Bertolt Brecht verbindet also "beobachten" und "forschen," um die rechte Kunst zu finden. Deutlich wird ausgesprochen, welche Funktion die Kunst haben soll: didaktische Vermittlung des "Zusammenlebens" der Menschen. Durch die Lyrik, die Dramen und die Prosa möchte Brecht methodische Einflußnahme auf die soziale Interaktion ausüben.

In "Die Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung" umreißt er die Funktion des dichterischen Schaffens in allgemeinerem Zusammenhang: "Das Kunstwerk erklärt die Wirklichkeit, die es gestaltet, es berichtet und überträgt die Erfahrungen des Künstlers, die er im Leben gemacht hat, es lehrt die Dinge der Welt richtig zu sehen. (...) Es ist eine Forderung unserer Zeit, die Dinge in ihrer Entwicklung, als sich verändernde, von anderen Dingen und allerhand Prozessen beeinflusst veränderbare Dinge zu betrachten." (WA 18, S. 276) Die Kunst hat eine Funktion in der menschlichen Geschichte. Bertolt Brecht geht vom Leben in seiner Zeit aus, dem Menschen in seinem Milieu, in seinem Zwiespalt und unter den sozialen Bedingungen. Er selbst ringt um die rechte Lebensweise. Er stellt Tradition und Opposition gegenüber und zeigt die "dritte Sache" auf. (WA 2, S. 878) und (WA 17, S. 1053f.)

II

An einigen Beispielen aus der Lyrik soll nun gezeigt werden, wie Bertolt Brecht "die Dinge in ihrer Entwicklung" in seiner Lyrik als Beispiel für die Lebenskunst zeigt:

>>Lebenskunst in Brechts Lyrik

1) Die Baum-Thematik als Kampf ums Überleben

1913 entstehen die Gedichte "Der brennende Baum" (WA 8, S. 3) und "Das Lied vom Geierbaum" (WA 8, S. 31-35). Im ersten Gedicht ist der Baum dem Feuer ausgesetzt. Er hat sein Schicksal. Er steht aufrecht, doch das Feuer vernichtet ihn. Durch das Bild des Baumes drückt Brecht seinen Seelenzustand aus. Er beschreibt seine Rolle als junger Mensch in der Gesellschaft. Ebenfalls vom Kampf ums Überleben spricht "Das Lied vom Geierbaum." Ein Baum wird von Geiern zerhackt. Kennern der Mythologie fällt die Prometheussage ein. Adler hacken Prometheus die Leber aus. Brecht verändert dieses Bild. Der Mensch wird als Baum dargestellt. Die Geier aus dem Himmel fallen über ihn her. Der Baum versucht sich in die Erde zu stemmen, um diesen Überfall zu verkraften. Der Wille zum Überleben wird durch dieses Bild signalisiert. Doch mit dieser Haltung überlebt der Baum den Angriff nicht. Der Traum vom Leben wird zunichte gemacht. Brecht hat zweifelsohne in diesen beiden Gedichten Biographisches verarbeitet und auch sein Ankämpfen gegen das Überkommene hineingearbeitet. Der Protest gegen die bürgerliche Sozialisation ist zu merken. Parallelen sind in seinem Erstlingswerk Die Bibel (WA 7, S. 3029f.) zu finden. Auch in ihm geht es um das Überleben gegenüber der starren Glaubensorthodoxie.

Doch bereits im Gedicht "Morgendliche Rede an den Baum Griehn" (WA, 8, S. 186) aus dem Jahre 1927 zeigt sich, daß Bertolt Brecht eine neue Theorie im Kampf um das Überleben einbringt. Nicht mehr das Trotzen, die Standfestigkeit wird betont, sondern die kluge Nachgiebigkeit. Der Baum paßt sich dem Sturm an. Auch die Geier können ihn nichts mehr anhaben. Daß der Baum gleichnishaft für den Menschen und sein Verhalten steht, wird deutlich durch das Gespräch über das Verhalten des Baumes reflektiert. Seine Nachgiebigkeit wird gelobt. Das "Ich" identifiziert sich nicht mit dem "Baum," sondern zeigt auf ihn und weist auf sein exemplarisches Verhalten. Die weiteren Baum-Gedichte verweisen in die gleiche Richtung: Nachgiebigkeit, als Möglichkeit des Überlebens. Diese Baumgedichte sind aus der genauen Beobachtung entstanden. Brecht selbst zeigt einen Prozeß auf: Standfestigkeit-Nachgiebigkeit. Es ist keine Nachgiebigkeit, in der die Individualität aufgeben wird, sondern die Nachgiebigkeit aus dem Wissen, nur so zu überleben. Gleichzeitig verfolgt Brecht mit seinen Baum-Gedichten eine didaktische Belehrung. Der Leser wird durch das Geschick des Baumes angesprochen, Konsequenzen für sein Verhalten zu ziehen. Kunst verhilft zur Lebenskunst, wenn sie Einsicht und Weisheit vermittelt.

2. Die Suche nach dem Glück als Lebensgenuß

Wie ein roter Faden durchzieht Brechts Lyrik (ebenso seine Dramen) das Glücksverlangen. Viele sehen dieses Glücksverlangen bestimmt durch gärende, anarchisch-sinnhafte, ungeheuer ichbezogene, pubeszenz- und maßlose Vorstellungen des jungen Brechts. Er selbst nimmt im Arbeitsjournal am 10.9.1938 dazu Stellung: "die HAUSPOSTILLE, meine erste lyrische publikation, trägt zweifellos den stempel der dekadenz der bürgerlichen klasse. die fülle der empfindungen enthält die verwirrung der empfindungen. die differenziertheit

>>Lebenskunst in Brechts Lyrik

des ausdrucks enthält zerfallselemente. der reichtum der motive enthält das moment der ziellosigkeit. die kraftvolle sprache ist salopp. usw. usw." Die Glückssuche, das Glücksverlangen, stilisierte sich bei dem jungen Brecht in den outcasts, den Galgenvögeln, den Abenteurern, Seefahrern, Dirnen, dem göttlich-tierischen Baal (WA 8, S. 248). Die Freiheit soll ungebunden, das Leben unsterblich, das Glück grenzenlos sein. Zu den auffallenden Leitworten der frühen Gedichte gehören "Himmel" und "Hölle" als Gegensatz, z.B. "Die Legende der Dirne Evlyn Roe." (WA, 8, S. 18)

Doch dieser Wunsch nach Glück entspringt beim jungen Brecht aus der Enttäuschung über die Erziehungsideale der bürgerlichen Welt und der Kirche. Brecht entwirft eine Gegenwelt. Auch seine Religionskritik richtet sich nicht gegen den Glauben an Gott, "sondern über das Reden von Gott und zwar über ein bestimmtes Reden in einer bestimmten Situation und von bestimmten Aussagen über Gott. Sie (Johanna Dark) spricht nämlich von jenen Reden, nach denen Gott keinerlei Wirksamkeit in gesellschaftlicher Hinsicht zu haben braucht ... (WA 17, S. 1019f.) In dem Gedicht "Gegen die Verführung" (WA 8, S. 260) drückt Brecht seinen Protest gegen die Rede vom besseren Jenseits so aus: "Laßt euch nicht verführen/ ... / Und es kommt nichts nachher." Brecht war kein Nihilist, wie er fälschlicherweise bezeichnet wurde. Brecht blieb nicht beim "Nichts" stehen, sondern er hatte eine Zielvorstellung, sein Glücksverlangen zu verwirklichen. Seine Kritik hat die Absicht, der gesellschaftlichen Wirklichkeit den falschen Schein zu nehmen, um damit eine neue Möglichkeit zu eröffnen. Er setzte dem Negativen das Positive gegenüber. Im Buch Me-ti (WA 12, S. 417f.) benannte er dieses Positive: die "große Ordnung" (WA 12, S. 528) und die "große Methode." (WA 12, S. 493) Beide Methoden geben eine Klärung von Geschichte, Gesellschaft und Welt. Sie zeigten im utopischen Vorgriff neue Ganzheit. Brecht wußte um das Glücksverlangen des Menschen und daß es unmöglich ist, dieses zu töten. (WA 17, S. 974f.) Doch er ahnte auch wie schwierig dieses menschliche Glücksverlangen zu realisieren sei. In der Dreigroschenoper machte er auf die Verhältnisse, die nicht so sind, aufmerksam. Das Problem, das Glück zu verwirklichen, kann auch nicht Shen-Te durch ihr Gutsein schaffen. Und in der Heiligen Johanna der Schlachthöfe läßt er im Schlußchor sagen: "Mensch, es wohnen dir zwei Seelen in der Brust!" (WA 2, S. 782) Brecht wollte mit seinem dichterischen Schaffen mithelfen, die Welt zu verändern, freundlicher zu machen. Doch die Zeitumstände ließen es nicht zu. In der Ode "An die Nachgeborenen" (WA 9, S. 724) bittet Brecht die Zuhörer beinahe maskenlos um "Nachsicht." Er war sich seiner begrenzten Möglichkeit als Dichter bewußt; doch er hatte nicht geschwiegen, sondern sein Können in den Dienst für das Leben gestellt. In "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit" (WA, 18 S. 222f.) gibt er darüber Auskunft.

Brecht hat die Sehnsucht nach einer freundlichen Welt nicht aufgeben. Er ergreift die Fahne der "dritten Sache." Die Veränderung in der Geschichte zum Besseren geschieht durch die Vernunft. Im Schlußchor des Kaukasischen Kreidekreises heißt es: "daß da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind" (WA 5, S. 2105). Gutsein ist nach Brecht das rechte Verhältnis des Menschen zu sich selbst und zu andern. Gutsein ist produktive Freundlichkeit, erfülltes Glück: "Keinen verderben zu lassen, auch nicht sich selber/

>>Lebenskunst in Brechts Lyrik

Jeden mit Glück zu erfüllen, auch sich, das ist gut," sagt Shen-Te (WA 4, S. 1553). In dieser Aussage trifft sich Bertolt Brecht mit der Aussage der Bibel: Was das höchste Gebot sei?, die Nächstenliebe, die die Selbstliebe einschließt. Bertolt Brecht ist nicht müde geworden für die Möglichkeit, das Glücksverlangen zu realisieren. Nach dem II. Weltkrieg beschreibt er diese Möglichkeit im Gedicht "An meine Landesleute." (WA 10, S. 965) Und er selbst hat eine klare Vorstellung vom Lebensgenuß als Lebenskunst: "Vergnügen" (WA 10, S. 1022). Es sind einfache Dinge, die er aufzählt. Doch dadurch zeigt er, daß das Glücksverlangen realisierbar ist und zwar genauso, wie "Wahrheit ist konkret."

Fassen wir zusammen: In dem Gedicht "Warum soll mein Name genannt werden" schreibt er über seine Rolle in der Gesellschaft:

Weil ich für die Menschen war und
Ihnen alles überantwortete, sie so ehrend
Weil ich Verse schrieb und die Sprache bereicherte
Weil ich praktisches Verhalten lehrte oder
Aus irgendeinem andren Grund. (WA 9, S. 561f.)

Von dieser Vorstellung über sich konnte Bertolt Brecht dann auch von seinem dichterischen Schaffen sprechen: "Die Dichtung in ihrem didaktischen wie in ihren anderen Werken, vollbringt es, unseren Lebensgenuß zu erhöhen. Sie schärft die Sinne und verwandelt selbst die Schmerzen in Genuß." So bemühte sich Brecht durch seine dichterischen Werke, einen Beitrag zur Lebenskunst zu leisten.

BRECHT-MISCELLANY . . .

I teach German literature and am also a car buff. To my wife and colleagues, my affinity for cars is tolerated with at best amusement, at worst as a benighted eccentricity. I feel you have written this fine article for me, and it is going up on the departmental bulletin board for all to see that cars and literature go together wonderfully, imaginatively, and creatively. By the way, the best-known figure in German literature to fancy cars was Brecht. But he was more of a snob than a connoisseur.

E.M. Friedrichsmeyer
University of Cincinnati
Cincinnati, Ohio

(in reference to an article
in CAR & DRIVER Magazine)

In Brief

(Editor's Note: Unsolicited contributions to this column, a regular feature of COMMUNICATIONS, are always welcome.)

BRECHT IN/AND CHICAGO

In recent years, Brecht's plays and influence have figured prominently in Chicago's lively theater scene. Robert Falls's production of Galileo at the "establishment" Goodman Theatre was discussed in an interview reprinted in COMMUNICATIONS 16/2 (April 1987); previously, he had staged Mother Courage with the Wisdom Bridge Theatre, a production which led theatre critic Anthony Adler (Chicago Magazine) to remark that "Falls's strongly Brechtian sensibility has led him to use the stage in anti-naturalistic ways." But Fall's productions are only one aspect of the recent Chicago "Brecht-wave." This past year, the Chicago Cabaret Ensemble performed Rainer Werner Fassbinder's The Bitter Tears of Petra von Kant in a double billing with Chicago playwright/producer Warren Leming's adaptation of Fassbinder's Bremen Freedom, entitled The Devil in Bremen. The Brecht connection? The former play was directed by Stefan Brun, recently returned from a stint with the Berliner Ensemble, and Leming's adaptation of Fassbinder's Bremen betrayed a strong allegiance to the Brechtian Lehrstück-concept (Brecht was both pictured and quoted in the production program). Four years earlier, Leming had collaborated with the Remains Theatre Ensemble of Chicago, another well-known non-establishment local company, in his rock-music adaptation of Brecht's Rise and Fall of the City of Mahagonny. This ensemble also staged a Brechtian production in 1988--Keith Reddin's Big Time--to the acclaim of both critics and full houses. In the words of one critic, "everything about this yuppie fable could be traced to Brecht--from playwright Reddin's episodic structure to director Larry Sloan's use of actors as stagehands. The story itself--about a hotshot American banker who thinks he's profiting from the system even as it eats him up--is Mother Courage in a sharkskin suit." Finally, in December 1988 the Latino Chicago Theatre presented Brecht's own "Chicago play" In the Jungle of Cities at the Firehouse Theater on the North Side. In all, both the mainstream Chicago stage as well as smaller companies oriented toward social criticism and political commitment have made Brecht an important point of reference in contemporary urban theatre.

BRECHT SCHOLARSHIP: FACTS & FIGURES

According to the statistics provided by Editor Henry Schmidt in the Spring 1988 issue of The German Quarterly, submissions dealing with Brecht ranked sixth in quantity (together with those on Christa Wolf) behind those on Goethe, Thomas Mann, Kafka, Kleist, and Schiller. However, as emphasized by Schmidt, this is merely an indication of "relative popularity" and says nothing about the diversity of methodological approaches employed ...

THREEPENNY OPERA NOTES

1988 marked the sixtieth anniversary of the premiere of the Brecht/Weill Dreigroschenoper, which has recently been made (again) into a movie, this time in Hungary, under the direction of Israeli-American filmmaker Menahem Golan. Golan and executive producer Yoram Globus (of Cannon Entertainment) have invested over \$9 million in the film, which is scheduled for release in November 1989. This represents the first new film version of the Dreigroschenoper since the 1930 German production by G.W. Pabst of which Brecht was sharply critical. As noted in a recent article on the film by Henry Kamm in The New York Times (January 15, 1989), Golan consulted with Barbara Brecht-Schall and the Berliner Ensemble in preparation for the production, but has made some notable changes in the play for the film (particularly with respect to the role of the ballad singer, who appears as a character throughout the movie). The differences between Golan's film-adaptation and the play are summarized as follows in the recent Times article: "It's cinema," said David Toguri, the choreographer, who also staged the dances in both The Beggar's Opera and The Threepenny Opera at the National Theater in London. "On the stage it keeps stopping, and that doesn't work on the screen. The purists won't like it, but it works. It's made for cinema, and Menahem Golan is a real cinema man." Moreover, as noted in the article, not only Brecht's text has been "rearranged:" "Like the text, the score has been 'adapted.' From the 10 musicians who played Weill's score as written at the Berlin premiere and the small ensembles used in stage performances everywhere, the movie's orchestra has grown in some scenes to 35 musicians, with strings--not in the jazzlike original instrumentation--thrown in for some numbers ... The extra music that has been written in to cover expanded roles, newly added minor characters or new transitions has grown 'out of the original,' said Michael Dixon, the assistant music director." The cast of this new Threepenny Opera film is both American and British, and includes some well-known actors/actresses: Raul Julia (Mack the Knife), who played the same role in the 1976 production of the Three-Penny Opera at Lincoln Center's Vivian Beaumont Theater; Julia Migenes (Jenny); and Richard Harris (Peachum). The street singer is played by Richard Daltrey, a former member of the famous rock group The Who.

Otherwise, and speaking of rock music, the January 26th issue of Rolling Stone Magazine notes that "STING is negotiating to appear in a stage version of The Threepenny Opera sometime in 1989 ... " More on that one in a later issue of COMMUNICATIONS ...

BRECHT-LECTURE AT THE DEUTSCHES-HAUS, NEW YORK UNIVERSITY

Austrian Germanist Kurt Palm, author of several books and articles on Brecht, delivered a lecture entitled "Brecht in/and Austria" on October 4, 1988 at the NYU Deutsches Haus. Palm is also an expert on contemporary Austrian literature and has directed plays in both Austria and Berlin. The following is a brief abstract of Dr. Palm's presentation:

"Brecht in/und Österreich--Vom Boykott zur Anerkennung"

Bis zu Beginn der achtziger Jahre existierte in der österreichischen Germanistik das Thema "Brecht und Österreich" kaum. Dabei

stellte ich in den vergangenen Jahren bei eingehenden Untersuchungen zu diesem Thema fest, daß beispielsweise bestimmte Entwicklungen im zeitgenössischen österreichischen Theater nur verständlich sei, wenn man die Auseinandersetzungen kennt, die in den zwei Jahrzehnten nach Kriegesende um Brecht in Österreich stattgefunden haben. Der Vortrag behandelt dementsprechend drei Aspekte eingehend: die Brecht-Rezeption von 1945 bis heute, die Bemühungen Brechts um die österreichischen Staatsbürgerschaft 1949/50 und den berühmt gewordenen Brecht-Boykott in Österreich bis 1963.

(Kurt Palm's book Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich has been reviewed in the journal Modern Austrian Literature, Volume 21, No. 1 (1988), pp. 149-150.)

DISCOUNT ON BRECHT AND EAST ASIAN THEATRE VOLUME

BRECHT AND THE EAST ASIAN THEATRE: Proceedings of a Conference on Brecht in East Asian Theatre, Hong Kong, 16-20 March 1981, edited by Antony Tatlow and Tak-wai Wong, is now available at a special discount price of US \$5.00 from the Hong Kong University Press. The book contains unique information about Bertolt Brecht and the East Asian theatre. It focuses in particular on China and offers first and detailed accounts of important Brecht productions from those directly involved, granting insight into the problems of modern Chinese theatre and its relationship to Western theatre and into possible future developments. The book also throws light on Brecht's work and suggests ways of "re-producing" Brecht in the West. The volume consists of conference papers by distinguished Western critics (John Willett, Klaus Völker) and prominent practitioners of the theatre in China--directors (Huang Zuolin, Chen Yong), stage designers, translators and scholars. There are also accounts of Brecht productions in Japan and India, which form a stimulating contrast with the Chinese experience. In all, the volume represents "an intriguing and thought-provoking study of interculturalism in theatre" (The Drama Review). Prepaid orders should be sent to: Sales Department, Hong Kong University Press, University of Hong Kong, 139 Pokfulam Rd., HONG KONG. Please add US \$2.00 per copy to cover postage and handling.

FROM THE GERMAN INFORMATION CENTER, NEW YORK:

BURGTHEATER ERÖFFNETE THEATERTREFFEN: Das Akademie-Theater der "Wiener Burg" hat am 8.5. in der Freien Volksbühne in Berlin (West) das 25. Theatertreffen deutschsprachiger Bühnen eröffnet. Es zeigte die Parabel Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui von Bertolt Brecht in der Inszenierung von Alfred Kirchner. Bis zum 23.5. wurden die von einer Jury ausgewählten 14 Inszenierungen von 12 Bühnen gezeigt. Das Akademie-Theater hatte mit Arturo Ui im vergangenen Februar in Berlin (Ost) gastiert und war auch dort begeistert aufgenommen worden. Kirchner läßt auf überwiegend kahler Bühne mit schwarzer Hintergrundwand spielen und arbeitet mit starken und wirkungsvollen Lichteffekten. In der Titelrolle verblüfft Franz Morak mit seiner gespenstischen Darstellung der "Karriere" vom zunächst katzbuckelnden Spießbürger zum fanatischen und machtbessenen Gangsterboß.

BILANZ DES THEATERTREFFENS: Einige Glanzlichter, manches Mittelmaß, aber auch Langweile und Unmut kennzeichneten die vergangene Theatersaison, nimmt man die beim 25. Theatertreffen deutschsprachiger Bühnen in Berlin (West) gespielten Stücke als repräsentativ. Jurymitglied Michael Merschmeier meinte am 23.5. zum Abschluß des zwei-wöchigen Marathons, daß sich in Berlin "die relativ unaufgeregte Mittelmäßigkeit des gegenwärtigen Theaters mit ein paar Highlights" durchaus widerspiegelte. Der 68er Elan sei 1988 "endgültig volljährig geworden," die "Krieger an den Regiepulten" seien "verkatert und verkarstet."

Die "Oscars" des Theatertreffens gingen an zwei "alte Hasen." Der 74-jährige George Tabori erhielt den erstmals verliehenen "Theaterpreis Berlin." (In der Laudatio hieß es, Tabori sei "ein Radikaler im öffentlichen Dienst der Aufklärung;" er wirke wie "ein Fremder und wie ein Dorn" in der festgefügt Theaterwelt. Tabori zeigte auf dem Theaterterreffen die Inszenierung seiner Farce Mein Kampf vom Wiener Burgtheater.) Der andere Sieger heißt Peter Zadek, der schon seit den 60er Jahren die Theaterlandschaft der Bundesrepublik maßgeblich mitgeprägt hat und mit 16 Nominierungen hinter Peter Stein und Claus Peymann zu den "Platzhirschen" des Theatertreffens zählt. Zadeks furiose Inszenierung von Frank Wedekinds Lulu, mit der sein Deutsches Schauspielhaus in Berlin vertreten war, ragte unter den 13 Inszenierungen aus elf Städten deutlich heraus ...

Beachtung fand ferner das Schauspiel Bonn, das mit Hans Hollmanns Inszenierung der wütenden Weltschmerz-Satire Krieg von Rainald Goetz die Aufmerksamkeit auf diesen jungen, ungewöhnlichen Autor lenkte, der mit seinen Szenen-Collagen eher kabarettistisches Anti-Theater betreibt und auch sehr geschwätzig ist, aber den autorenhungrigen Bühnen Futter und viel Spielmaterial für Schauspieler liefert. (Die Trilogie Krieg, im Mai schon mit dem Mülheimer Dramatikerpreis 1988 ausgezeichnet, ist später in einer Umfrage der Zeitschrift Theater heute mit Abstand zum "Stück des Jahres" gewählt worden.)

Verwunderung löste aus, daß solche doch vielbeachteten, wenn auch unterschiedlich bewerteten Inszenierung von Peymanns Sturm aus Wien oder Jürgen Flimms Nibelungen von Hebbel der Jury nicht "bemerkenswert" erschienen. Vor allem aber fehlte die eigentliche "Inszenierung des Jahres," Heiner Müllers Lohndrucker in der spektakulären Regie des Autors am Deutschen Theater in Berlin (Ost). Diese Inszenierung bedeutet einen Einschnitt in der Theatergeschichte der DDR und hat dort bereits heftige Bewegung in der Theaterlandschaft ausgelöst. Das Fehlen der DDR-Bühnen bei einem deutschsprachigen Theatertreffen war bisher das schmerzlichste Manko und wird wahrscheinlich künftig der Vergangenheit angehören.

REVIEWS OF INTERNATIONAL SYMPOSIUM IN HONG KONG, 1986

The 7th IBS International Symposium and Theatre Festival held in Hong Kong in 1986 has been the subject of several detailed review articles published in journals both here and abroad:

- > Carl Weber, "The Seventh Symposium of the International Brecht Society, Hong Kong, December 1986," theatre journal (Volume 39, No. 4, December 1987*), pp. 498-502 (* special issue entitled "Distancing Brecht")

- > Peter von Becker, "Wo Märchen wieder wahr werden: Beobachtungen zwischen Kalkutta und Peking/Der freie Brecht--in Asien, da sieht man ihn," Theater heute (Heft 2, Februar 1987), pp. 15-19
- > Michael Morley, "Brecht in Hong Kong," CentreStage/ The Australian Theatre Magazine (Volume 1, No. 6, February 1987), pp. 10-11
- > Huang Zuolin, "The Seventh Symposium of the International Brecht Society" (trans. Bil Hansen), Chinese Literature* (Summer 1988), pp. 151-169
 (* published in Beijing, People's Republic of China by The Chinese Literature Press and distributed in the United States by China Books and Periodicals, Inc., 2929 24th Street, San Francisco, CA 94110 and 136 W. 18th St., New York, NY 10011)

ARTURO UI AT THE WILLIAMSTOWN THEATRE FESTIVAL

The 1988 Williamstown Theatre Festival at Williams College (Williamstown, Massachusetts USA) featured Brecht's Resistible Rise of Arturo Ui in a production directed by Peter Hunt (and timed to coincide with the 1988 Presidential election campaign). An in-depth review of the production by Laurie Stone (of The Village Voice) was broadcast on August 5, 1988 as part of the National Public Radio series "Fresh Air" produced by NPR-affiliate WHYY in Philadelphia.

SZECHWAN IN BREMEN VIA MILWAUKEE

Heinz-Uwe Haus's production of The Good Person of Szechwan with the University of Wisconsin-Milwaukee School of Fine Arts Professional Theatre Training Program (see COMMUNICATIONS 16/2, 58-62) traveled to West Germany for the 15. Norddeutscher Theatertreffen in Bremen. The Gastspiel was, in the words of the director, "ein richtiger Erfolg, wie sich jetzt durch Einladungen aus Westdeutschland sogar praktisch bestätigt."

SZECHWAN AS MUSICAL

Composer Michael Rice and playwright/critic Eric Bentley have collaborated on a musical version of Brecht's Good Woman of Szechwan which premiered at the Arkansas Repertory Theatre in 1987 and was subsequently performed this past fall at Catholic University in Washington, D.C. Both productions were directed by Cliff Baker.

LECTURE TOUR

Former IBS Vice-President Darko Suvin presented lectures on Brecht's Galileo and Peter Weiss's Marat/Sade this past October at (respectively) The University of North Carolina-Chapel Hill and Duke University.

Bibliographic Notes

John Willett's latest book, The Theatre of the Weimar Republic, "a definitive study of the origins, development, achievements, and ultimate destruction of the performing arts in Germany between World War I and the rise of Hitler," has recently been published by Holmes & Meier, New York.

- X Living for Brecht is the title of an English translation of Ruth Berlau's Memoirs (ed. Hans Bunge) prepared by Geoffrey Skelton and published by Fromm International Publishers (1987).
- X Rainer Nägele, Johns Hopkins University, is the author of Reading After Freud: Essays on Goethe, Hölderlin, Habermas, Nietzsche, Brecht, Celan, and Freud (Columbia University Press, 1987).
- X Yale University Press has announced the publication of an English translation (by Katherine Vanovitch) of The Golden Twenties: Art and Literature in the Weimar Republic, by Bärbel Schrader and Jürgen Schebera of the Academy of Sciences, Berlin/GDR.

ZEITMAGAZIN, No. 4, January 16, 1987, which features an article on The Threepenny Opera, also contains an intriguing set of previously unpublished photographs of Brecht taken in 1928 by Konrad Reßler, an old friend from Augsburg who later became Bavarian court photographer.

Brecht's adaptation of J.M.R. Lenz's play Der Hofmeister has recently been published in English (as The Private Tutor) by Applause Theatre Books, New York City. Applause is currently seeking authorization to publish Brecht's adaptation of Sophocles's Antigone in an English translation by Judith Malina.

- X UMI Research Press, Ann Arbor Michigan, has announced the publication of Revolutionaries in the Theater: Meyerhold, Brecht, and Witkiewicz, by Christine Kiebuszinska, Virginia Polytechnic University.
- X Brecht and the Media, by Roswitha Mueller, University of Wisconsin-Milwaukee is scheduled for publication this coming fall by The University of Nebraska Press.

Several books dealing with Brecht's extensive involvement with music have recently appeared: Joachim Lucchesi and Ronald K. Shull, Musik bei Brecht (Berlin: Henschelverlag, 1988); and Michael Gilbert, 'Brecht's Striving for Reason, Even in Music': A Critical Assessment (New York: Peter Lang, 1988).

- X

David Richard Jones's book Great Directors at Work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook (1987) is now available in paperback from The University of California Press.

An article by R.G. Davis, "Music from the Left," is forthcoming in Rethinking Marxism, Winter 1989.

Herbert Lederer, University of Connecticut, is the author of the recently published Handbook of East German Drama/DDR Drama-Handbuch 1945-1985, published by Peter Lang (DDR Studien/GDR Studies, Volume 1, 1987).

Peter Beicken, University of Maryland, is on the Editorial Board of DELOS, a new intercultural magazine dedicated "to investigating how the affairs of translation and literature work to shape and improve international understanding." The journal is published quarterly by The Center for World Literature, Inc., in association with the University of Maryland. Eric Bentley is a member of the journal's advisory board.

Eric Bentley's translation of Brecht's The Private Life of the Master Race will be reissued in early 1989 in an anthology entitled The Stage in Action, published by Kendal Hunt Publishers, Dubuque, Iowa.

"Internierung, Flucht und Lebensbedingungen im Zweiten Weltkrieg" is the topic of Volume 3 of Hans-Albert Walter's seven-volume series Deutsche Exilliteratur 1933-1950, published in 1988 by J.B. Metzler of Stuttgart. To date three other volumes of the acclaimed series have appeared: Vol. 1, Vorgeschichte der Vertreibung und Asylpraxis im Vorkriegseuropa; Vol. 2, Europäisches Appeasement und überseeische Asylpraxis; and Vol. 4, Die Exilpresse.

E. San Juan, Jr., whose article on Brecht's play Die Gewehre der Frau Carrar appears in this issue, is the author of Crisis in the Philippines: The Making of a Revolution, published by Bergin & Garvey, Inc., Granby, Massachusetts.

Other Recent Books on Brecht:

X Peter Brooker, Bertolt Brecht: Dialectics, Politics, Poetry, Croom Helm, 1988

Daniel Frey, Brecht, Un Poète Politique: Les Images, Symboles et Métaphores dans l'Oeuvre de Bertolt Brecht, Lausanne: Edition l'Age d'Homme, 1987

Oskar Pausch, ed., Caspar Neher 1897-1962: Katalog zu einer Ausstellung des Österreichischen Theatermuseums und der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna, 1987

X Gerhard Scheit, Am Beispiel von Brecht und Bronnen: Krise und Kritik des Modernen Dramas, Vienna: Böhlau, 1988

Kurt Weill Foundation for Music, Inc.
7 East 20th Street
New York, NY 10003-1650
(212) 260-1650

Kurt Weill Foundation Solicits Applications for Dissertation Fellowships

The Kurt Weill Foundation for Music is accepting applications for grant awards in the areas of dissertation fellowships, publication assistance, research, and travel. All proposals must be submitted by individuals or non-profit organizations and the research topic must be directly related to Kurt Weill or Lotte Lenya. The application deadline is 1 November 1989 for projects undertaken in 1990 or during the 1990-91 academic year.

Dissertation Fellowships. Ph.D. candidates may apply for dissertation fellowships to assist in research activities. The application must include a copy of the dissertation proposal and two letters of recommendation, one of which is from the faculty advisor.

Publication Assistance. Funding may be requested for expenses related to preparing manuscripts for publication in a recognized scholarly medium. Funds may be requested for, but not limited to, editing, indexing, design, and reproduction fees.

Research and Travel Grants. Funding may be requested to support specific research expenses. Travel grants should be requested to reimburse reasonable expenses for travel to locations of primary source material.

Since 1984, the Foundation has awarded dissertation and research grants to students and faculty members from institutions in the U.S. and Western Europe including New York University; Yale University; University of North Carolina at Chapel Hill; University of Maryland; Technische Universität, Berlin; Mainzer Universität; Akademie der Künste, East Berlin; and the Université de Tours. The Foundation also accepts applications in the areas of performance, recordings, and broadcasts.

In addition, the Foundation operates the Weill-Lenya Research Center in New York. The collection, which includes scores, correspondence, audio and video recordings, programs, press clippings, photographs, and reference collection, is open on a daily basis to qualified researchers.

Free subscriptions to the semi-annual *Kurt Weill Newsletter* may be arranged by calling (212) 260-1650. Application materials and grant guidelines are available from the Kurt Weill Foundation.

For further information, call
David Farneth, Director
(212) 260-1650

Produktive Impulse aus einem produktiven Werk

Gedanken zum 90. Geburtstag Bertolt Brechts / Von Prof. Dr. Ernst Schumacher

Heute vor 90 Jahren wurde Bertolt Brecht in Augsburg geboren. Aus gesicherten ökonomischen Verhältnissen stammend, wurde er durch die Ereignisse des Jahrhunderts aus bürgerlichem Denken und bürgerlichem Lebenskreis gerissen. Er war Zeuge zweier verheerender Weltkriege, ausgelöst vom deutschen Imperialismus; er war Zeuge der Vorbereitung eines dritten durch den amerikanischen Imperialismus. Er war aber auch Zeitgenosse der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution in Rußland, die mit dem „Dekret über den Frieden“ der Menschheit eine historische Botschaft brachte.

Im Berlin der Weimarer Republik, in dem sich die politisch-gesellschaftlichen wie künstlerischen Gegensätze massiv sammelten, gewann Brecht, die Erkenntnis, daß der Künstler nicht jenseits der Klassen und ihrer Kämpfe stehen kann, sondern Partei nehmen muß, um seiner Kunst Richtung und Kraft zu geben. Er schloß sich der künstlerischen Avantgarde an, die sich mit der kämpfenden Arbeiterklasse und ihrer Partei verbündete.

Was Brecht seitdem an Gedichten schrieb, in Arbeiten für Rundfunk und Film ausdrückte, war von dieser Parteinahme für die Werktätigen und ihr Ringen um ein besseres Leben geprägt. Immer stärker trat dabei sein Engagement gegen den Krieg und für den Frieden als bestimmende Tendenz hervor.

Der 90. Geburtstag Brechts fällt nun in das Jahrzehnt, in dem sich weltweit die Erkenntnis zu verbreiten und durchzusetzen begonnen hat, daß die Menschheit nur noch gemeinsam überleben oder gemeinsam untergehen kann. Die historische Größe Bertolt Brechts erweist sich gerade darin, daß er im Friedenskampf die historisch neue Form des Klassenkampfes erkannte, nachdem der Atom-bombenblitz von Hiroshima und Nagasaki wie ein Menschheitsmenetekel aufgeleuchtet hatte. Im ganzen letzten entscheidenden Jahrzehnt seines Lebens, besonders als er seinen Kampfplatz in dem Teil des zerstörten Berlins einnahm, der zur Hauptstadt des ersten sozialistischen Staates der Arbeiter und Bauern auf deutschem Boden wurde, kreisten seine Gedanken um dieses Zentralproblem: Krieg—Frieden. Sinnträchtiger ließ sich die Warnung vor einem dritten, mit Atomwaffen geführten Krieg nicht ins sprachliche Bild bringen als in jener Sentenz, mit der Brecht seinen „Offenen Brief an die deutschen Künstler und Schriftsteller“ vom September 1951 schloß: „Das große Carthago führte drei Kriege. Es war noch mächtig nach dem ersten, noch bewohnbar nach dem zweiten. Es war nicht mehr auffindbar nach dem dritten.“

Brecht hat das Ringen um Frieden sowohl ideell als auch organisatorisch unterstützt. Er war Mitglied des Deutschen Friedensrates und des Weltfriedensrates. Er faßte bereits in den 50er Jahren die Probleme menschheitlich auf: „Die Millionen in allen fünf Erdteilen müssen von der ungeheuren Gefahr verständigt werden.“ Er hatte keine Illusionen über die Dauer, die Widersprü-

che, die zeitweiligen Mißerfolge dieses Friedenskampfes. Aber seine Grundhaltung blieb: „Und doch wird nichts mich davon überzeugen, daß es aussichtslos ist, der Vernunft gegen ihre Feinde beizustehen.“ Ausgangs der 80er Jahre, drei Jahrzehnte nach Brechts Tod also, hat sich seine Aufforderung als fruchtbar erwiesen: „Laßt uns das tausendmal Gesagte immer wieder sagen, damit es nicht einmal zu wenig gesagt wurde! Laßt uns die Warnungen erneuern, und wenn sie schon wie Asche in unserem Mund sind!“

Für Brecht gewann in diesem Zusammenhang die Bündnisfrage große Bedeutung. In den 50er Jahren, als der „Kalte Krieg“ tobte, war er bereit, „selbst die schmalsten Stürme, / in denen der Friede wohnt“, als Bündnispartner im Kampf gegen den Atomtod zu betrachten. Er kam aus der realen Situation zur Forderung nach friedlicher Koexistenz als einzige Alternative, befürwortete den politischen Dialog und den Wettbewerb zwischen unterschiedlichen politisch-ökonomischen Systemen. Dabei hatte er nie einen Zweifel, daß der Sozialismus die Hauptkraft im Kampf um den Weltfrieden ist und seine Sicherheit von der Stärke des Sozialismus abhängt.

Das Resümee dieses Nach- und Vorausdenkens faßte Brecht 1955, als ihm in Moskau der Lenin-Friedenspreis verliehen wurde, in dieser Erkenntnis zusammen: „Der Frieden ist das A und O aller menschenfreundlichen Tätigkeiten, aller Produktion, aller Kühnheiten, einschließlich der Kunst zu leben.“

From the Berliner Zeitung, February 10, 1988

Es waren gerade Kenntnis und Anwendung des dialektischen und historischen Materialismus auf die Kunstproduktion, die Brecht „der Menschheit große Gegenstände“ (Schiller) erschließen, sie mit neuen Methoden und Mitteln gestalten ließen. Die während der Arbeit im Berliner Ensemble formulierte „Dialektik auf dem Theater“ sollte die Zuschauer zu „eingreifendem Denken“ ermuntern und ermutigen. Seine Kunstpraxis war Bestandteil der Lebenspraxis. Sie zielte auf einen aktiven Kunstrezipienten, auf den Mit-Schöpfer, in gewisser Weise auf den Zuendedenker und Zuendebinger der durch das Kunstwerk vermittelten Entwürfe einer menschlicheren Weise des Zusammenlebens.

Brecht war es aber auch, der 1953 darauf hinwies, daß eine entwickelte sozialistische Gesellschaft sehr unterschiedliche Kunstbedürfnisse habe, die alle befriedigt werden wollen. In dieser Differenzierung sah er keinen Mangel, sondern eine Potenz, die es zu entfalten gilt. Dabei ließ er keinen Zweifel daran, daß es der Kunstentwicklung schade, gerade die Kunst für die Massen auf Mittelmäßigkeit, bloße Entspannung und Ablenkung, auf eine beiläufige Form von Unterhaltung festschreiben zu wollen. Die Kunstentwicklung sah er von der gleichen Notwendigkeit bestimmt wie die Entwicklung der allgemeinen Produktion, nämlich sich stets neuen Erkenntnissen zuzuwenden, durch das Ausprobieren von Möglichkeiten, durch Experi-

mente. „Wenn wir uns die neue Welt künstlerisch, praktisch aneignen wollen, müssen wir neue Kunstmittel schaffen und die alten umbauen. Die Kunstmittel Kleists, Goethes, Schillers müssen heute studiert werden, sie reichen aber nicht mehr aus, wenn wir das Neue darstellen wollen.“

Deshalb sollten wir Brecht gerade dadurch und darin beerben, daß in den Ausbildungsstätten für Künstler, in den Künstlerverbänden, in öffentlichen Kunstforen die dialektische Einheit von ästhetischem Schöpferum und philosophischem Denken, von künstlerischer Innovation und gesellschaftlicher Parteinahme, von sinnlicher Attraktion der Kunstprodukte und Sinnggebung durch die Produzenten und Rezipienten am Beispiel der verschiedenen Schaffensperioden Brechts zu tieferem Verständnis gebracht wird. Die jüngste Neuinszenierung des „Lohndrückers“ von und durch Heiner Müller im Deutschen Theater mag als Beispiel einer praktischen produktiven „Erbeppflege“ Brechts herausgestellt sein.

Die UNESCO hat zu Beginn dieses Jahres eine „Weltdekade der kulturellen Entwicklung (1988 bis 1997)“ ausgerufen. Ihr Zweck ist auf die Förderung der internationalen Zusammenarbeit auf kulturellem Gebiet gerichtet. Das Werk Bertolt Brechts scheint insbesondere geeignet, einem solchen Ziel zu dienen, steht doch seine Kunstauffassung in voller Übereinstimmung mit dem weiteren Vorhaben dieser Dekade, nämlich die breitere Teilnahmemöglichkeit der Menschen am kulturellen Leben zu stimulieren.

Es ist sehr erfreulich, daß der internationale Brecht-Dialog 1988, der seit gestern zu Ehren des 90. Geburtstages des Dichters in Berlin veranstaltet wird, unter das Motto „Kunst und Lebenskunst“ gestellt ist. Die Lebenskunst wird die ganze Fülle ihrer Möglichkeiten entdecken und entfalten in einer Welt, die den Krieg als Ultima ratio der Politik ein für allemal ausgeschaltet haben wird. Die Menschen, die Menschheit zu befähigen, sich von der Überlebenskunst in die Lebenskunst einzulassen, dazu vermögen die Künste in ihrer Gesamtheit beizutragen, indem sie „Die Dialektik zum Genuß“ machen, denn „die Überraschungen der logisch fortschreitenden oder springenden Entwicklung, der Unstabilität aller Zustände, der Witz der Widersprüchlichkeiten usw., das sind Vergnügungen an der Lebendigkeit der Menschen, Dinge und Prozesse, und sie steigern die Lebenskunst sowie die Lebensfreudigkeit“.



HELENE WEIGEL UND BERT BRECHT am Schermützelsee – entnommen dem vom Brechtzentrum der DDR herausgegebenen Führer „Brecht Weigel Haus in Buckow“.

To: Ward B. Lewis, Secretary/Treasurer, International Brecht Society, Germanic & Slavic Languages, The University of Georgia, 202B Meigs Hall, Athens, Georgia 30602 USA

I want to join the International Brecht Society. I understand that membership entitles me to receiving **Communications** and the **Yearbook**.

NAME (pl. print) _____ Occupation _____

ADDRESS _____

FIELD OF INTEREST (e.g., acting, music, directing, research, politics, other "Brechtian" writers, etc.) _____

MEMBERSHIP CATEGORIES (please mark what is applicable to you)

Annual Dues

- ☐ Student Member (up to three years)
☐ Regular Member ☐ annual income under \$20,000
☐ annual income \$20,000 and over
☐ Sustaining Member
☐ Institutional Member

\$15.00
20.00
25.00
30.00
30.00

Please enclose your check or money order, payable to International Brecht Society.

The Brecht Yearbook **COMMUNICATIONS**

from the International Brecht Society

I would like to report on the following publication or production.

AUTHOR AND TITLE _____

PUBLISHING INFORMATION _____

PRODUCTION INFORMATION _____

Submitted by: _____

I would like the following query or request for collaboration to appear in the newsletter, **Communications**:

Submitted by: _____

Michael Gilbert
Editor, IBS Communications
Department of German & Russian
Wake Forest University
P.O. Box 7353 Reynolda Station
Winston-Salem, North Carolina 27109 USA

RETURN POSTAGE GUARANTEED/
ADDRESS CORRECTION REQUESTED