



Communications from the International Brecht Society. Vol. 21, No. 1 May 1992

Bethlehem, Pennsylvania: International Brecht Society, May 1992

<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.

from the
International

from the
International
Brecht Society

Vol. 21 No. 1

INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY
COMMUNICATIONS

Volume 21 Number 1

May 1992

Editor:

VERA STEGMANN

Department of Modern Foreign Languages

Maginnes Hall 9

Lehigh University

Bethlehem, Pennsylvania 18015

Associate Editor:

MARK FEARNOW

Department of Theatre

103 Arts Building

Pennsylvania State University

University Park, Pennsylvania 16802

Telephone: (215) 758-5026

Internet address: vss2@ns.cc.lehigh.edu

Bitnet address: vss2@lehigh

Telephone: (814) 863-1456

All correspondence should be addressed to the Editor or the Associate Editor. *Communications* welcomes unsolicited manuscripts up to 15 double-spaced, typed pages conforming to the *MLA Style Manual*. Submissions on 3-1/2" (or 5-1/4") formatted diskettes are strongly encouraged provided they are using WP5.1 or any program compatible to Wordperfect.

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 Lehigh University for its technical and financial support in the production of *IBS-Communications*.

Published twice a year at Lehigh University, Bethlehem, Pennsylvania USA; printed by Lehigh University Printing Services.

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

ISSN 0740-8943; Copyright © 1991 by the INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY. Contents may not be reproduced without written consent.

Third class postage paid at Bethlehem, Pennsylvania 18015

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

IBS Officers:

MICHAEL MORLEY, Flinders University, Bedford Park 5042, SOUTH AUSTRALIA; President

JOHN ROUSE, Tulane University, New Orleans, Louisiana 70118, USA; Vice-President

WARD LEWIS, University of Georgia, Athens, Georgia 30602, USA; Secretary-Treasurer

Foreign bank account:

Deutsche Bank Düsseldorf

Konto Nr. 76-74146, Bankleitzahl 300 702 00

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

CONTENTS
VOLUME 21, NUMBER 1

Editor's Notes	2
In Brief	2
News from Berlin	5
Officers' Reports	10
Conference Reports	14
Performance Reviews	24
Poetry	
Geislinger Friedhof (vom InterCity 118)	
<i>Darko Suvin</i>	35
Articles	
"In München ist jetzt ziemlich viel los": Brechts Münchener Jahre (1917-24)	
<i>Daniel Draszek</i>	43
BB and Ecology	
<i>R. G. Davis</i>	51
La Operatividad de las Funciones del Lenguaje en el Lenguaje Gestual	
<i>Fernando Duque</i>	59
Gedanken über Bertolt Brechts Ideogramm "Über Wendungen"	
<i>Hartmut Heep</i>	75
Selected Current Bibliography	79

Front and Back Cover: a map of Munich, indicating the places where Brecht lived during his Munich years. A detailed description, with this map (in its original dimensions) follows at the end of Daniel Draszek's article on pp. 48-49.

EDITOR'S NOTES

The plural of this title - notes - rather indicates the brevity of my preface. I only have a few introductory remarks:

As always, the inside back of the cover contains information on joining the IBS, specifying the dues amounts in dollars. Since we are also (and have always been) addressing members in Europe and all over the world, page 3 now presents information for those members who prefer to pay in marks to the German bank account in Düsseldorf.

You may also notice that this issue of *Communications* presents poetry for the first time (that I am aware of). Brecht was not only one of the great playwrights of this century, but also a major poet; and I want to encourage those creative souls who prefer to express themselves in poetry to send me their submissions. *Communications*, in its more open format of newsletter/journal, should become a forum for artists also.

The electronic addresses given in the inside front of the cover are unfortunately no longer correct. I discovered late in the semester that our university is upgrading the system and changing the addresses. My new e-address now is: vss2@lehigh.edu. Please use the opportunity of communicating with me over the electronic network: I find it fast, efficient, and ecologically not wasteful!

I am looking forward to your submissions and comments. The deadline for the next (November) issue is September 15.

Vera Stegmann

Stasi-Mann „Bertolt Brecht“

Ein Stasi-Mann mit Decknamen „Bertolt Brecht“ und die Frau eines Ost-Berliner Pfarrers, der observiert wurde, begegnen einander nach der „Wende“ noch einmal, in London – auf einer Londoner Bühne: Sie sind die Hauptfiguren in einem neuen Stück des britischen Dramatikers Howard Brenton. Er hat, mit Gespür für Aktualität, zuletzt den Clinch

IN BRIEF

Gorbatschow/Jelzin dramatisiert („Moskauer Gold“) und ist nun in Ost-Berlin fündig geworden: Sein Werk setzt dem Bild eines verfaulenden Osten Szenen einer ebenso korrupten West-Welt entgegen – am Ende bleibt der Verdacht, daß der Ost-Pfarrer selber für die Stasi gearbeitet hat. „Berlin Bertie“ wird Anfang April

am Londoner Royal Court Theatre uraufgeführt. Um die deutsche Premiere von „Berlin Bertie“ bewerben sich führende Bühnen im Berliner Osten, voran das Brecht verpflichtete „Berliner Ensemble“.

HINWEISE FÜR MITGLIEDER DER INTERNATIONALEN BRECHT GESELLSCHAFT, DIE NICHT IN NORDAMERIKA WOHNHAFT SIND:

Die Mitglieds Kategorien und -beiträge der IBS sind wie folgt:

Studenten-Mitglied:	DM 24,--
Ordentliches Mitglied:	
beim Jahresgehalt unter DM 40.000	DM 32,--
beim Jahresgehalt über DM 40.000	DM 40,--
Fördermitglied:	DM 48,--
Korporatives Mitglied:	DM 48,--

Alle Mitglieder beziehen *Communications* zweimal im Jahr und das *Brecht-Jahrbuch* jährlich. Studierende, ordentliche und Förder-Mitglieder haben auch Wahlrecht.

Aufnahme in die IBS, bzw. Erneuerung der Mitgliedschaft kann bei dem Schatzmeister beantragt werden. Die Mitgliedsbeiträge sind an das Konto der IBS zu überweisen: Deutsche Bank Düsseldorf, Konto Nr. 76-74146, BLZ 300 702 00. Gleichzeitig ist eine schriftliche Antragstellung, bzw. Bestätigung der Erneuerung, mit Hinweis auf die bereits erfolgte Überweisung, an den Schatzmeister zu schicken: Ward Lewis, Department of German, University of Georgia, Athens, GA 30602.

Antragstellende, die weder durch Überweisung noch per Euro-Scheck die Beiträge auf das Düsseldorfer Konto einzahlen können (z.B., Antragstellende aus Großbritannien, Australien usw.), werden gebeten, an den Schatzmeister zu schreiben.

Gegendarstellung zum Beitrag von Christiane Bohnert (In: *Communications* Vol. 20, Nr. 1, 2; S. 21)

(1) Die Behauptung - in Bezug auf die *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Brechts*, insbesondere in Bezug auf die von mir bearbeiteten Bände 11 und 12-, es sei "Tatsache, daß nur 'Originalforschungen' verwendet wurden, d.h., daß die riesige Sekundärliteratur zu Brecht unberücksichtigt bzw. unerwähnt bleibt", ist falsch. Richtig ist, daß wir alle (uns bekannte) Sekundärliteratur sowohl berücksichtigen als auch auswerten (den Nachweis über meine Kenntnisse der Sekundärliteratur brauche ich wohl in Anbetracht meiner Publikationen zu BB nicht zu führen). Richtig ist, daß wir sie nicht am Ort erwähnen; Nachweise über die von uns ausgewertete Sekundärliteratur bleiben dem Editionsbericht in Band 30 vorbehalten. Die Nicht-Erwähnung hängt mit der von uns - im übrigen bekannten und nachlesbaren - Kozeption eines Sachkommentars zusammen, der bewußt darauf verzichtet, Kontroversen zu führen bzw.

verschiedenste Deutungsansätze zu den jeweiligen Werken zu dokumentieren.

(2) Die Tatsache, daß wir *auch* "Originalforschungen" 'verwenden', hängt vor allem damit zusammen, daß sich die heutige Brecht-Forschung, wie es auch das Augsburger Symposion einmal mehr gezeigt hat, in einem erbärmlichen Zustand befindet; das heißt: ich bin nicht bereit, irgendwelche liebgewonnenen oder gerade errungenen Einsichten allmöglichen kollektiven oder assoziativen oder auch "assoziativen" Lesens, dem das Werk Brechts in der letzten Zeit modisch ausgesetzt wird, auch nur zu zitieren; ernstzunehmen ist diese "Re-Lektüre" sowieso nicht, und glücklicherweise haben, wie ebenfalls nachzulesen ist, die Erfinder solcher Hirnakrobatik dafür die Einschätzung "albernst" bereits selbst eingeführt (wir haben auch in Augsburg viel gelacht, ja, ja). Dabei sei erwähnt, daß ich den Beitrag der Berichterstatterin zur BB-Forschung in meinem Handbuch über Gebühr berücksichtigt habe - im Vertrauen darauf, daß die Verfasserin ihre Recherchen im BBA mit wissenschaftlichem Verstand durchgeführt hätte (immerhin hat sie sich damit ja akademische Ehren erworben, und das heißt, es haben auch noch andere Beteiligte den wissenschaftlichen Wert ihrer Untersuchungen bestätigt). Bei der Überprüfung von Bohnerts Ergebnissen für die *Große kommentierte Ausgabe* aber hat sich leider herausgestellt, daß die Verfasserin nicht in der Lage war, das ihr vorgelegte Material aus dem BBA, um es vornehm auszudrücken, angemessen auszuwerten. Eklatante Anfängerfehler, die allerdings nur am Originalmaterial überprüfbar sind, werden da als "wissenschaftliche" Ergebnisse ausgegeben. Ich stelle hiermit öffentlich fest, leider auch darauf hereingefallen zu sein.

Da Frau Bohnert jedoch keine Ausnahme darstellt, sind wir auf "Originalforschungen", das heißt: auf eigene und aufwendige Recherchen, angewiesen. Festzustellen, was alles an neuen Ergebnissen in unseren Kommentaren versteckt ist, dazu fehlt den Berichterstatterinnen offenbar der Sachverstand (ich verweise vielleicht nur auf den in Band 12, S. 351, zitierten Brief Brechts an Herzfelde, der eine Legende der Forschung beendet, die - bis in die jüngsten Publikationen hinein - behauptet hat, Brecht habe seine Aufsätze zur "Expressionismus"-Debatte aus Solidarität mit der antifaschistischen Volksfront nicht publizieren wollen).

(3) Der - nicht ganz explizit erhobene, weil unklar formulierte - Vorwurf, unsere Ausgabe berücksichtige Brechts Einschätzung seines Werks als eines 'historischen Feldes in seiner Relativität' nicht, ist falsch. Wie, ich wiederhole, nachzulesen ist, ist unsere Ausgabe gerade und ausdrücklich unter dem Aspekt der "Historisierung" konzipiert; und ich meine, daß dies auch den bisher vorliegenden Bänden unschwer zu entnehmen ist. Freilich verstehen wir unter "Relativität" nicht "Relativismus", wie es, so entnehme ich es dem Bericht, Frau Bohnert offenbar tut. Aber eine Re-Lektüre der einschlägigen Stelle im *Kleinen Organon* könnte vielleicht darüber aufklären, daß auch Brecht nicht an Relativismus gedacht hat.

Prof. Dr. Jan Knopf
Arbeitsstelle Bertolt Brecht
Karlsruhe

NEWS FROM BERLIN

Berliner Ensemble GmbH

Since the first moves to reorganize East and West Berlin's theaters after the fall of the wall, it was clear that the Berlin Ensemble also had to be revitalized. For months various internal and external interest groups have been negotiating behind the scenes. After Manfred Wekwerth was forced out as theater manager last summer, the house has been limping along under various emergency administrative plans, currently under the interim leadership of Peter Palitzsch. Now the plan to bring together some of the most famous directors who were trained by Brecht has finally been given the go-ahead by the City.

At its regular session on March 10, the Berlin Senate ratified the conceptual changes recommended by the city's Cultural Senator (Ulrich Roloff-Momin). A team of five high-profile directors will share the artistic managing responsibilities of the theater, and every two years the position of team chair (Sprecher) will rotate among them. They include Matthias Langhoff, Fritz Marquardt, Heiner Müller, Peter Palitzsch and Peter Zadek. An administrative manager is now being sought. In addition, the Berlin Ensemble will become a privately held, nonprofit limited partnership owned equally by the five members of the artistic directorial team (a model already successfully implemented at the internationally renowned Schaubühne am Lehniner Platz.) A reduced ensemble of permanent actors and technicians will be complemented by further personnel for individual productions. The City of Berlin has increased its subsidy to 24.5 Million DM/year, guaranteed for the next five years. The theater's repertoire programming will be modified to allow "en suite" planning of 5-6 new productions/year. Should any one production prove to be especially successful, it would be moved to another venue so as not to block further productions.

Although the artistic directing team has not yet announced publically its program of the productions planned for the upcoming season, some rumors have filtered out. Heiner Müller will take on the responsibility of house dramaturg and in that capacity write a new play for the theater as well as establish a dramaturgy workshop for the young playwrights. Peter Zadek is planning a production of Goethe's *Faust* for the Fall season. The fact that Barbara Brecht-Schall, who legally holds the performance rights to Brecht's plays, has released them for all Berlin theaters (previously the Berlin Ensemble was almost the exclusive venue for Brecht in Berlin) may ring in a new period of competitive Brecht productions in the city.

European Brecht Society

The Europäische Brecht Gesellschaft (EBG) met and (re)constructed itself on Sunday, February 9, at a meeting during the Brecht-Tage 1992, in Berlin. About 30-40 members assembled at the Brecht-Zentrum. As the first order of business, Inge Gellert reported on the

history of the EBG: it was established originally in September 1989 in an effort to "save" the Brecht-Zentrum after 140 responses from around the world signalled support for such an initiative; the founding members of the Steering Committee wrote statutes, and the Society was registered in the GDR in Spring 1990. Because of unification it is necessary to re-register the EBG as a nonprofit organization under the laws of the Federal Republic. Since the Brecht-Zentrum was subsequently taken over (funded) by the Berlin Senate in late 1990 as a cultural center devoted to the contemporary literature, the EBG has been more or less dormant since then.

The second matter of business was the revision of the preliminary EBG statutes. Most important is the fact that the EBG has officially and juridically separated itself from the Brecht Zentrum. The third agenda item was the election of a new steering committee after the existing one formally stepped down. A slate of seven candidates for seven positions was established through nominations and elected unanimously. The new Vorstand consists of: Dr. Bärbel Schrader - Chair (East Berlin), Dr. Gerd Koch - treasurer (West Berlin), Dr. Joachim Lucchesi - secretary (East Berlin), Dr. Rudy Hassing - vice-chair (Copenhagen), Dr. John Fuegi (Maryland), Dr. Paolo Chiarini (Italy), Horst Jesse (München), and Steffi Spira (ex officio).

Throughout the meeting there were discussions about the nature of the EBG. There was definite interest in emphasizing the society's European aspect and in particular building on the Brecht-Zentrum's long tradition of strong contact with Eastern Europe; as the EBG begins to gather members and dues (DM 50 = regular, DM 25 = student) it will want to look into developing its own publications. The members also voted to mandate the Steering Committee to explore a cooperation with the IBS.

All correspondence should be addressed to Dr. Bärbel Schrader, Europäische Brecht Gesellschaft, c/o Brecht Zentrum, Chausseestr. 125, 1040 Berlin-0 tel. 282 8042 or FAX 282 3417 (East Berlin).

Marc Silberman
Berlin

FREE BOOKS from the Brecht Zentrum

Brecht scholars, theater historians, librarians: the following titles are available from the Brecht Zentrum - Berlin. You can pick up copies personally FREE of charge by dropping in at the Zentrum; or you can order them by sending DM 10 per volume to cover handling and postage to: Brecht Zentrum Berlin, Chausseestr. 125, (O) 1040 Berlin, Tel. and FAX 282 3417.

Brecht-Studien. Herausgegeben vom Brecht-Zentrum der DDR

- Band 1 (1977): Johannes Goldhahn, *Vergnügungen unseres Zeitalters. Bertolt Brecht über Wirkungen künstlerischer Literatur*

- Band 2 (1981): Gunnar Müller-Waldeck, *Vom "Tui"-Roman zu "Turandot"*
- Band 4 (1981): Monika Hähnel, *Partei und Volk im Verständnis Brechts*
- Band 5 (1981): Rolf Tauscher, *Brechts Faschismuskritik in Prosaarbeiten und Gedichten der ersten Exiljahre*
- Band 6 (1981): Uta Baum, *Bertolt Brecht Verhältnis zu Shakespeare*
- Band 7 (1981): Richard Semrau, *Die Komik des Puntila*
- Band 8 (1982): Christel Hartinger, *Bertolt Brecht - das Gedicht nach Krieg und Wiederkehr. Studien zum lyrischen Werk 1945-1956*
- Band 9 (1982): Detlef Ignasiak, *Bertolt Brechts "Kalendergeschichten". Kurzprosa 1935-1956*
- Band 10 (1982): Adel Karasholi, *Brecht in arabischer Sicht*
- Band 13 (1983): Lamice El-Amari, *Brecht und Arden. Engagiertes Aufnehmen Brechtscher Theorien und Methoden*
- Band 14 (1984): Michael Fernando, *Die singhalesische Bühne und Bertolt Brecht*
- Band 15 (1985): Therese Hörnigk, *Brechts "Brotladen"-Fragment*
- Band 17 (1986): Eberhard Miske, *Dialogstrukturen in Brechts Stück "Die Gewehre der Frau Carrar". Potenzen einer konversationsanalytischen Methode für die Interpretation von Dramentexten*
- Band 19 (1988): Nguyen Dinh Quang und Phan Binh, *Brecht und Cheo. Integration zweier epischer Theaterformen*

Theater in der DDR. Herausgegeben vom Brecht Zentrum der DDR (photos and notes on important Brecht productions)

- Band 2: *Der kaukasische Kreidekreis* (Karl-Marx-Stadt 1978)
- Band 4: *Die Ausnahme und die Regel* (Berliner Ensemble 1978)
- Band 5: *Mutter Courage und ihre Kinder* (Berliner Ensemble 1978)
- Band 6: *Leben des Galilei* (Berliner Ensemble 1978)
- Band 15: *Untergang des Egoisten Fätzer* (Berliner Ensemble 1987)
- DDR-Regisseure Inszenieren Brecht (10 Aufführungen)
- *Theaterarbeit Brechts*, Mappe mit großen 40 Plakaten (Text und Photos) zu Brechts Arbeit am Berliner Ensemble 1949-1956 [available in German, English, French, Spanish] NOTE postage = DM 25
- *Brecht-Dialog 1978. Kunst und Politik* (Berlin: Henschelverlag, 1979)
- *Brecht 80. Brecht in Afrika, Asien und lateinamerika* (Berlin: Henschelverlag, 1980)
- *Brecht 81. Brecht in sozialistischen Ländern* (Berlin: Henschelverlag, 1981)
- Bertolt Brecht, *Gedichte X. Nachträge und letzte Fassungen* (Berlin: Aufbau, 1978)
- Poesiealbum 1. Bertolt Brecht (Berlin: Neues Leben, 1967)
- Jürgen Schebera, *Hanns Eisler. Eine Bildbiographie* (Berlin: Henschelverlag, 1981)
- Manfred Grabs, Hrsg., *Hanns Eisler: Kompositionen. Schriften. Literatur. Ein Handbuch* (Leipzig: Deutsche Verlag für Musik, 1984)
- Hanns Eisler, *Klingende Dokumente 3* (lp record) [includes Lieder aus *Schwejk*]
- Werner Mittenzwei, *Kampf der Richtungen. Strömungen und Tendenzen der internationalen Dramatik* (Leipzig: Reclam, 1978)
- Werner Mittenzwei, *Bertolt Brecht. Von der "Maßnahme" zu "Leben des Galilei"* (Berlin: Aufbau, '77)
- Ernst Schumacher, *Berliner Kritiken*, 2 Bde. (Berlin: Henschelverlag, 1975)
- Ernst Schumacher, *Schriften zur darstellenden Kunst* (Berlin: Henschelverlag, 1978)

8 Communications

- Peter Diezel, *Exiltheater in der Sowjet Union 1932-1933* (Berlin: Henschelverlag, 1978)
- Emmi Wolf und Brigitte Struzyk, Hrsg., *Auf wieviel Pferden ich geritten. Der junge Friedrich Wolf. Eine Dokumentation* (Berlin: Aufbau, 1988)

description:

The International Theater Institute (iti) is a Unesco organization committed to the mutual exchange and understanding of theater culture. The German Center of the "iti" is located in Berlin. Of interest to theater practitioners and scholars are some of the services it offers. These include two publications (one in German about theater activities outside Germany, one in English with theater news from Germany) and various seminars and informational tours organized in cooperation with the Goethe Institute. Moreover, the German Center maintains a strong network of contacts with most German theaters and academic theater institutes. Foreign visitors to Germany may contact the German Center for information about German theater festivals and programs, for help in arranging tickets to theater productions in most cities and for establishing contact with individuals involved in German theater culture.

Manager: Dr. Peter Knotz
Assistant: Dr. Thomas Engel
Address: Internationales Theater Institut
Zentrum Bundesrepublik Deutschland
Bismarckstr. 107
1000 Berlin-W 12
Tel. (30) 312 6757
Fax (30) 312 5314

22. internationales forum des jungen films berlin 1992

47

42. internationale
filmfestspiele berlin

THE GOOD WOMAN OF BANGKOK

Die gute Frau von Bangkok

Land	Australien 1991
Produktion	O'Rourke and Associates, Canberra
Regie, Buch Kamera, Ton	Dennis O'Rourke
Schnitt	Tim Litchfield
Musik	Arie für Sopran von W. A. Mozart ("Vado, ma dove? - oh Dei!", KV 583). Begleitung: 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner
Text	Lorenzo da Ponte
Interpretin	Janet Baker
Tonassistenz	Chumpon Apisuk, Elton Brash Gary Kildea, Liisa Laing, Chris Owen
Übersetzer	Piroon Chatavanichkul Choitirra Satyawadhira
Co-Produzentin	Glenys Rowe
Produzent	Dennis O'Rourke

mit Yaowalak Chonchanakun als Aoi

Uraufführung 16. Juni 1991, Sydney Film Festival

Format 35 mm, Farbe, 1:1.66
Länge 82 MinutenWeltvertrieb Kim Lewis Marketing
4 Ross Place,
Melbourne, Vic. 3205
T - (613) 696-2414
Fax (613) 690-9575

Für Hazel

Insert

Der Filmemacher war 43 und seine Ehe am Ende. Er versuchte zu verstehen, wie Liebe gleichzeitig so banal und so tief sein konnte.

Er kam nach Bangkok, dem Mekka für westliche Männer, die von exotischem Sex und Liebe ohne Schmerz träumen.

Dort sollte er einer Thai-Prostituierten begegnen. Darüber drehte er einen Film.

Er schien nicht anders zu sein als die anderen 5000 Männer, die allmählich die Bars bevölkerten.

Es war drei Uhr früh, als sie ihre Tanzdarbietung beendete und sich zu ihm setzte.

Sie sagte, ihr Name sei Aoi..., was Zuckerrohr oder Süße bedeute. Der Zuhälter kam zu ihm und sagte: "Nur 500 baht oder 20 \$, behalte sie bis nachmittags..., mach' mit ihr, was du willst... ok?" Er zahlte und wurde ihr Kunde, sie wurde das Thema seines Films. Sie stiegen in einem billigen Hotel im Rotlichtdistrikt ab. Die Dreharbeiten und Videoaufzeichnungen fanden dort statt.

Schlußinsert: Ich kaufe eine Reis-Farm für Aoi und verlief Thailand. Ein Jahr später kehrte ich zurück, aber sie war nicht da. Ich fand sie in Bangkok in einem Massage-Salon namens "The Happy House". Ich fragte: "Warum?", und sie sagte: "Es ist mein Schicksal."

Anmerkungen von Dennis O'Rourke

Wie das Stück von Brecht ist THE GOOD WOMAN OF BANGKOK eine ironische Parabel über die Unmöglichkeit, ein gutes Leben in einer unvollkommenen Welt zu führen. Es ist ein Film über Prostitution als Metapher für Kapitalismus jenseits aller Rassen- und Kulturschranken; über Prostitution als Metapher für alle Beziehungen zwischen Mann und Frau. Er handelt auch von den voyeuristischen Tendenzen, die dem Filmemachen und dem Filmbetrachten innewohnen. Es ist meine Hoffnung, daß wir, wie bei Brecht, mit einer Sicht unserer selbst konfrontiert werden, die uns zwingt, darüber nachzudenken, wie sich persönlich gelebte Sexualität auf politische und philosophische Überzeugungen auswirkt. Im Bann unserer jeweiligen Begierden sind wir alle davon auf die eine oder andere Weise betroffen.

Aoi - eine mutige und tragische Gestalt

(...) Die 25jährige Aoi stammt aus einer ländlichen Gegend Thailands und ging in die Stadt, um als Prostituierte für sich und ihre Familie Geld zu verdienen, nachdem ihr Mann sie und das Kind verlassen hatte.

Der Film enthält lange Monologe, in denen Aoi über das Leben einer Prostituierten spricht, das alles andere als sexy ist. Die Männer sind "alt, häßlich, schmierig, obesa. Sie haben gewaltige Blüche. Sind selten attraktiv." Keine der Frauen in den Bars darf die Avancen eines Mannes zurückweisen. Sie arbeiten auf Trinkgeldbasis, denn ihre Zuhälter kassieren (und behalten) den ganzen Lohn. (...)

Aoi ist eine mutige und tragische Gestalt. Sie ist von Geburt an auf einem Auge blind. Sie ist dem Risiko der Ansteckung jeder sexuell übertragbaren Krankheit ausgesetzt. (...)

Zweimal unterlegt O'Rourke dem Bild eine Mozart-Arie, wenn Aoi ein Taxi besteigt, um zu einem Kunden ins Hotel zu fahren, und diese Augenblicke sind unaussprechlich geheimnisvoll und traurig. Wer den Film sieht, wird diese Frau nie vergessen.

Mick LaSalle, in: San Francisco Chronicle, 15. November 1991

Empathie für eine 'gute Frau'

(...) THE GOOD WOMAN OF BANGKOK spiegelt die Seele einer Prostituierten mit einer Klarheit und Ehrlichkeit, wie dies kein Spielfilm vermöchte, und es bedurfte eines Künstlers und Humanisten wie O'Rourke, um das einzufangen und auszudrücken.

Aoi ist eine wirkliche Heldin, tragisch und dennoch bewundernswert; niemand kann sie aus Gründen der Moral verachten. O'Rourke ist ein nicht weniger heroischer Protagonist in dem Film, nicht weniger tragisch, nicht weniger bewundernswert als Aoi, doch bei aller Involviertheit und unmittelbarer oder kreativer Anteilnahme doch bescheiden und zurückhaltend.

Dougal Macdonald, in: The Canberra Times, 24. Juni 1991

OFFICERS' REPORTS

Presidential Report

This is my first report as President since taking over from Antony Tatlow. His previous offerings, with their typical combination of droll learning and lively enthusiasms, are a hard act to follow. "Der Nachgeborene" ("gekommene") in such situations is expected to provide a combination of exhortation, visions for the future and summary of past events worthy of note. Neither the Muse of Fire nor any of her lesser cousins has been recently sighted in this part of the world; so the following comments may tend to "amuse the Unlearn'd and make the Learn'd smile."

The success of the Augsburg Symposium was, as I indicated in my address at the time, entirely due to the previous Committee and the organizers: Renate Voris, Hans-Thies Lehmann, and Bernd and Sylvia Mahl. The combination of their organizational skills with a pleasant, relaxed approach to the range of questions, problems, needs and issues was admirable and meant that both the formal events and the informal discussions and events round the Symposium went off with few hitches. (The only hitch, from my viewpoint, being the enforced absence from two days of conference proceedings; no thanks to the German climate and central heating, and many thanks to John Rouse whose assumption of the role of Angelo in the place of the absent Duke had non of the former's obsessiveness and all of the latter's sovereign command of proceedings!)

The quality of the papers will be more readily assessable when the next volumes of the *Yearbook* appear. I have no doubt that Marc Silberman and the Editorial Board will arrive at a final choice from the range of contributions that will confirm the liveliness and rigor of the week's papers. Although some members may have felt the business meeting was a little constrained by pressures of timetabling, three important questions were addressed: membership dues, possible venues for the next Symposium, and the function of the EBG and links with the IBS.

At this stage, the last issue is of major importance to the future of this organization and also the development of Brecht studies in Germany and elsewhere. It was resolved in Augsburg that some formal linking of the two organizations should be implemented after the February meeting of the EBG in Berlin, and that the members of the IBS be circulated with a proposal that the President of the EBG become a European Vice President of the IBS. The events of the past three years make it essential that both the "national" and "international" aspects of Brecht's work should continue to be emphasized. Although the Committee has yet to consider the financial implications (joint membership, membership of one body with an additional contribution for the *Communications* and the *Yearbook*), it was clear that a form of affiliation with the European organization was essential. The next year should see the implementation of this, and I have already been in touch with the new EBG President who was elected at the February meeting.

The question of increasing the membership was also raised in Augsburg. Ronnie Davis, with typical street-theater ingenuity, suggested each member go out and, perhaps not unlike the

Ancient Mariner (though one assumes not so tediously), stop one of three and impress on him/her the need to join the society. A secure and, preferably, growing membership base is the starting point for any successful organization. And though it might sound headmasterly, I feel that more could be done to promote the image of the Society. I have just been attending the second conference of the Australian and New Zealand Shakespeare Society: in three years it has acquired a membership of over eighty. Clearly, the first flush of enthusiasm will not so readily transfer itself to a society like ours that has been in existence for over twenty years. But we do need to maintain, and preferably build up membership. I made a point of emphasizing in my paper to the assembled Antipodean Shakespearians that Charles Laughton, according to Eric Bentley, made the following observation: "This is pretty strong and you could never print this, but I believe there is Shakespeare and then Brecht." As soon as the new leaflet/brochure is available, I shall be sending it to all who attended the Conference; and if we pick up even half a dozen new members, the effort is worthwhile.

As for a future Symposium venue, there were suggestions in favor of a location in Latin America or North Africa, and also of one in Europe. As the Committee pointed out in Augsburg, we would welcome concrete suggestions for the former proposal: none of the current offices has contacts in these regions and clearly, if it is felt that this possibility should be explored, contacts and, even more important, possible sources of finance, will need to be looked at. Both John Rouse and I would be grateful for any proposals.

So much for practical detail. As for the future, I have little doubt that the arguments about Brecht als Klassiker, Brecht's (ir)relevance, Brecht's myopia or Brecht as prophet of the new subjectivity will continue to stir (muddy?) the waters of academic discourse. Of more immediate importance, it seems to me, is the need to address precisely the converse of his own assertion that his works would not need to be staged in a (truly) socialist society.

In a Germany and Europe whose political and social outline has changed so markedly in the last three years, Brecht's poetry, drama and theater practice (as well as his writings on the connections between aesthetics and politics), far from having nothing to say, demand of audience, reader and director an attention and readiness to engage with them. Not in that venue recently referred to by one commentator as "the slaughterhouse of theory" or in some latter day version of Samuel Butler's *Colleges of Unreason*, but outside the academy and in a language which will open the doors to discourse rather than entwine the initiates in the coils of their own argumentations. Brecht's donkey with the sign "Auch ich muß es verstehen" is, if anything, an even more necessary signifier now than before.

Michael Morley
Flinders University, South Australia

Vice-President's Report

While we celebrate the success of our Augsburg Symposium and plan future international ventures, I'm pleased to report on our upcoming programs at ATHE and MLA.

We will enjoy very visible participation in this year's convention of the Association for Theater in Higher Education (ATHE). We will hold a business meeting and our representative to the FORUM governing committee (me), will participate on a FORUM panel considering the conference's theme: "Theater and Cultural Pluralism". And this will just be the icing on the cake. We will also sponsor our normal compliment of two panels. The first of these will consider "Theater and Revolutionary Change," with papers ranging from the rights to culture won during the French Revolution to the recent developments in Germany. Our second panel will be part of two panel series co-sponsored by another ATHE focus group, Theory and Criticism. The series will consider the difficulties in performance documentation, both of historically distant theatrical performance and contemporary theater and performance art. Given Brecht's interest in documenting his won work at the Berliner Ensemble, I'm sure you can see why we took the lead in arranging this double-panel.

We are also organizing a double-panel for MLA in December. Organized by Carrie Asman of U.C.-Davis, the panel will celebrate the Benjamin anniversary with the theme "Brecht and Benjamin." We will also, of course, hold a business meeting. And, as usual, that business meeting will not only be listed under the closed Committee Meetings schedule in the MLA program, not in the session-by-session schedule. Please check the Committee Meeting schedule for the place and time of our business meeting, and the program schedule for the places and times of our panels.

Participants have already been chosen for both MLA panels. We were forced to solicit papers virtually immediately to make sure the panels could take place; we were unable to rely on a call for papers, because MLA deadlines are so early. In particular, the deadline for including a call for papers in the relevant issue of a 1992 MLA News was January 6 -- only a week after the close of the 1991 convention! As usual, therefore, I urge anyone interested in organizing an MLA panes for 1993 to contact me as soon as possible.

Finally, I'd like to report that I've been elected to the MLA delegate assembly. Although I'm a regional delegate, I hope I'll be able to represent our concerns in the ongoing discussion of what to do with Allied Organizations. As you probably know, the first round of decisions made two years ago included a measure intended to dampen the ardor of any Allied Organization wanting to schedule two panels rather than one: the second panel will always be scheduled on the last day of the convention. Unfortunately, as we found out scheduling this year's sessions, this means a double panel also will be scheduled on the last conference day.

The Assembly's recommendations also included a mandate that the status of every Allied Organization be reviewed every seven years. The decision was not retroactive, so our clock is still ticking, but it's important that we keep up our MLA visibility. Allied organizations still claim a sizable percentage of panel slots, but the Assembly would like to see more special session programming, which is often more responsive to the changing concerns of the membership. So the review process is very much intended to weed out as many Allied Organizations as possible.

We can enhance our own chances for MLA survival by doing the things we should be doing anyway: keeping our programming strong, showing good attendance at our business meetings, and keeping up our membership numbers.

*John Rouse
Tulane University*

IBS Financial Report
(through February 28, 1992)

AUGUST 31, 1991

Balance \$ 5,850.23

**Deutsche Bank Düsseldorf
Konto-Nr. 76-74146
BLZ 300 702 00
Balance 2.058,70 DM**

*Ward Lewis, Secretary/Treasurer
University of Georgia*

FEBRUARY 28, 1992

**Receipts \$ 2778.96
Disbursements \$ 1346.72
Balance \$ 7282.47**

**Receipts 157,00 DM
Disbursements 214,78 DM
Balance 2.000,92 DM**

CONFERENCE REPORTS

The Berliner Ensemble in Kentucky: A Review

Plain flat despair haunted the performance of three members of the Berliner Ensemble as they presented a "Brecht cabaret" and participated in a "Brechtfest" colloquium as part of the "Theatre of the Weimar Republic" festival at Actors Theatre of Louisville, October 18-29, 1991. The cabaret, titled *Love and Revolution*, consisted of thirty-four songs and ten spoken texts, and was performed by Carmen-Maja Antoni and Hans-Peter Reinecke. Karl-Heinz Nehring was musical director and accompanied the performers on piano. Their appearance marked the first by members of the BE in the United States.

The audience of Brecht enthusiasts responded energetically but rather desperately to the generally lifeless delivery of the songs. Ms. Antoni did occasionally get a song across, spitting out Brecht's words in "The Barbara Song" with the snarling bite and suppressed rage that animated their author, creating through her transformations of herself a stunning dialectic between bourgeois doctor and desperate pregnant woman in "The Ballad of Paragraph 21." But she had little to work with in her interactions with Mr. Reinecke, who displayed a sodden gravity I did not expect to see in one who has been with the Ensemble since 1968. His performance of the songs was physically and intellectually vague; he stood wooden and apparently uncomfortable down center, mumbling out the lyrics and making repetitive waving gestures with his right hand. The Weill melodies sounded worn out; Eisler had lost his edge; the spoken texts (read aloud out of assorted paperback books) sounded naive and incompetent. To be brief, the performance was inarticulate, the performers oddly frightened (a strange sight in two so experienced actors) and at the same time profoundly weary. I left the performance feeling depressed. What had happened to Brecht's company? What had happened to Brecht? I avoided talking to my companions as I walked out to the car. What was the meaning behind this deadening afternoon? I was afraid that behind this purposeless performance by two from the BE was a painful secret already divined by Antoni and Reinecke but not yet admitted by the rest of us who so desperately tried to cheer them on to some kind of enthusiasm: Brecht was a failure, Brecht was wrong, Brecht is irrelevant, so why sing these songs anyway, Johnny? Brecht himself was the sentimentalist. I drove home in a funk.

I did not actually recover some sense of optimism about the ultimate disposition of Brecht's work until the next morning when Antoni and Reinecke made informal remarks and responded to questions at the "colloquium" titled, "The Berliner Ensemble Today." The problem behind the lifeless cabaret, the source of the weariness and anxiety that crippled *Love and Revolution*, was not that BB had gone bust, but that the lives of these performers were at the moment in complete disarray. Their salaries had stayed low while the rents had quadrupled. Their director had been fired and a handful of temperaments put in the job. Their repertory was in question. ("Yeah! Start doing other playwrights," shouted an American voice in the audience,

"Become a regular company or be dissolved!") Their country was dissolved. Their collective dreams turned suddenly to shit. Brecht was not dead yet. But the BE's attitude toward him had to be renegotiated and that was going to take time. Revolution had to be redefined and Love more clear in its object. Perhaps it is Love for Brecht that will save them, I thought. And leave the Revolution to be figured out later. Maybe Love can save these poor actors looking so frightened and exhausted up on the dais, smiling bravely, sighing, blinking in the capitalist glare.

Mark Fearnow
Penn State University

LOVE AND REVOLUTION



Antoni



Reinecke

Duly motivated, a trio sets out to convince the world that these themes are just as inter-meshed as the initials of their revered author. A kaleidoscope of the known and unknown, of a poet's thoughts and aspirations intermingled with those of his composers and interpreters. The inimitable sounds stem from Kurt Weill; equally perceptible – the subtle clarity of Hanns Eisler, Paul Dessau's unique music, Hans Dieter Hosalla's finesse, the distinctive humour of Karl-Heinz Nehring interwoven with Brecht's own melodies: a grand variety of encounters – text and music, songs and singers, words and notes, ideas and sensitivities, experiences and opinions. Interpreters confront their audiences.

Carmen-Maja Antoni and Hans-Peter Reinecke have been protagonists of the Berliner Ensemble for many years. Today they are presenting *their* Brecht in *their* way. Karl-Heinz Nehring is their understanding and stimulating companion.

Communications? - Zum 8. Symposium der Internationalen Brecht Gesellschaft vom 9. - 14. Dezember 1991 in Augsburg

Der andere Brecht als Nicht-Thema, das sich nicht definieren lasse; es gäbe ohnehin nicht einen Brecht, sondern viele Brechte; das Zulassen der Vielheiten in der Postmoderne habe das Streben nach Einheit und Eindeutigkeit abgelöst, jegliche Ideologie als irgend tragfähige ohnehin. Nichts auf Brechts Bühne habe etwas anderes bedeuten können, als es war: seine Verfremdung hätten die semantischen Identitäten nur verstärkt. Der Brechtische Gestus habe die Welt gangbar machen wollen; inzwischen habe sich herausgestellt, daß die Welt seinem speziellen Diktat nicht gefolgt ist. Viele Vorgänge in der gegenwärtigen Welt seien sogar überhaupt nicht mehr zu verstehen, schon gar nicht mit V-Effekten - vielleicht mit TV-Effekten? Wilsons "Labyrinth der Differenz" seien das Brecht-Nachfolge-Theater. Der Brecht des Epischen Theaters sei unwirksam geworden; sein Schweigen über den Stalinismus, seine Faschismus-Vereinfachungen, sein Glauben an die DDR-Zukunft und seine Verkennungen einer demokratischen BRD seien als historische Fehleinschätzungen unerträglich geworden ... all das stand zur Debatte.

Die einen referierten über den einen Brecht, die anderen über den anderen, letztere in der Mehrheit. Vieles hat sich eingepreßt für den, der alle Sitzungen mitgemacht und mitgehört und mitgestritten hat. Am Ende, in der Nacht nach dem "Blauen Boll" (nicht Baal) in den Münchner Kammerspielen, als auch Maria Luisa Torres Reyes ein Taxi zum Erreichen des Rückflugs nach Manila gefunden hatte, kam, nimmt man einige Abschiede und Verabredungen (die nicht eingehalten werden) dazu, sogar etwas wie Euphorie auf. Geschafft - und weiter. Heute, zehn Wochen danach: die Aufzeichnungen zur Tagung wieder durchgesehen. Notizen zum letzten Samstag: Renate Voris eröffnet mit Abschiedsschmerz. Vladimir Koljazin muß gegen die Geräusche der Kofferträger ansprechen, die rein- und rausgehen. Bernd Mahl baut ab, als Siegfried Mews hinter den "heiteren Abschied von der Vergangenheit" ein Fragezeichen setzt.

Haben wir noch über Brecht gesprochen? Oder schon, wie Hans-Thies Lehmann wollte, statt Brecht zu sagen immer Brecht zitiert und unsere neuen Lesarten dazu; oder nur unsere Lesarten gegen Brecht? Meinen zugegeben z.Tl. nicht mehr nachvollziehbaren Aufzeichnungen zufolge waren es nicht nur gelungene "Labyrinth der Differenz".

Hatten also Differenzen zur Euphorie geführt? Zu Depressionen auch? Zehn Wochen danach (die vollständige Fassung des Kongresskurzreferats ist wieder hergestellt und verbessert für das Brecht Jahrbuch eingesandt) kann mein Rückblick nur lauten: Brecht und die anderen.

Wir haben Monate vorher geplant und konzipiert, geschrieben und umgeschrieben, unser die ganze Brecht-Forschung umstürzendes Referat für Augsburg verfaßt, es dort in den Pausen und Nächten - Brechts Ortsgenius herbeibittend - weiter formuliert und geändert in Reaktion auch auf Vorredner, um (endlich!) zehn/fünfzehn Minuten sprechen zu dürfen, wenn man nicht zu den auserwählten Dreißigminutenrednern gehörte. Um dann festzustellen, daß der Umsturz gar nicht stattgefunden hat. Das feedback verlief doch schmählich angesichts dieses Vorlaufs. Die Anspielungen auf Vorredner (wenn die überhaupt da waren oder noch da waren) blieben ungehört; auch der Witz wurde ziemlich erschrocken zurückgewiesen. Brecht und die Deutschen.

Ist das immer so? Ich fahre selten auf Kongresse. Reden auch die Kongreßtäger gar

nicht *miteinander*, nur zufällig zwischen zwei Tassen Kaffee, auf dem Weg zum nächsten schnellen Termin? Und warum die Theaterbesuche, wenn gar nicht über sie gesprochen wird? War man sich insgeheim einig, daß die gezeigten Aufführungen schlecht waren? Oder gilt das praktische Theater insgesamt nichts mehr? Und bei Philologen ohnehin nichts... Über das *Dickicht* hätte man sprechen können, da war doch was zu sehen in Brechts Augsburger Stadttheater, oder? Die *Kleinbürgerhochzeit* - Inszenierung war am falschen Ort; *Sezuan* im Stadttheater nicht: darüber hätte man reden müssen, über die Wirkungslosigkeit des Klassikers. Gut, daß nach dem *Blauen Boll* von Ernst Barlach in den Kammerspielen Schluß war - einige aufgefangene Gesprächsfetzen der Kollegen ließen Schlimmes befürchten für den Stand ihrer Theaterfähigkeit: der Kunststandard von Hans Lietzau's letzter Inszenierung mit solchen Schauspielern läßt sich nicht mit einem Achselzucken abtun, meine Herren, die Sie Brecht zu kennen meinen. Läßt sich eben doch.

Über welches Theater sprechen wir, wenn wir mit Brecht über Theater sprechen? Gibt es überhaupt so etwas wie einen Minimalkonsens über unsere Theatererfahrungen? Ich zweifle sehr. Jedenfalls fehlten die Theatergespräche in Augsburg. Eine Lücke, die das theoretische Gespräch nicht erleichterte (oder ermöglichte, wenn man zynisch sein will: siebzig Prozent der Theorie können vor der Theaterkunst selbst nicht bestehen - das war schon bei Brecht selber so).

Wenn die Theorie wenigstens stärker auf die Kunst selbst hingedacht wäre, von ihr die Impulse nähme, nicht vom Problem, das der Wissenschaftler mit sich und seinen Begriffen hat. Nicht einmal seine Domäne, die Begrifflichkeit, war klar auszumachen. Wenn wir z.B. über den Begriff "Postmoderne" nicht anders als TV-Moderatoren oder Feuilletonisten kleiner Zeitungen reden, also positiv/negativ, dafür/dagegen, dann läuft doch was falsch. Wir reden dann wie Journalisten, verkürzt, thesenhaft, um Leser werbend, aber ohne direkten Partner, unbestimmt, keine Verständigung, also Austausch suchend. Ist das so auf Kongressen?

Ich habe für mich rausgeholt, was für mich rauszuholen war. Ich hatte mir vorgenommen, keinen Tag vergehen zu lassen, ohne meine Argumente in der Diskussion öffentlich zu überprüfen, ich wollte Konflikte- oder Konsensmöglichkeiten nicht auslassen, meine Gedanken nicht hinter Schüchternheit oder Selbstsicherheit verbergen. Ich brauchte oft Mut und Selbstüberwindung dazu, die Bereitschaft, mich zu blamieren. Eine Kongreßatmosphäre bietet gute Widerstände für solche stunts. Man müßte noch aggressiver rangehen.

Habt Ihr die emotionale Erregung bemerkt, als Dorothea Haffad ihre Thesen über Liebe als Produktion vorgetragen hatte? Naturgemäß (kongreßgemäß) ließ das setting eine Emotionalisierung der Diskussion nicht zu - die aber kam durch. Brecht konnte sein unordentliches, aber produktives Liebesleben vor der Öffentlichkeit lange abschirmen. Wir verheimlichen auch viel. Wir konnten nicht einmal über Brechts inzwischen allseits bekanntes Liebesleben sprechen, also über das, das er produktiv gemacht hat. Wie hätten wir unsere wohlbehüteten Kongreßemotionen hier produktiv machen sollen? Die wegtheoretisierten Subjekte der Theoretiker hatten, schon als die wissenschaftliche, nicht einmal direkte intime Frage oder Anspielung nur an sie erging, ganz schön zu tun, um die Fassung zu wahren: ein nicht differenzierbares Knäuel von Depression, Tränen, Machismo und Aggression huschte durch den Raum (oder entlud sich im Hotelzimmer), unter Zeitdruck. Der Kongreß tanzte nicht, blieb

unproduktiv. Ein Tiefpunkt.

Wissenschaftler sind schlimmer als Theaterleute. Die küssen sich wenigstens, wenn sie sich treffen oder wenn sie gehen - vielleicht denken sie Schlimmes dabei. Aber sie küssen. Wir denken nur. (Zugegeben: den Vladimir Koljazin aus Moskau... die schöne Sitte der Slaven hilft einem, Gefühle zu zeigen. Bei der schönen Russin - "Der Diskurs des Gestus. Brecht und die Postmoderne" - half mir die schöne Sitte nicht.)

Brecht und die anderen also: Als in der Mitte der Woche die Theaterleute kamen (der eine hieß Müller, der andere Seiler), da wurde der Kongreß der Wissenschaftler wenigstens provoziert. Einige von uns versuchten, zurückzuprovozieren. Es ging nicht. Was sind das für Zeiten, da ein Gespräch über Theater nicht möglich ist, da Mercedes und Deutschlands Wiedervereinigung Schweigen über Theater gebieten soll. Diese Altaufklärer, ihre Ideologie verhindert jede Differenz! Sie sollten mehr rasen - nicht reisen.

Ich war inzwischen wieder in den Kammerspielen und sah Thomas Langhoffs Stella-Inszenierung. Der andere Goethe? Einen differenzierteren Realismus, der schon fast keiner mehr ist, gibt es heute nicht auf dem Theater. Warum inszeniert keiner einen anderen Brecht? Keiner der großen Regisseure folgt bisher unseren Dekonstruktionen und Differenzen. Seit zwanzig Jahren nicht. Wir differenzieren wahrscheinlich nicht deutlich und nicht laut genug. Auch das Brecht Jahrbuch zum Thema kann das nicht leisten, wenn man den Verlauf des Vorlaufs Revue passieren läßt. Vielleicht schreibt einer ein fetziges Vorwort dazu, das für Theaterleute lesbar ist, als Initialzündung - das Detailstudium würden die großen Dramaturgen dann schon nachholen. Ohne sie wird es keinen anderen Brecht geben. Und unser anderer Brecht würde, wie so viele kleine und große Revolutionen auch, nur schreckliche Folgen haben.

Claus Just
Universität Erlangen

Fragen am „Totenbett des Theaters“

Heiner Müller (Ost-Berlin) und Josef Szeiler (Wien) bei Augsburger Podiumsdiskussion

Von unserem Redaktionsmitglied
Gernot Kirzl

„Brecht, das Lehrstück und das Theater heute“ sollte beim Symposium der Brecht-Gesellschaft in Augsburg debattiert werden, doch Brechtstücke waren kaum Gesprächsgegenstand, Josef Szeiler und seine Radikal-Vorstellung von Theater rückten in den Mittelpunkt. Da geriet sogar Heiner Müller als Stargast etwas in den Hintergrund.

Aktuelle politische Ereignisse als Folie fürs Theatermachen wollte Moderator Prof. Hans-Thies Lehmann zum Ausgangspunkt machen, doch Heiner Müller schob Tagespolitik zur Seite und fand den Weltkonflikt von „Arm und Reich“ entscheidend. „Der Weihnachtsmann in der Dekoration ist ein Mörder“, formulierte er. Und Szeiler nahm den Faden auf, stellte das Lehrstück auf die Seite der Armut, das Subventionstheater auf die des Reichtums und der Warenhausgesellschaft. „Theater ist Kaufhaus“, höhnte er.

Lähmung des Denkens

Müller schloß sich an die Feststellung Reinhard Baumgarts von einer „Lähmung des Denkens“ an. „Mit der deutschen Wiedervereinigung wurden die deutschen Intellektuellen mindestens ins dritte Glied verwiesen.“ Man müsse versuchen, neben dem kommerziellen Theater „etwas anderes“ zu machen. Allerdings: „Was – ich weiß es nicht.“

Szeiler war sich dagegen zumindest klar, daß radikal andere Kommunikationsweisen im Theater gefunden werden müßten. Seine Beschreibung der Arbeit von „Angelus Novus“ (die Gruppe existiert inzwischen nicht mehr) zeigte eine Kommunikationsart, die

man kaum mehr mit dem herkömmlichen Begriff „Theater“ verbinden kann. Ein Jahr arbeitete die Gruppe an einer 22stündigen Lesung der Ilias, neben vier nichtöffentlichen Versuchen standen zwei öffentliche. Ein Projekt mit Texten von Heiner Müller und Goethe mit zwölfstündiger Dauer brachte es zu zwei öffentlichen Aufführungen. Szeilers Ziel: „Es geht darum herauszufinden, was das für ein Ort sein kann, das Theater in dieser Gesellschaft.“ Diese Gesellschaft titulierte er als „Daimler-Benz-Scheiße“; an ein aufklärendes



Theater glaubt er nicht, der normale Theaterzuschauer interessiert ihn nicht. Interessiert ist er an kollektiven Erfahrungen, die mit seiner Art von Theater zu machen sind, einem Theater, bei dem der Besucher Mitwirken ist. „Ich möchte nicht vor 1000 Zuschauern spielen, sondern mit 1000 Zuschauern eine Inszenierung machen.“ Angesichts von Millionenstädten ist ihm ein Theaterbau des 19. Jahrhunderts für seine Vision von notwendigem Theater völlig ungeeignet.

Wirkung im Sinne von „etwas bewegen“ möchte Szeiler freilich schon. Seiner Auffassung von Theater, bei der es geradezu um Versuche zu neuen Lebensformen geht (was freilich so neu ja nicht wäre), sprang Heiner Müller bei – betonte aber dabei den Kunst-Charakter. Er nahm die Frage aus dem Publikum, ob man nicht am Totenbett des Theaters stehe, zustimmend auf: „Kunst wird nicht ernst genommen, die Kultur-Etats sind absolut lächer-

lich, die Gesellschaft begreift nicht, daß es um ein Lebensproblem geht.“ Mit Brecht bestand er auf dem Luxus-Charakter der Kunst. „Durch Luxus lebt man.“ Das Theater soll imstande sein, „die Leute Probleme mitkriegen“ zu lassen. „Man kann vielleicht mit einer Shakespeare-Aufführung mehr über Augsburg sagen als mit einer Lokalposse.“

Szeiler mußte sich „ungeheure Arroganz“ gegenüber dem Publikum vorhalten lassen. „Sie müssen die Situation des Zuschauers mitbedenken“, „Ich fühle mich verarscht“, „Was wollen Sie bewegen?“, hieß es. Sein „Mich vielleicht, meine Freunde...“ befriedigte da nicht. Er beharrte, daß übliches Theater nichts zeigen, nicht aufklären könne. „Ich glaube nicht an Demokratie.“

Müller schwang sich noch auf zum Satz „Theater muß auf irgendeine Weise gefährlich sein, sonst hat es keinen Sinn“ und sprang Szeiler dann zur Seite: „Theater muß seinen Kunstanspruch ungeheuer elitär behaupten, sonst kann es nicht politisch wirken.“ Süffisant befragt, warum er ausgerechnet in Bayreuth ein Regie-Angebot für „Tristan“ angenommen habe, gab er zurück: „Ich fand es so absurd, daß es mich interessiert hat.“

Schließlich kamen die Brechtschen Lehrstücke noch etwas ins Blickfeld, als Lehmann nach deren Zeitgemäßheit fragte und seinerseits die „Illusionslosigkeit der Texte“ als Bleibendes charakterisierte. Heiner Müller wiederum begründete sein Interesse an den Lehrstücken: „Es sind die einzigen Stücke Brechts, die Tragödien-Struktur haben.“ Hier sah er einen Bogen von Kafka zu Brecht begründet. Solche Tragödienschau richtete er auch auf die Weltgeschichte und illustrierte dies mit der soziologischen These, wonach in der UdSSR die Struktur der technokratischen Industriegesellschaft ausprobiert worden sei.

Augsburger Allgemeine 13.12.91

Herr Keuner in Delaware

Herr Keuner, challenged to declare,
how he liked his days in Delaware,
deposed, this time not tongue-in-cheek,
or with predictions dire or bleak:
"I have tried, commencing at young age,
to make of Bert a global sage.
But I'm outstripped, I am outdone
by the Newark speakers, all but one.
My friend, creation Bertolt Brecht,
emergéd there, halo-bedecked,
invented more than alienation,
no, also filmic innovation,
prepared the way for British drama,
illustrated bibles with the Lama,
spoke Swabian, not Bajuvaric patois,
struck down those nasty bourgeois,
and yes, he was a *feminist*,
a socialist, not communist!"

Another one I must give his due:
it's Uwe Haus, his grand young crew,
their show, it bordered on the magic,
we laughed at humor, cried at the tragic;
we loved their show, thrilled at their talk,
how they found props, even Georgian chalk.

A Kudo, too, for H. P. Breuer,
untiring in Clayton's foyer.
He planned ahead, he organized,
from every source his budget spliced;
read manuscripts, offered rebuttal,
and even managed U. D.'s shuttle.

Thanks to U. D.'s great Germanists as well,
courtesies too numerous to tell!
I thank the planners, one and all:
I, Keuner, had a ball!
But since I am always dialectic,
I now must add: days also were hectic.

But even that I'll synthesize,
it was hard work in paradise!

Guy Stern
Wayne State University

International



Bertolt Brecht Symposium

UNIVERSITY OF DELAWARE
Newark, Delaware

February 28 - March 1, 1992



"Eine Berliner Elegie - Klang der Worte, Klang der Töne"

Dies die Überschrift der diesjährigen Brecht-Tage (und, wie ausdrücklich hinzugefügt, Brecht-Nächte) vom 7. bis 9. Februar 92 im Brecht-Zentrum Berlin. Ausgangspunkt gemeinschaftlichen Nachdenkens und Tuns waren Brechts Buckower Elegien, Gedichte tiefster Verzweiflung nach dem 17. Juni 1953, Gedichte bitteren Bedenkens, der Frage nach Gestern, Heute, Morgen im Zeichen des schon Gescheiterten, Fragen über Fragen, die der Alternde sich und den Zeitgenossen stellte, um unbelehrbar daran festzuhalten, daß es weitergehen müsse gegen die unsägliche Vergangenheit. Gedichte denn auch der Besinnung aufs Eigene ja, Private, in dem Nichtprivates sich doch bündelt - Brecht blieb Politiker in jedem Wort. Wer den Fragen im "Radwechsel", der Aufforderung "Die Wahrheit einigt", der Selbstanklage in den Worten "Unwissende, schrie ich/ schuldbewußt", der vernichtenden Rubrizierung von Städten, die ohne die Weisheit des Volkes erbaut wurden, sich stellte (es waren wenige, die es taten, zu wenig!!!), hätte Impulse aufnehmen können für die Mühen der Ebenen, Impulse im Zeichen radikaler Dialektik, ohne die der Marxismus zum Narzißmus verkam, hätte Brecht - und nicht erst den späten, elegischen -, genauer verstanden als mancher beflissene Apologet, der vergessen hatte, wie wenig Brecht eigentlich akzeptiert wurde in den fünfziger Jahren. Nun der Kapitalismus in seiner rohesten Version sich ausgebreitet hat, steht Brecht, der ganze Brecht, aufs Neue zur Debatte. Wer aber zu befinden hätte über seine Aktualität - der heutzutage Unterdrückte, Hungernde, jener Niedrige, der an das Niedrige denken muß, um hoch zu kommen, wird nicht wissen, daß Brecht auch sein Leid artikuliert vor mehr als einem Halbjahrhundert. Die Brecht-Kenner hingegen, Intellektuelle, Tuis, um Brechts böses Wort aufzugreifen, sind in mißlicher Lage, Stellvertreter sein zu müssen für ihnen doch Unbekannte, schlimmer noch, auf ihr ästhetisches Vermögen gewiesen zu sein, wo es um Ästhetisches eigentlich nicht geht: Was Wunder, daß Antworten nach Brechts Aktualität belastet sind vom subjektiven Geschmack, von Bornierungen eigener Welt-Sicht, vom Unvermögen, über die eigenen Teller hinauszublicken. Was Wunder, daß Brecht (immer noch? oder jetzt erst recht?) erhalten muß für Gebrechen und Verbrechen des Realsozialismus, als ob er Erich Mielke hieße oder gar Stalin. Was Wunder, wenn manche, die über Brecht längst hinausgekommen sind oder es zu sein vorgeben weit hinter ihm zurückfallen im Blick auf den Tellerrand, im Fühlen höchstegoischen Bauchwehs, im Würgen an Knödeln, im weinerlichen Schmerz, der Welt sagt, aber nicht Welt meint. All solche Bekundungen jedoch abzutun als obsolet, ginge wiederum an Brecht vorbei. Es war Brecht, der sich für Lyriker einsetzte, die ihm gegenläufig argumentierten; wir sollten es wenigstens jetzt ihm gleichtun.

Drei Brecht-Nächte, gewidmet dem Wort und der Musik, gewidmet eigenartigen szenischen Aktionen, in denen Unbeholfenheit mit Wagemut sich mischte, etliche Uraufführungen, die man sich wird merken müssen, zwei Tage der Werkstatt, auch des Gesprächs von Fachleuten - solch Ertrag ist so kümmerlich nicht, vor allem dann nicht, wenn nicht mehr nur Gestandene zu Worte kamen, wenn die Gestandenen selbst neuen Boden betraten - oder auch alten, der aber so brüchig nicht ist: Es gab Improvisationen und Kompositionen von Hannes Zerbe - sie lassen aufmerken ob ihrer neuartigen Subtilität und Bewußtheit -, Lieder und Opernfragmente von Friedrich Schenker, Ausschnitte aus der Oper *Der Neinsager* von Reiner Bredemeyer. Es gab

Lesungen neuer Texte von Karl Mickel, Kerstin Hensel, Guntram Vesper, Jochen Berg. Es gab die "Ariadnegesänge" von Jochen Berg und C. Rene Hirschfeld, es gab wenig gelungene Brecht-Eisler-Interpretationen von Grit Kaspar und C. Rene Hirschfeld (er vertat sich schauerlich in Eislers "Lied vom Wasserrad"), und es gab hervorragende Brecht-Dessau-, Weill-, Zerbe-Interpretationen von Gina Pietsch. Und es gab Videoaufführungen, Musikbänder: dies alles im Zeichen hoffnungsvoll-hoffnungsloser Elegie, pendelnd zwischen Weit- und Weltsicht und Selbstgenügsamkeit.

Das Wichtigste der drei Nächte und zwei Tage: daß Menschen zusammengekommen sind, daß es Dialoge gab und gibt - mitunter flogen die Fetzen, wenn Unbeholfenheit das Zulässige überschritt, mitunter jedoch war der Ruf nach Professionalität zu kurzgriffig.

*Gerd Rienäcker
Humboldt-Universität, Berlin*

7. bis 9. Februar 1992

Brecht-Tage und -Nächte '92:

**Eine Berliner Elegie - Klang der
Worte, Klang der Töne**

O-1040 Berlin, Chausseestraße 125

BrechtZentrumBerlin



PERFORMANCE REVIEWS

Der gute Mensch von Sezuan aus russischer Sicht 1991

Nach der Rigaer Inszenierung A. Shapiros von *Furcht und Elend* - eine Abrechnung mit der politischen Mythologie des Totalitarismus-, nach A. Borissows *Guter Mensch von Sezuan* in Jakutsch (1987), dessen naiver Stil ihm erlaubte, zwischen Bildern zweier Kulturen - des Westens und des Ostens - zu balancieren, ist *Der gute Mensch* im Kasaner Jugendtheater beinahe die einzige russische Brecht-Inszenierung, die die Rede wert ist. Während bei Borissow nur andeutungsweise die schlummernde Zivilisation zwischen Westen und Osten erscheint, so hat Boris Zeitlin, Regisseur des Jugendtheaters in der Geburtsstadt Schaljapins, dieses Stück als trauriges Gleichnis für das russische Elend und Leiden konzipiert. Es ist eine Inszenierung aus der Zeit des Chaos und der ökologischen Krise, wenn der Hunger den Menschen beherrscht. Es ist "China, von russischen Schauspielern gespielt."

"Wie kann man gut sein, wenn alles so teuer ist?" Heute ist das die Frage jeder russischen Frau, ob sie aus Moskau oder aus der Provinz kommt. Viele Stichwörter Brechts erschüttern mit ihrer Aktualität; einige Sätze klingen wie Meinungen von Menschen auf der Straße. Die neue Generation wählt Shui Ta, lernt seine Methode, um nicht unter die Räder des Marktes zu geraten. Sezuan wurde für den Regisseur ein Spiegel für viele Verschiebungen und Verfremdungen, die die Geschichte uns schenkten. Heute sind sie schon die gewöhnlichen Schrecken des Seins. Das Volk ist in dieser Aufführung das, worin es jetzt verwandelt ist: eine Bettlerschar, an der Bühne kriechendes Gesindel, Breughelsche Herde mit verzerren Gesichtern und lispelnden Mündern. Hier zieht sich Shen Te zu dem Untier Shui Ta um, begleitet von den Tönen eines russischen Kinderschlaflieds.

Die Bühne ist die graue, sphärenartige Welt irgendwelches Betonsarkophags mit Schießlöchern, die für die zukünftige Schlacht vorbestimmt sind (Bühnenbild von M. Ribassowa). Sezuan, "todstinkende Stadt," ist unsere Heimat mit langgezogenen russischen Liedern, mit exotischen chinesischen Tänzen auf dem ersten Plan, mit Tschernobyl hinter dem Rücken und im Herzen.

Zunächst einmal scheint sich die Kasaner Aufführung an die Stereotypen des Theaters der sechziger und siebziger Jahre anzulehnen, an die Ästhetik des armen Theaters. Vor allen Dingen aber eroberten die jungen Schauspieler Brecht für sich selbst. Helen Krainyayas Shen Te ist ein russisches Mädel vom Dorf, klein und ruhig, ein Bienchen, das zur Langmut zu den Tönen der "Dubrawuschka"-Lied ruft. Von dem Moment der Begegnung mit Yan Sung an beginnt ein starkes lyrisches Thema sich durchzusetzen, ein für das deutsche Brecht-Theater undenkbares Liebesdrama von einer, die sich in den Falschen verliebt. Die Regie funkelte mit unerwarteten Einfällen und Gags: sie verzichtet ganz auf Songs oder transponiert sie in den dramatischen Monolog; führt anstelle der Songs trostlose, langgezogene russische Lieder, die auch als eine gewisse Verfremdung zu interpretieren wären. Trotzdem ist es schwierig, sich an das

Verschwinden von Brechts Liedern zu gewöhnen.

Nicht Doppelung vom Guten und Bösen, sondern emsiges Prüfen des Guten durch den Bösen wurde hier zum dramaturgischen Schlüssel der Brechtschen Gestalten. Das gute Antlitz von Shen Te probiert das böse Antlitz von Shui Ta an und schaudert zu ihm mit Entsetzen zurück. Quälende und wichtige Frage für die russische Schauspielerin: Erbitterung ist möglich, aber ob die Wiedergeburt in diesem mechanischen Zwang zulässig ist? Die Tochter des Grabens ruft die Mitbürger zur Barmherzigkeit und zum Mitleid, und bei uns nach der ersten Welle von Scham und Reue beginnt man wieder Almosen zu geben... Eine der stärksten Szenen ist diejenige mit dem verlassenen Tischlerskind. Dieses Kind, wie auch Wan, der weinend um die Adresse einer guten Frau anfleht, wird zum Symbol der Flüchtlinge, von denen heute Tausende im zerfallenden Imperium umherwandern. "He, der Mensch bittet um Obdach!" Es klingt gebieterisch-christlich aus Krainyayas Mund.

Die Menge der schmutzigen, Breughelschen Zwergen, die "Reis! Reis!" brüllen, ist fähig, jeden von uns zur Raserei zu treiben. Und Shen Te ist keine Ausnahme. In der Darstellung dieser Menge sieht man auch die Schattierungen der russischen Faulheit, des berühmten "Oblomowtum," das mit keinem Befehl zu besiegen ist. Mit Humor wird die Szene eines russischen Volksfestes gespielt, das mit Hilfe eines Befehls auf deutsch ("Arbeiten!") vergebens in ein Fabriksfließband verwandelt werden soll. *Der gute Mensch* in Kasan ist ein trauriges Gleichnis der von uns erlebten finsternen Zeiten. Eilig, romantisch-abgeschmackt, flüchten die Götter in ihr chinoisiertes Nirgends. Die Niederlage duldend, möchten sie verduften, um den Verstand nicht zu verlieren. Das zynische Rezept russischer Götter wird mit der Anerkennung der aktuellen Situation abgerundet.

Wir sind auf uns selbst angewiesen. Das Weggehen der Götter macht den Schmerz von Shen Te noch unerträglicher. Sie legt sich auf die Bühne, von Breughelschen Mäusen eingekesselt, ein Klümpchen Qual. Für Shen Te bleibt nur die Hoffnung auf ihre christliche Moral, die sie nicht imstande ist zu verraten. "Sie selber dächten auf der Stelle nach," sagt sie den Zuschauern, aber sie selbst hat fast keine Hoffnung auf die Vernunft, nur auf den eigenen Glauben. Unerwartet, aber auch gesetzmäßig, kommt in dieser Aufführung die Brechtsche Moral mit der christlichen, mit Lew Tolstois "Unwiderstand des Bösen gegen die Gewalt" in Berührung. Es scheint, als ob das die einzige Grundlage wäre, auf der wir heute an den Brandstätten der Tempel des reinen Glaubens aufbauen könnten. "Alle Abgötter, denen wir früher voller Angst gedient haben, verloren ihren Reiz. Uns blieb nur die Begierde des Lebens und die letzten, tiefsten Forderungen und Wünsche unseres Geistes, die wir gar nicht auszudrücken wissen" (S. Frank, *Das Scheitern der Abgötter*, 1924).

Vladimir Koljazin
Moskau

Verschwinden von Brechts Liedern zu gewöhnen.

Nicht Doppelung vom Guten und Bösen, sondern emsiges Prüfen des Guten durch den Bösen wurde hier zum dramaturgischen Schlüssel der Brechtschen Gestalten. Das gute Antlitz von Shen Te probiert das böse Antlitz von Shui Ta an und schaudert zu ihm mit Entsetzen zurück. Quälende und wichtige Frage für die russische Schauspielerin: Erbitterung ist möglich, aber ob die Wiedergeburt in diesem mechanischen Zwang zulässig ist? Die Tochter des Grabens ruft die Mitbürger zur Barmherzigkeit und zum Mitleid, und bei uns nach der ersten Welle von Scham und Reue beginnt man wieder Almosen zu geben... Eine der stärksten Szenen ist diejenige mit dem verlassenen Tischlerskind. Dieses Kind, wie auch Wan, der weinend um die Adresse einer guten Frau anfleht, wird zum Symbol der Flüchtlinge, von denen heute Tausende im zerfallenden Imperium umherwandern. "He, der Mensch bittet um Obdach!" Es klingt gebieterisch-christlich aus Krainyayas Mund.

Die Menge der schmutzigen, Breughelschen Zwergen, die "Reis! Reis!" brüllen, ist fähig, jeden von uns zur Raserei zu treiben. Und Shen Te ist keine Ausnahme. In der Darstellung dieser Menge sieht man auch die Schattierungen der russischen Faulheit, des berühmten "Oblomowtum," das mit keinem Befehl zu besiegen ist. Mit Humor wird die Szene eines russischen Volksfestes gespielt, das mit Hilfe eines Befehls auf deutsch ("Arbeiten!") vergebens in einen Fabriksfließband verwandelt werden soll. *Der gute Mensch* in Kasan ist ein trauriges Gleichnis der von uns erlebten finsternen Zeiten. Eilig, romantisch-abgeschmackt, flüchten die Götter in ihr chinoisiertes Nirgends. Die Niederlage duldend, möchten sie verduften, um den Verstand nicht zu verlieren. Das zynische Rezept russischer Götter wird mit der Anerkennung der aktuellen Situation abgerundet.

Wir sind auf uns selbst angewiesen. Das Weggehen der Götter macht den Schmerz von Shen Te noch unerträglicher. Sie legt sich auf die Bühne, von Breughelschen Mäusen eingekesselt, ein Klümpchen Qual. Für Shen Te bleibt nur die Hoffnung auf ihre christliche Moral, die sie nicht imstande ist zu verraten. "Sie selber dächten auf der Stelle nach," sagt sie den Zuschauern, aber sie selbst hat fast keine Hoffnung auf die Vernunft, nur auf den eigenen Glauben. Unerwartet aber auch gesetzmäßig kommt in dieser Aufführung die Brechtsche Moral mit der christlichen, mit Lew Tolstois "Unwiderstand des Bösen gegen die Gewalt" in Berührung. Es scheint, als ob das die einzige Grundlage wäre, auf der wir heute an den Brandstätten der Tempel des reinen Glaubens aufbauen könnten. "Alle Abgötter, denen wir früher voller Angst gedient haben, verloren ihren Reiz. Uns blieb nur die Begierde des Lebens und die letzten, tiefsten Forderungen und Wünsche unseres Geistes, die wir gar nicht auszudrücken wissen" (S. Frank, "Das Scheitern der Abgötter," 1924).

Vladimir Koljazin
Moskau

Exploring Brecht's Validity in Post-Communist Society
An examination of Kansas University's Production of
The Resistible Rise of Arturo Ui

Due to the timely coincidence of the collapse of Soviet communism and the University of Kansas production of *The Resistible Rise of Arturo Ui*, we are confronted with the question of Brecht's use-value in a post-communistic world. Because of Brecht's close ties with Marxist ideology one might be tempted, particularly in our disposable society, to dismiss the work of the playwright with the passing of the political practice. To do so would mean the danger not only of dismissing the communist philosophy, but the more fundamental issue of the continued challenge of authority regardless of its form. This constant reexamination of what we allow to happen, by relinquishing control of power to others, is at the heart of Brechtian theater and the theme of KU's *Arturo Ui*.

The question of Brecht's contemporary relevance goes beyond the Marxist aspect of his work. During this particular production, directed by visiting professor Heinz-Uwe Haus, the concern was raised as to the audience perception of the didactic elements of *Ui*. Would the spectators see it only as an historical representation, whether Nazi Germany or the Chicago underworld of the '20's and '30's, or would they be able to infer the universal indications that were intended. Obviously, the play's effectiveness was an individual issue, but the audience was aided by both the production elements and current events.

From a dramaturgical standpoint, Haus attempted to reinforce the universality of the play by eliminating the direct historical references to the rise of Hitler. Without the assistance of the visual signs paralleling the actions of *Ui* to those of the Nazis, the spectator was forced to make his own comparisons. However, the separation of *Ui* from the association with Hitler was not a total separation. There remained a militarism achieved by the characters through the physicalisation of the actors and the support of the costumes design. The actors conveyed the sense of systematic conformity by relinquishing their individualism in favor of belonging to the group. In a more individual instance, the gestus of "the public *Ui*" relied heavily on the oratorical style reminiscent of the Nazi leader. Mike Brandt (*Ui*) was able, however, to incorporate into the style of Hitler specific gestic and vocal mannerisms of more contemporary figures, most notably those of Ronald Reagan and Richard Nixon.

In addition to the attempts made by the company to reflect a universal tone, the spectator of this production was assisted by the headlines of the day. David Duke, the former Nazi and KKK leader and candidate in the Louisiana gubernatorial race, appeared as a direct correlation to *Arturo Ui*. Mr. Duke claimed that his earlier intolerance no longer had bearing on his political ambitions. As a "born-again" Christian, the candidate maintained that the voters need not fear his previous indiscretions; he had divorced himself from his former conviction. Political analysts have noted that the same racist ideas as before are present in Duke's philosophy, but the language is more polished.

Similarly, in the KU production, Betty drags Dullfeet up gallows-like steps to a meeting with *Ui*. She attempts to reassure her husband of his safety, claiming: "*Ui*'s youthful revels are

now ended...his manner and his grammar much improved: He hasn't murdered anyone in weeks." Moments later in the same scene, trying to win Betty's confidence, Ui proclaims: "Some of my best friends are Christians."

Another comparison that may be made with, but certainly not limited to, David Duke is the packaging of the candidate. The scene where Ui is tutored in acting so that he may more effectively impress the masses is one that is common in American politics. We are becoming increasingly expected to choose our leaders on the basis of appearance rather than content. As Marshal McLuhan showed us, the medium is the message. Duke, a product of his generation, took his self-packaging to the extreme altering his appearance through cosmetic surgery in an attempt to gloss over what is being said.

Corruption is found not only in right-wing politics, but in other elements of society as well. The alleged financial misdealings surrounding BCCI seem to mirror the corruptive influence of the Cauliflower Trust of *Arturo Ui*. BCCI even has their version of Old Dogsborough. Long time image of political idealism and purity Clark Clifford appears to have been enlisted by the powers behind the banking institution to lend the same sense of legitimacy and respectability that the grandfatherly Old Dogsborough gave the Trust and Ui. As of now the allegations are still under investigation, but one could hardly be shocked if some crucial piece of evidence disappears as with the murder of Sheet or accidental erasure of White House tapes.

An examination of the stylistic aspect of Brecht's work is another way to reaffirm his validity in today's society. The use of narration to tell the story was crucial to Brecht and fundamental in the Kansas production. The actors were required to maintain distance from the character in order to achieve an objectivity about that character. This was contrary to the understanding of action for many of the actors. They seemed to equate effective acting with personal involvement in the emotional life of the character. The temptation to search for a "through-line" to govern the actions tended to slow the process. Through the insistence of Haus, however, the actors began to rely on actions and attitudes in social situations and "characters" began to emerge. Because of the insistence of both Brecht and Haus on the objectivity of the actor, the audience was allowed to infer their own subjective criticism of the character. This freed the audience from outside interference and manipulation and required them to think for themselves.

This responsibility of the individual is the theme of *Arturo Ui*. In the final scene of the play, Haus placed the grocers of Chicago and Cicero on opposite sides of the auditorium, seated among the spectators. By closing the proximity between the actors and audience the actors became an extension of the audience, blaming each other for failure to resist Ui. Several body guards were stationed in the aisles to maintain order and act as a coercive force. After ceremonial oratory supplemented by selective violence, the actors/audience became caught up in the ecstasy of Ui's plan for future expansion. Mounting the stage in orgiastic celebration the grocers accepted their role in the master plan. Haus elected to move a scene from earlier in the text to this point in the production. With the grocers involved in total self-indulgence a wounded woman enters from the back of the auditorium. She struggles toward the stage pleading with the audience along the way. After an emotional attack on Ui she expires at the foot of the stage. This is followed

by Mike Brandt, no longer as Ui addressing the audience with a warning not to let these actions happen again.

The use of the epilogue to espouse a moral is doing exactly the opposite of what Brecht intended. Although Brecht meant it as a challenge, the use of the epilogue comes across as another form of coercion. After witnessing two-and-a-half hours of deplorable corruption and violence, the audience is blatantly told how to interpret these actions. We are being held at verbal gunpoint and threatened not into complacency but action, and the action that the playwright deems correct. By doing this, Brecht establishes himself as authority, offering protection to those who side with him.

The elimination of the scene with the pleading woman and Ui's final speech would leave the audience the task of analyzing the action of the play and deciding for themselves what should be done. This empowers the audience rather than spoon feeding them a solution. The image of the grocers celebrating their initiation into the flock should be enough to help the audience discern Brecht's meaning.

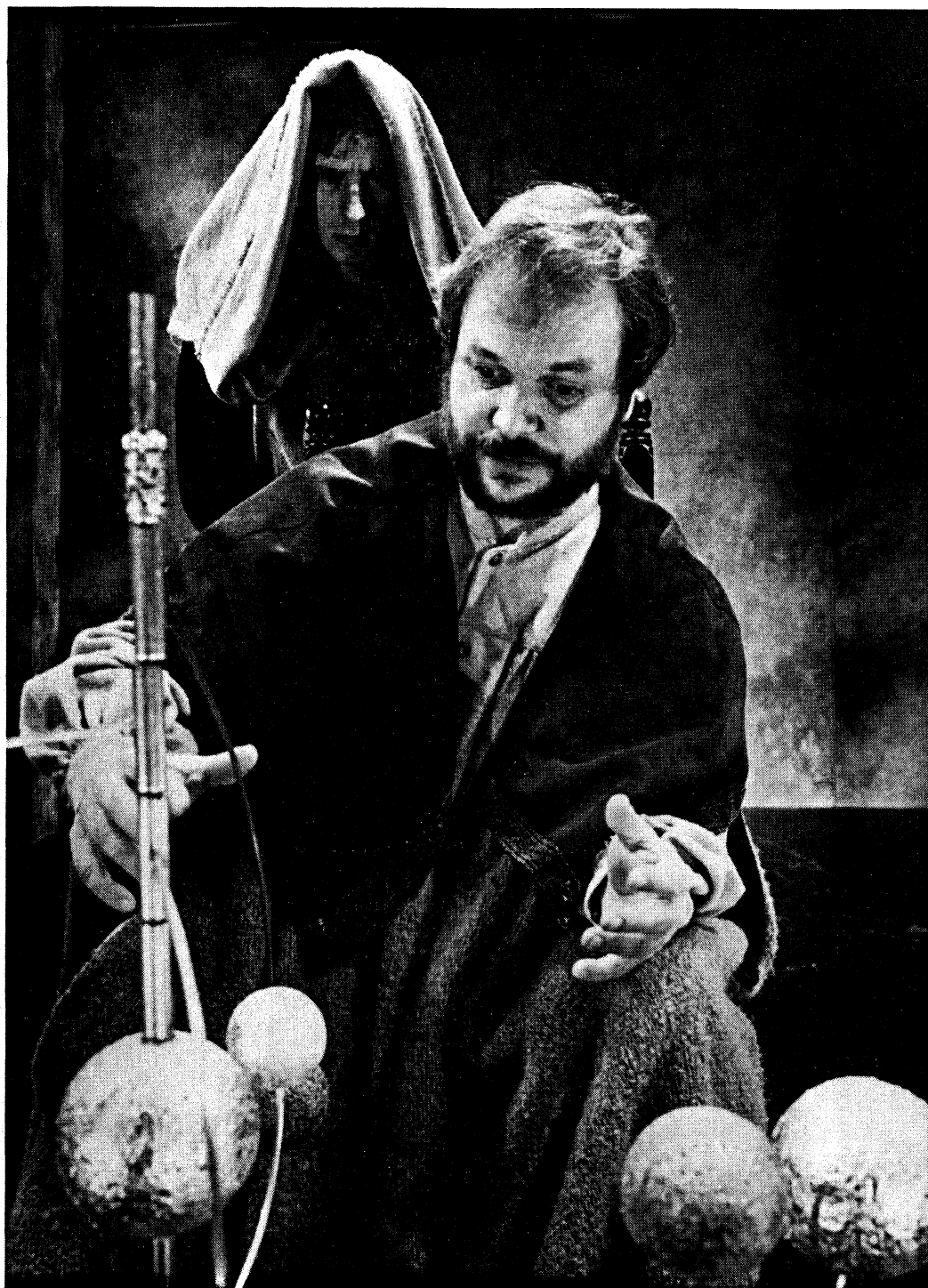
If we are to continue to use Brecht's ideas of questioning authority, we must also resist the temptation to establish Brecht himself as authority. Brecht has validity in today's society by challenging us to think and decide. When we give him the power to choose for us, we are doing exactly what he warns against.

Brent Noel
University of Kansas

A Brecht Renaissance in Off-Broadway Theater?

Galileo. By Bertolt Brecht. English Version by Charles Laughton. Jean Cocteau Repertory Theatre. 330 Bowery, New York. 30 Nov. 1991 - 20 March 1992.

Brecht researchers and specialists may be interested to know that the 1990-1991 and 1991-1992 theater seasons in New York brought three Brecht productions to Off-Broadway stages: *The Caucasian Chalk Circle*, loosely adapted for a production at the Public Theatre by George C. Wolfe (the late Joseph Papp's last play as artistic director); *Arturo Ui*, last year at the CSC Repertory on 13th Street; and *Galileo* in Charles Laughton's 1947 English language version, by the Jean Cocteau Repertory Theatre, at the Bouwerie Lane Theatre. For any comments on the *Chalk Circle*, please refer to *IBS-Communications*, October 1991, Vol. 20: 1-2, p. III ("Briefs"). I did not have the opportunity to see *Arturo Ui*, but hope to see it when PBS television broadcasts one of the CSC performances in April, 1991 (please check local listing).



Eve Adamson directs *Galileo* for the Cocteau Repertory, the first production of the play in New York in 14 years. The performance is a riveting, fast-paced series of thirteen short scenes. The Galileo character, superbly played by Harris Berlinsky, is the frustrated scientist and idealist who in the end acquiesces to the authorities. (This 1947 version was written shortly after Hiroshima; thus, the 1938 Svendborg version of the valiant hero had been modified.) Although the epicurean side of Galileo's personality is less evident in the production than expected, he is nonetheless obsessed with his well-being and succeeds in showing his zest for life. Galileo improves throughout the performance, carrying much of the action (especially in the second act). Mr. Berlinsky is able to create the character that the play requires, and even keep the distance needed to avoid total identification: his stance is evident in his very demeanor. Fortunately for the character of a scientist, he can radiate an inquisitive expression on his face, from the play's beginning to end.

The 17th-century Italian Renaissance costumes by Jonathan Bixby and Gregory Gale accentuate Galileo's own era, but the timeliness of the play's theme is still appreciated by the audience. A filled theater on a Thursday night attentively enjoyed the portrayal of the dynamics of power relationships in Brechtian form, and delighted in the witty dialogue, some of Brecht's most poignant. The musical piece that opens the second act, energetically performed by Ian Duckett, Joseph Menino, and Elise Stone, serves as one of the highlights of the play. Andrea Sarti (Mark Waterman) and Fulganzio, the little monk (Grant Neale), offer two of the stronger roles; the Pope (Craig Smith), though serious and grim, lacks authority (albeit in a brief appearance).

The Jean Cocteau Repertory also produced Büchner's *Woyzeck* last year, and this season's other productions are Beckett's *Endgame*; Thornton Wilder's *The Skin of Our Teeth*; Shaw's *Geneva*; and Schiller's *Mary Stuart* in a version by Robert David MacDonald, director of Glasgow's Citizens' Theatre. The theme for the year's productions is "society's reaction to the threat of revolutionary ideas, and its amazing facility for surviving while ignoring the truth" (from the press release). *Galileo* certainly succeeds in exemplifying the Theatre's selected motif.

The play runs until March 20. Performances are Thursdays through Saturdays at 8 pm and Sundays at 3 pm, at the Bouwerie Lane Theatre, 330 Bowery (2nd St.). Admission is \$16 (\$9 for students). For reservations, call (212) 677-0060.

James Keller
Modern Language Association, New York

A further view on the same production:

The Jean Cocteau Repertory Theatre Company boasts of being the first to stage *Galileo* in New York in fourteen years, and this able group seems up to the task of a first-rate production. The play is built around the historical figure of Galileo Galilei, who carries a political message

for modern times. The company's playbill notes that Galileo's discovery of the earth's rotation was profound, but adds that "such a discovery placed him in earthy peril." (Playbill) Galileo is the only major play by Brecht that centers around an historical figure, because "ours is an age of science." (J. Needle & P. Thomson, Brecht [Chicago, 1981], 171). The atomic bomb thrust the scientific community of largely religious sceptics into the forefront concerning issues of moral responsibility. The issues exploited by Brecht were: can a morality based on science replace that based on God, and can science bear the responsibility of this morality?

Galileo's discovery conflicted with Church dogma, and his work was viewed as placing man dangerously far from the center of the universe, where it was believed God intended him to be. As Brecht suggests, science, like art, plays a part in the real world, and not merely epistemologically. Therefore, science and art must change the world. However, Brecht's Galileo is not only a heroic agent of change, but antithetically, a coward of sorts, whose weakness of will stands as an obstacle to the moral his own science suggests. No wonder the life of Galileo becomes a target for Brecht. Along with Andy Kragler, Mother Courage, Azdak, and other Brechtian anti-heros, the author is attracted to Galileo as a political compromiser who placed survival above ideology. The production at the Jean Cocteau wisely accentuates the play's polemics, instructing as well as entertaining the audience.

Director Eve Adamson (who doubles as lighting designer), and designer John Brown utilize a raked stage as the basic setting throughout the two acts. The raked floor serves as a blackboard, where Galileo (played by Harris Berlinsky) scribbles out his scientific discoveries on his hands and knees with wild frenzy, like a cat pawing a hair-pin. This novel idea is used effectively; during intermission many spectators, curious at what was written, peered over the stage to examine the mathematics. The backdrop is an amber colored set piece, which functions quite well within the intimate space. The upstage wall employs windows which heighten dramatic intensity: at one point, neutral-masked faces leer from the portals at a frightened Galileo. The image is most effective.

In Act 1 (Scenes 1-8), a trio of splendid singers open the play, acting as narrators; they re-appear to open Act 2. Original music by Hanns Eisler underscores the lyrical syncopation. Galileo begins alone, seated center stage, looking skyward. Throughout the play he peddles his science in order to feed his daughter, satiate his own gluttony, and receive compensation for his research from the Venetian Senate. Galileo instructs his young page Andrea (Tony Stone) on the motion of the planets. When the youth asks how it is possible for the earth to revolve when his own eyes see the sun moving, Berlinsky's reply emphasizes an important Brechtian phrase: "You see nothing, all you do is gawk." The production is best when incorporating Brechtian didacticism, utilizing the Lehrstucke methodology from the author's earlier works. Each actor projects one side of the dialectical argument, thereby accentuating the issues Brecht wished to present.

Galileo, facing censure from the Church, argues with his colleague, Sagredo (played extremely well by Craig Smith), over the importance of Galileo's recent discovery that the moons of Jupiter revolve around the mother planet, rather than the Earth. This scene is the highlight of the production, as two principal players engage in a dialectical exchange over theology and mathematics. Sagredo, wary of Church puissance, is both moved by a knowledge of science as

well as a fear of the "smell of burning flesh at the stake." Smith warns Galileo: "You are suspicious and skeptical in science, but in politics you are as naive as your daughter!" Smith's caution contrasts well with Berlinsky's enthusiasm; Berlinsky's Galileo believes that the empirical facts will be sufficient to convince the Church authorities to relax their grip. Sagredo, however, knows better -- in the next scene, Galileo encounters contempt and disbelief by the Court scholars, who refuse to look through his telescope and view for themselves Jupiter and its collection of moons. Galileo's life is further complicated when his daughter Virginia (played with unobtrusive simplicity by Angela Vitale), is engaged to the wealthy Ludovico (Robert Ilerardi), whose interests in maintaining his social standing is now jeopardized by Galileo's daughter.

Brecht reveals two essential facets of the protagonist, and in so doing portrays the dialectics within the character: Galileo the scientist and secondly the man. Sagredo, observing through the telescope the mountains on the moon, understands that the earth cannot be the center of the universe, but is, instead, a revolving sphere like any other planet, and states: "But this gives the lie to all astronomy that's been taught for the last two thousand years." The underlying significance of Galileo as the preeminent scientist is emphasized here in the text. Behind the phrase "two thousand years" lies the scientific views of Aristotle, whose work other scientists use throughout the play as evidence of Galileo's miscalculation. Smith conveys the importance of Galileo's discovery; by shifting his eyes from the telescope to Galileo, the actor mixes the emotions of terror and awe with adroit skill. It is a subtle, but highly charged moment.

Brecht's Galileo is complex. He needs money so that he may continue his research, unfettered by mediocre students. Berlinsky's charm and naivety succeed in keeping us involved in Galileo's passions. He projects the reckless abandon of a man whose self-indulgence acts as a protective shield, or so he thinks. He cannot hold back his scientific findings: "The bad thing is that, when I find something, I have to boast about it like a lover or a drunkard or a traitor (Scene 7)." Berlinsky conveys an inner sense of boyish enthusiasm, enhancing our interest in the protagonist. Within the actor's conception of the role, we view the doubt, keen observation, and a naive willingness to question received beliefs, which are the foundations of science, as well as the groundwork for social change. Unlike Galileo, other intellectuals refuse to question: "The truth might lead us anywhere!", says the Philosopher. The cast projects a world of hypocrisy that surrounds Galileo with vivid performances.

The ensemble is the production's strength. With energy and enthusiasm, the cast works the text, doubling up on many roles. In the scene where Galileo presents his new telescope to the nine-year-old Prince Cosimo De'Medici, a hilarious bit is performed by the Philosopher (Joseph Menino), who chants in Latin and fears looking at the moons of Jupiter. In Act 2, Galileo's trio of supporters -- the Little Monk, Federzoni, and Andrea -- work well together, believing that Galileo will refuse to recant under threat of torture. The only section which falls somewhat short of the mark is the exchange between Galileo and the Little Monk (Scene 7). This scene, a dialectical exchange between the fundamental tenets of religion versus science, reveals Brecht's Marxist view of religion as the opiate of the masses. The existence of God, the Little Monk argues, spiritually feeds those who live by their labor, and will permit the peasant to die happily, knowing that they have lived by God's precepts. Through ignorance, the peasant will never have to confront the existential emptiness of the void. ("We must be silent from the highest of motives:

the inward peace of the less fortunate souls.") The truth, states the Monk, will push its way through on its own, if God wills it. Galileo's reply echoes Brechtian polemics: "As much of the truth gets through as we push through." Galileo admits the pathos of the poor, but demands to know "where is their divine fury?" As performed, the scene lacked the dynamic contrast so well articulated between Smith and Berlinsky. The performances flatten out, losing the distinction between the differing arguments.

The production is less effective in projecting Galileo's robust appetite. Galileo is a gourmand. Berlinsky's interpretation loses this component of the man, lacking the character's preoccupation with the senses. Brecht, always fascinated with food as a metaphor expressive of the human condition -- "Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral!" -- provides the protagonist with several eating and drinking scenes. Brecht plays up Galileo's hearty appetite ("No one's virtue is complete, Great Galileo liked to eat"). Although Berlinsky eschews false costumes disguising his average physique, and in so doing avoids any comparison with Charles Laughton, nonetheless, he lacks a feeling for the character's corporeality. His eating is a general function of stage business devoid of passion.

This is vital in understanding why Galileo recants. His fear of "physical pain" stems from his love of physical pleasure. Furthermore, it is part of Brecht's attempt to 'estrangle' us from Galileo 'the hero' by subverting Galileo 'the man.' In rendering him a slave of his appetites, Brecht undermines a comfortable relationship between the spectator and the performer. We are at once attracted and repulsed by this Galileo. There is no appeal to sentimentality; we cannot get close enough to him to empathize. Galileo's pusillanimous behavior nullifies his heroic stature. Brecht states: "As a confirmed materialist, he [Galileo] insists on physical pleasures. He wouldn't actually drink while working, but what matters is that he works in a sensual way." (Ronald Hayman, *Brecht: A Biography* [New York, 1983], 216.) When Galileo's pupil, the adult Andrea (well played by Mark Waterman), hears the bells toll, signifying his mentor's recantation, cries out, "He saved his big gut," the moment is vague; there is no "big gut," either literally, or in the inner sense of the character.

In all other respects Berlinsky, and the cast, present an exciting Galileo. Particularly successful was Craig Smith as the Pope, who begins his scene with the Inquisitor opposing any interference with Galileo. But as Smith dons his religious vestments, he discards reason in the process, acquiescing to the Inquisitor's plan to threaten Galileo. Berlinsky's final scene with Andrea is particularly moving, in which we see Galileo's loneliness (he is placed under a semi-house arrest), and sense, through the actor's portrayal, his guilt for having sold out.

At the conclusion of the play, Berlinsky, now an almost completely blind Galileo, asks his daughter, "How is the sky tonight?" She replies, "Bright." Although the text calls for Galileo to continue eating, Berlinsky, instead, stares up to the heavens he can no longer see. It is a poignant moment; Galileo sits center stage, in the same manner as when he began the play. The idea of thematic recurrence--a return to the beginning--is played out through the director's sensitive conceptualization, and the audience is left with a profound sense of symmetry.

GEISLINGER FRIEDHOF
(vom InterCity 118)

The writer of this poem knows well Germans or Germany are not metaphysically worse than any other nation; great imperial nations--from Spain thru' England, France or the USA to Russia & Japan--have all in all probably done worse. Even small nationalities, aping grotesquely the Herderian heresy, have often done no better in their "Drang nach Lebensraum"; the writer is, e.g., deeply ashamed of the suicidal & genocidal folly of all sides in the conflict within his native Yugoslavia. But Germany is the "Land der Dichter u. Denker" (e.g. the Brecht & Benjamin abundantly cited in this poem); & also in the middle of European geography--& history. For a lover of such names, the ache is bigger.

*This poem is, thus, not to be taken as a "Deutschland-schelte", but rather as a "Trauergedicht"; in the words of Celan (whom more Brecht-lovers should read):
"Und das Versäumte geht um, gross wie die Schemen der Zukunft."*

1.

Niedliche häuser weisse computer-fabriken
Hi-fi Land ruhe u. ordnung
Die kaufhäuser so voll die ordnung so aufrecht
Die männer aufgedunsen die fremdarbeiter laut klein fehl am platz
Die frauen zu fett oder zu eckig oder fahl, am schlimmsten
Die sich mit wenigem abgefunden, mein mann küsst nicht gut

Arbeitet aber u. trinkt nicht viel schon 20 jahre
Bittere falten schräg von den mundwinkeln herab
Scheerbart u. Celan entleiben sich
Steffin stirbt in den Hohen Moskauer Gebirgen ohne lunge
Ohne gehör Brecht stirbt an der zigarre die er sich in den erdbeben
In den niederungen nicht ausgehen lassen kann gelassen über leichen
Lugen die alten jahre vom balkon auf die geschichte die fortschreitend fortkreisende

Teddy versteht das soziale als wo es weh tut so far so good
Lieber tui nicht aber eine materialistische sinn-kabbala, den
Benjamin haben sie mürbe gekriegt er entleibt sich
Heute ist bekanntlich der marxismus ein hässlicher zwerg
Der sich verbergen muss als sandkörner im gerät
Die puppe die man Kapitalismus nennt
Gewinnt immer wenn sie die fetischware liebe in ihre dienste nimmt

Drahtlose harfisten
Telegrafieren nimmer mit Marx- u. Engelszungen

2.

Weltbanken verheeren die welt u. unter den banken
Liegt ein vampir pfahl in der brust
Viele sagen ja u. doch ist da kein einverständnis
Viele werden nicht gefragt einverleibung
Ohne verständnis u. viele
Sind einverstanden mit falschem (es gibt doch noch was
Falsches?): wichtig zu lernen

Duschen schwimmen liebe zustande bringen
Lesen dialektik in oasen sich nicht entleiben
Fin de siècle fin du monde das tausendjährige jahrtausend
Hic non Hierusalem hic salta tausendsassa
Der real existierende Kapitalismus ohne menschliches antlitz
Bei jedem anderen namen verpestet uns ebenso: stat rosa mutato
Nomine de me fabula narratur wo der multikausale zusammenhang
Der Multis u. AIDS verdeckt in der verschmutzten welt
Der glaspaläste u. glacé-handschuhe

3.

Deutschland du bleiches kannibalisches bankenübersätes
Der allerniedlichste friedhof in Geislingen allein blumen ein
Regenschirm, es drängt schon wieder nach osten der graf zu wukowar

Brandenburg im staube mit allen feinden u.
In den bankiers erwacht Kaukasus die strecke
Nach Bagdad schon verkohlt die Angst

Ist eine dürre vettel aus Deutschland 3,000.000 arbeitskräfte finden
Freiheit u. keinen käufer die mieten steigen (300%) dem osten zu
Die arbeitgeber geben die arbeitgeber nehmen

Ruhe u. ordnung Walter auch die toten sind uns sicher
Mein preussisch kind wo weilest du

Erdrückend die Stasi was ist sie gegen die demokratisch einverstandenen medien
Obszön das morden an der Mauer was ist es gegen all die drogierten eingemauerten leben
Was ist eine panzerdivision heute gegen eine aktie

Der Weisse Peter bricht zusammen im Norden eine feste
Burg wäre unsre ästhetik wenn sie widersteht
Bald steht die Dolle Griet auf aus den kernkraftwerken

Die geiseln an ruhe u. ordnung längst schon immerwieder
Vergeben O Inge O Gisela O Brigitte
Die folge folgt mein zug zieht an

Wichtig zu lernen stürzt brausend zu
Den niedlichen niefesten gräbern von Geislingen.

181291

ÜBERSETZUNGEN

fin de siècle fin du monde: "ende des jahrhunderts ende der welt" (O. Wilde)

Hic non Hierusalem hic salta: "Hier ist nicht Jerusalem, hier springe", verflechtend "Ubi Marx ibi Hierusalem" (Wo M. dort J.", E. Bloch) u. "Hic Rhodos, hic salta" (Hier ist's wo du springen sollst" (d.h. dich bewähren musst).

stat rosa mutato nomine de me fabula narratur: "Da steht die rose mit anderem namen erzählt die geschichte von mir", verflechtend "stat rosa pristina nomine" u. "mutato nomine de te fabula narratur"

Darko Suvin
McGill University

Dear learner-teacher & quick/good respondent,

thank you deeply for your long letter! Since we're so far in space & time (generation), let me respond by attempting to elucidate what was unclear to you in *Geislinger Friedhof*. Premises: 1st, "a poem must explain itself"--yes, mainly: but if it's worth the effort, the reader should meet it halfway by finding the presuppositions of its positions in our common imaginary encyclopedia; your perceptive readings suggest that (for readers like you) it might be worth, thence this explanation. 2nd, while magic alas doesn't work in physics, it works in poetics of "psychics", so that it may not be too *abwegig* to stress how a clear distinction should be made between the author of this letter & of that poem. My comments are those of one reader, uncommonly well-informed about the genesis of this poem & having reflected pretty long both on its possible variants & on matters of verse in general: no less but certainly no more. The poem wasn't in any full sense written by the civic persona of DS. You might attribute it to DS's unconscious, yet I dislike that term intensely suggesting as it does one individual artisan well while it's more like a series of canals criss-crossing, quite super-individual & just happening to meet in one individual brain-receptacle; I'd therefore call it my *kami* (Jap. for "godhead", there are zillions of them for many localities, crafts etc.), which I like better than the Hellenic "Muse" because my *kami* changes its/his/her gender puzzlingly from poem to poem, sometimes it's even androgynous (in this poem, if I understand it, mainly male). The following comments are, then, those of an attentive scribe who took down the *kami*'s dictation, possibly mangling some of it & possibly being faithful, & you take from it what you can & leave what you can't accept.

I was particularly struck by some of your points, e.g.: 1/ what you kindly call the "well-sustained sensual cemetery imagery". i.e. the wan colors, lifeless or bodiless entities, fragments "such as lungs & glacé-gloves", drugged lives, etc.; 2/ "the use of numbers & statistics" & of abbreviations such as "u." to manifest "the computer Hi-fi land"--for I (DS) was quite unaware that my *kami* had rigged it (if I may believe you) so nicely. Let me add that I was quite flabbergasted at my *kami*'s choice of German for the verses, since I wrote for 15 years in Croato-Serbian & then, after an interval in which I began dreaming in English, in the latter language (& people have tho't well enough of them to publish one book of poetry each in Zagreb & Toronto). But lately my *kami* has committed half a dozen German poems, this being a language I learned in elementary school in order to read Karl M. (sorry not Marx but May) & catch myself dreaming in too, these last years. Since the dictee has never lived in Germany longer than 3 months at a time, it stands to reason he (DS) can't write a first-class dictation. I tried to tell this the *kami* but it's quite obdurate when it doesn't want to listen (& since a couple of those poems got published in German periodicals I concluded the *kami* knew what it was doing & shut up).

Now to your concrete queries, answered by Section/Line numbers. The *kami* was steeped in Brecht & Benjamin (aided by preparing for & listening to the IBS Symposium), so, as you partly caught, many lines echo & allude to theirs. This is a classical Japanese technique known as *honkadori* (allusive variation on a "foundation text") which DS learned from its reinvention by T.S. Eliot.

Examples:

1/11-12: allusive variation on "On poor BB" as well as to his return to Germany poem on "die mühen der niederungen" vs. those of the mountains (meaning postwar victory vs. exile).

1/13: Baudelaire's poem on the old years looking down from the balcony, I think translated or commented upon by WB.

1/14-15: Teddy = Th. Adorno, my favorite sentence from him is roughly "Das Soziale ist wo es weh tut"; "tui" = BB's sarcastic term for wishy-washy Intellectuals (he & Adorno hated each other with the bitterness & injustice of enemy brothers).

1/17-20: multiple variation on WB's famous Historico-Philosophical thesis where he proposes that the automaton Marxism will always win if it hides within "einen hässlichen Zwerg" called theology which can't let itself be acknowledged; today it's Marxism that has to hide, while the automaton Capitalism always wins when it enlists people's fetishized desires; the pun on homophones "ware" & "wahre liebe" is BB's from an early title of *Setzuan*.

1/21-22: allusive variation on 2 titles of Wolf Biermann's books of (sung) poetry "Drahtharfe" & "Mit Marx- u. Engelszungen"; an uneasiness about positions taken today by this early hero of mine, whom I heard sing in E. Berlin ca. 1961 & deeply sympathized with, results in the "nimmer" (that's exemplary for many others).

2/1: Kriege verheeren die welt u. in den kriegten..." --the beginning of BB's stupendous (uncompleted) hexameter Umdichtung of the *Communist Manifesto*, much too little known: I'd love to translate that!...

2/3-7: as you noted variation on the beginning of *Jasager/Neinsager*.

2/8-9: ditto on one of BB's latest & loveliest poems, "Vergnügungen".

3/1: ditto on BB's "Deutschland bleiche Mutter".

3/3: you were puzzled by the Count of Vukovar: alas, V. is the town of the bloodiest fights in the present Yugoslav Civil War, & I saw the Count of Vukovar, an elderly German gentleman, now the Croatia ambassador in Bonn, on TV explaining how Croatia will get democracy back--& he his latifundia--as soon as the evil Serbs (or was it Communists?) are thrown out. My kami tho't poetry must fix this monumental moment.

3/4: upside-down variation on a famous line from Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg*.

3/8 + 11: "Frisch weht der Wind/ Der Heimat zu,/ Mein Irisch Kind,/ Wo weilest du?"-- Wagner, *Tristan u. Isolde*, quoted in the *Waste Land*.

3/10: counter-variation on another famous line from WB's Historico-Philosophical Theses, "even the dead are not safe if the enemy wins--and he keeps on winning".

3/13: a late variant in BB's *3penny Opera* has "what is a picklock against a share" ("ein dietrich gegen eine aktie").

3/14-15: Peter Weiss's Eurocommunist novel has for title *Ästhetik des Widerstandes*.

3/15-16: "eine feste Burg ist unsrer Gott", Luther.

3/16: Dolle Griet, Crazy Meg, unheimliche figure from Breughel, crazed crone against the apocalyptic landscape of flames & war, BB loved it & modelled some figures, e.g. Grushe, on how he understood her.

I (DS) am in particular uneasy about two passages, the first one of which you complain about & the second one you don't (probably because you aren't German &/or your politics are similar to those of my kami, who might be described, insofar as these supernal entities deign to use our terms, as a Shintoist Marxist). So 1st, 2/11-14 with the Latin quotes. I argued with my kami that this was goddam elitist & who's gonna read/understand our poem anyway: nothing doing. So I can only put them into notes as above. The rose, in particular, is from an old medieval Nominalist conundrum varied e.g. by Shakespeare (The rose by any other name smells as sweet, etc.) & most lately by Eco in the epigraph to *Il nome della rosa*. 2nd, the *terzina* on the Stasi etc., 3/12-14. Again, I argued it could (& in the *Trommelfeuer* of capitalist media undoubtedly would) be misunderstood as the defense of it, which it IS NOT. Even more important, it could appear to *bagatellisieren* the deep physical & psychic sufferings to which many DDR citizens were exposed by the so-called socialist regime there, which this DOES NOT pronounce upon (given that it's the subject of the above disgusting *Trommelfeuer*). My kami pointed out that (if people will but read--& if they will not, there's nothing we can do), the *terzina* says the Stasi is/was horrible & the murdering at the Wall obscene; BUT--but that it proved politically less effective than the capitalist media & existentially than the drugs in the "democracies", which is what we, gentle reader, are faced with TODAY (line 3/14). A couple of tho'tful friends from Berlin wrote me kind letters saying they just couldn't write that, it needs an outsider: well, my kami & I are such, & I'm content to answer "just wait 3-4 years & see what you think then". Anyway, again my kami was obdurate & wouldn't delete the *terzina*: nothing doing.

Finally you ask me why the division into three sections: & I just don't know. I (DS) may speculate: Section 1 vaguely follows a kind of very free & overblown Shakespearean sonnet (6+6+7+2); Section 2 almost makes it to 14 lines (not quite); Section 3 is structured as 3

terzinas (unrhymed but with masculine + feminine endings instead) + 1 distich, repeated 2x. (Two, kind of, "underblown" sonnets, symmetrical to but leaner than Sections 1 & 2, more control is needed at the end.) Whether that means that the first 2 sections are more lyrical & the 3d more epical I couldn't really decide. The only formal decision I remember is to use the terzinas in 3. I'm quite pleased that you, a woman, see the end of it (& of the whole poem) as appealing to the 3 German women to do something about "ruhe u. ordnung", but I must confess I didn't think of that, they were for me the Baconian hostages delivered to it, more an ache than a hope. This poem is a bringer of bad, not good news: the train is accelerating toward the seemingly pretty but very solid law-&-order cemetery. However if my kami has wisely left some ambiguity there, my civic persona is delighted: I don't believe history ever ends.

Yet I must end (that's the difference between art & life) this much too long letter. My defence is: you did expressly ask for it. & you encouraged me to believe the poem was worth it.

With love, yours

Darko Suvin (scriba)



"In München ist jetzt ziemlich viel los" Brechts Münchener Jahre (1917-24)

Daniel Drascek

Ludwig-Maximilians-Universität, München

Bertolt Brechts Münchener Jahre (1917 bis 1924) finden sich in den einschlägigen Brechtbiographien meist nur sehr knapp unter der wenig differenzierten Überschrift "Augsburg und München" abgehandelt. Anders als in Augsburg fehlen in München eingehende ortsbezogene Untersuchungen, was sich durch eine Fülle ungenauer, spekulativer und widersprüchlicher Angaben in der Sekundärliteratur bemerkbar macht. So ist man neben Selbstzeugnissen auf die Memoiren- und Erinnerungsliteratur aus dem Umkreis von Brechts frühen Freunden und Recherchen in den örtlichen Archiven angewiesen. Sonstige Objekte, die von Brechts Anwesenheit Zeugnis ablegen könnten sind nicht vorhanden und umgekehrt hat auch Brecht die Stadt München nicht zum Schauplatz seiner Literatur gemacht. So gibt es bis heute keine Gedenktafel und keine Straße in der Innenstadt, die an Brechts Münchener Jahre erinnert, ein Indiz dafür, daß man sich auch in München mit dessen Werk lange Zeit schwer tat.

Die stiefmütterliche Behandlung von Brechts Münchener Jahren ist schon deshalb bedauerlich, weil dieser Phase in Brechts Leben eine große Bedeutung zukommt. Denn Brecht fand in München Arbeitsbedingungen, die ihm für sein eigenes Schaffen förderlich waren, und er lernte dort Persönlichkeiten wie Lion Feuchtwanger, Artur Kutscher, Karl Valentin und Frank Wedekind kennen. Brecht hat in München seine ersten Theatererfolge erzielt und in und von München aus mit Erfolg seine literarische Karriere vorangetrieben.

Es war nicht die Literatur, sondern die Ludwig-Maximilians-Universität, die vor nunmehr fast 75 Jahren den damals 19jährigen Brecht motivierte, von Augsburg nach München zu kommen, wo er zunächst ein Zimmer in der Maximilianstraße 43, bei einer Tante seines Freundes Caspar Neher, bezog. Was den jungen Brecht mitten im Ersten Weltkrieg dazu bewegte, ein Studium zu beginnen, darüber ist bis in jüngster Zeit viel diskutiert und noch mehr spekuliert worden. Brecht selbst gab ironisch an, er habe auf der Universität "das Gitarrespielen erlernt" und "sonst nichts". In autobiographischen Notizen spricht er davon, daß er "zunächst Naturwissenschaften und Medizin" studiert habe. So ist es nicht erstaunlich, daß nach wie vor zu lesen ist, daß Brecht 1917 mit dem Studium der Medizin begonnen habe. Diese Annahme bildet zugleich den Ausgangspunkt für eine Fülle von Überlegungen über Brechts Motivation Medizin zu studieren. Ein Blick auf die Immatrikulationskarte des Studenten Brecht hätte allerdings genügt, um zu sehen, daß Brecht 1917 gar nicht mit dem Studium der Medizin begonnen hatte, sondern mit dem der Philosophie und sich in Klammern dahinter der Vermerk "Lit." (Literatur) findet.

Voller Eifer hatte Brecht zehn Lehrveranstaltungen (neben literaturwissenschaftlichen auch naturwissenschaftliche, theologische und philosophische) belegt, das war das Maximum, was auf dem vorgedruckten Inskriptionsbogen an Spalten für Veranstaltungen vorgesehen war. Brecht kam

auf etwa 20 Wochenstunden, ein umfangreiches Pensum, wofür er 87 Mark bezahlen mußte. Aber, so muß man einschränkend hinzufügen, die Belegung allein besagt noch nichts über den tatsächlichen Besuch der jeweiligen Veranstaltungen. Doch es gibt gute Gründe für die Annahme, daß man von dem von Brecht selbst gerne reproduzierten Bild des desinteressierten Studenten in den ersten beiden Studiensemestern Abschied nehmen muß. In diese Richtung deutet beispielsweise auch jene Postkarte, die Brecht am 23. November 1917 an seinen Freund Heinz Hagg sandte. Brecht wohnte zu diesem Zeitpunkt schon in der Adalbertstraße 12, in unmittelbarer Nähe zur Universität. "Lieber Heinz, ich muß Dir doch einmal schreiben. Obwohl hier nichts los ist. Es wäre schrecklich, wenn ich Zeit hätte, darüber nachzudenken. Aber ich bin ins Rennen geraten. Von 8-11, von 12-1; von 3-1/2 7; von 7-10 1/2 im Laboratorium, Univers[ität] und Theater. Täglich. Ich fresse alles Erreichbare hinein und lese unheimlich. Ich verdaue es dann beim Militär. + + +. Freue mich nur auf Augsb[urg] wo ich 1 1/2 Tage faul sein kann. Hier komme ich aus einem System von Verspätungen nie heraus. Früh um 6 Uhr [8 Uhr?] habe ich schon n[ach] 24 Stunden Verspätung. Nachts 11 Uhr, 24 + 15 Std. Usw. Nächstens stehe ich in der Frühe einfach nicht mehr auf. Basta." Die Postkarte bestätigt in mehrfacher Hinsicht den rekonstruierbaren Stundenplan und klingt trotz ihres Realitätsgehaltes seltsam stilisiert. Man wird den Verdacht nicht los, daß hier jemand bewußt versucht, von sich das Bild eines eifrigen Studenten zu vermitteln, und das wäre in Anbetracht der Zeitumstände auch keineswegs erstaunlich. Galt doch die Aufnahme eines geisteswissenschaftlichen Studiums während des Krieges als Privileg. Ein Lesefehler des Transkribenten mag es dagegen sein, wenn der Eindruck entsteht, als ob Brecht von 6 bis 23 Uhr auf den Beinen gewesen sei. Brechts Zahlenspiel macht nur dann Sinn, wenn man nicht von 6 Uhr ausgeht, sondern von 8 Uhr, denn nur so ergibt sich um 23 Uhr eine Verspätung von 24 = 15 Studenten. Aber noch eine ganz andere Bemerkung ist interessant. Brecht spricht gleich zu Beginn davon, daß "hier nichts los" sei, obwohl er danach ausführlich seinen vollen Stundenplan präsentiert. Zum Ausdruck kommt damit wohl jenes für viele Studienanfänger typische Phänomen, daß Studium und Freizeit räumlich getrennt sind. Unter der Woche arbeitete er eifrig in München, wo er noch keine oder wenig Freunde besaß, und am Wochenende fuhr er nach Augsburg, wo er seine Freunde traf und dementsprechend viel "los" war.

Mit Beginn des Sommersemesters 1918, das am 22. April anfang, zog Brecht in die Kaulbachstraße 63a, wo er bis August/September 1918 wohnte. Brecht wechselte damals nicht den Studiengang, wie immer wieder zu lesen ist, sondern nahm zum Studium der Philosophie die Medizin hinzu. Das Medizinstudium lag, wie Hans Otto Münsterer in seinen *Erinnerungen* (1963) schrieb, "schon deshalb nahe, weil ihr als einziger auch im Krieg eine gewisse Berechtigung zugestanden wurde, was sich praktisch in einer Verzögerung der militärischen Einberufung auswirkte." So mag vor allem die Furcht vor der anstehenden Musterung und Einberufung zum Kriegsdienst für das Doppelstudium ausschlaggebend gewesen sein. Zwar schrieb sein Bruder Walter in *Unser Leben in Augsburg damals* (1984), wie auch Klaus Völker in seiner *Brecht-Chronik*, daß Bertolt Brecht bereits am 14. Januar 1918 gemustert und für den Garnisonsdienst ausgehoben worden sei, doch dürfte dies nicht stimmen. Denn Brecht selbst schrieb in einem Brief an Caspar Neher: "Ich werde im schönen Mai gemustert". Vertraut man auf Brechts

Selbstaussage, dann hätte er gerade noch rechtzeitig vor der Musterung mit dem Studium der Medizin begonnen. Welche Bedeutung Brecht diesem zweiten Studienfach tatsächlich beimaß, wird indes in einem Brief vom Juni 1918 an Neher deutlich: "Ich bin zur Medizin übergegangen; aber das ist gleichgültig. Mit Widerwillen erfüllt mich nur die zeitgenössische junge Kunst."

Zu Beginn des Sommersemesters 1918 schrieb Brecht einen Brief an seine Freundin Paula Banholzer, der einen Eindruck vom Alltag des zweiten Studiensemesters vermittelt: "Liebes Mädel, es muß sehr schnell gehen. Ich schreibe mir möglichst rasch auf, was ich mir vorher während eines Vortrags über Bodenreform habe einfallen lassen. Der gestrige Tag war sehr lang. Er dauerte von früh 5 bis nachts 12. Fuhr mit Ehrenberg herüber, der ein 'Viech' ist und den ich doch nächstens präsentiere. Stürzte dann in einen Katarakt von Vorträgen über Ehekonsens, Säuglingssterblichkeit, Tuberkulose, Musik, Chemie usw. usw. Mittags Kartoffelknödel. Nachts Theater. Heut auch schon wieder 4 Std. Kolleg, dazwischen Lesesaal, Billettenholen, Aufsatzschreiben. [...] Es ist schrecklich viel los hier. Ich hab mich für Medizin umschreiben lasse - eine Mordslauferei! Jetzt ist es Mittag. Nachm[ittag] 3 Std. Kolleg, dann Kartoffelknödel und Theater. 4 Stunden 'Palestrina' (stehend...) Aber das alles ist sehr schön." Vertraut man diesen auszugsweise wiedergegebenen Äußerungen, dann hat Brecht auch im zweiten Semester mit Engagement studiert. Allerdings war nicht allein das zeitraubende Universitätsstudium dafür verantwortlich, daß er manchen Abend "huntsmüd" ins Bett sank, sondern vor allem der abendliche Theaterbesuch und seine literarischen Arbeiten.

Zwar pendelte Brecht auch noch im zweiten Semester viel zwischen München und Augsburg hin und her; dennoch deutet sich im eben zitierten Brief eine allmähliche Veränderung in der Einstellung zu den beiden Wohnorten ab. Ganz ähnlich wie gegenüber Paula Banholzer, der er geschrieben hatte, daß jetzt "schrecklich viel los" sei, äußerte er sich am 5. Mai 1918 auch gegenüber Hans Otto Münsterer: "In München ist jetzt ziemlich viel los. Die Theater veranstalten Gastspiele." Im Unterschied dazu schrieb Brecht nur wenige Tage später, am 11. Mai, von Augsburg aus, an Caspar Neher: "Hier ist nichts los als Frühling. Alles in bester Ordnung. München amüsant. Die Leute dort entsetzlich. [...] Habe jetzt oft 8 Stunden Kolleg tägl[ich] und keinen einzigen Freund. Komme ich nach Augsb[urg], ist meine ganze Stube voll davon, und Bittersüß [P. Banholzer] und ich haben keinen Winkel, um im Dunkeln ungestört einiges zu besprechen." Nicht mehr Augsburg, sondern München war von nun an die Stadt, in der für Brecht "ziemlich viel los" war. Zur Kennzeichnung dieser Situation reproduzierten eine Reihe von Brechtbiographen unkritisch die Brecht zugeschriebene Äußerung: "Das Schönste an Augsburg ist die D-Zugkarte nach München". Brecht hat diesen Ausspruch wahrscheinlich nie gemacht, vielmehr gebrauchte Hans Otto Münsterer in seinen 1963 publizierten *Erinnerungen* dieses Bild, um anzudeuten, wie Brecht das Verhältnis des "geistigen Raumes" Augsburg - München empfunden haben mag. "Die Tatsache, daß sich offenbar alles, was uns junge Augsburger damals bewegte, nicht in der schwäbischen Metropole, sondern in der bayerischen Nachbarstadt zutrug, drängt natürlich zu der Überlegung, was Augsburg an Anregungen überhaupt zu bieten hatte, und die Literaturhistoriker haben die Frage nach dem geistigen Raum der Stadt nicht zu Unrecht aufgeworfen. Der junge Brecht hätte darauf wahrscheinlich spöttisch geantwortet, der geistige Raum Augsburgs sei der D-Zugwagen nach München, und damit

tatsächlich den Nagel auf den Kopf getroffen."

Brecht löste nach dem zweiten Studiensemester seine Wohnung in München auf, mußte er doch noch kurz vor Kriegsende am 1. Oktober 1918 in Augsburg seinen Militärdienst antreten. Wohl sicherheitshalber gab Brecht bei der Rückmeldung für das Wintersemester 1918/19, die er am 4. November 1918 bewerkstelligte, sein Studium der Philosophie auf und belegte erst jetzt ausschließlich das Fach Medizin. Durch sein Medizinstudium gelang es Brecht, als Militärkrankenwärter in einem Augsburger Reservelazarett eingesetzt zu werden, wo er bis Januar 1919 tätig war.

Schon zu Jahresbeginn 1919 konnte Brecht sein Studium in München wieder aufnehmen. Dazu schrieb er sich am 28. Januar nachträglich in das Kriegsnotsemester (15. Januar - 15. April) ein und belegte, wohl nur pro forma, eine einstündige Vorlesung über den "Bau, Verrichtung und Gesundheitspflege des menschlichen Auges". Ähnliches wiederholte sich auch in den folgenden Semestern. Brecht, darin übereinstimmend Freunde aus seiner damaligen Zeit, hat nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr ernsthaft studiert. So berichtet Hedda Kuhn in der von Werner Frisch und K. W. Obermeier herausgegebenen Dokumentation über *Brecht in Augsburg* (1976), daß er "gar keine Zeit zum Studieren" hatte. "Er schrieb in seinem Zimmer von morgens 6 bis 12 mittags, dann holte er mich [H. Kuhn] oder Freunde zumeist von der Uni ab, um in einen Bräu oder zum Essen zu gehen". Um so überraschender ist es, daß Brecht im Sommersemester 1921 noch einmal den Studiengang wechselte. Brecht gab das Medizinstudium endgültig auf und schrieb sich wieder in die philosophische Fakultät ein. Möglicherweise spielte Brecht mit dem Gedanken, das deutet auch Hedda Kuhn an, eines Tages den Dr. phil. zu machen. Paradoxerweise belegte Brecht jedoch keine Veranstaltungen mehr und wurde deshalb am 29. November 1921 exmatrikuliert.

Brechts Münchener Wohngeschichte ist für die Zeit nach seiner Rückkehr von der etwa dreimonatigen Augsburger Militärzeit noch keineswegs vollständig geklärt. Sicher ist nur, daß er 1919 und 1920 für längere Zeit in der Paul-Heyse-Straße 9, im "Fremdenheim" des Silvester Trommer, wohnte. Ab November 1919 ist Brecht polizeilich in München gemeldet, was einer Verlagerung seines Hauptwohnsitzes gleichkommt. Im Frühsommer 1920 finden wir ihn in der Kaiserstraße 23, im Spätsommer/Herbst 1920 in der Müllerstraße 56, von November 1920 bis Juli 1922 in der Pestalozzistraße 46, von August bis Oktober 1922 in der Leopoldstraße 52 und von Ende Dezember 1922 bis Januar 1923 in der Ohmstraße 3.

Nach "allerlei Notunterkünften", so berichtet Arnolt Bronnen in *Tage mit Bertolt Brecht* (1960), hatte dieser im Januar 1923 endlich in der Akademiestraße, genau gegenüber der Universität, eine Zweizimmerwohnung gefunden, die ebenso für seine bescheidenen wie für Mariannes mäßige Ansprüche zureichte." Nicht gegenüber der Universität, sondern gegenüber der Akademie der bildenden Künste, in der Akademiestraße 15, bezog Brecht zusammen mit der Schauspielerin Marianne Josephine Zoff, die er am 3. November 1922 in München geheiratet hatte, eine kleine Wohnung. In der Beziehung zu seiner schwangeren Lebensgefährtin kam es jedoch schon bald zu starken Spannungen, die Brechts Stimmung drückten. So schrieb er im Februar 1923 mißgelaunt an Herbert Ihering: "Was ich hier tue? Ich kaue Gummi. In dieser Stadt kann man sich nicht umdrehen, und die Leute sind so dumm, daß man so viel Humor braucht, daß man schlechter Laune wird. Das kommt von schlechtem Wasser." Der vertraute

Kontakt mit dem Berliner Theaterkritiker Herbert Ihering deutet es an, Brecht orientierte sich zunehmend nach Berlin und war in jener Zeit vor allem mit Theaterprojekten beschäftigt. Am 29. September 1922 hatte in den Kammerspielen die Uraufführung von *Trommeln in der Nacht* stattgefunden, am 9. Mai 1923 folgte im Residenztheater *Im Dickicht* und am 18. März 1924 schloß Brecht seine mehrmonatige Dramaturgentätigkeit an den Münchener Kammerspielen mit der Eigeninszenierung von *Leben Eduards des Zweiten von England* ab. Nach der Uraufführung reiste Brecht für kurze Zeit nach Berlin und von Ende März bis Juni, zusammen mit Marianne Zoff und Tochter Hanne, nach Italien. Zwar war Brecht noch bis zum 6. Oktober in München gemeldet, tatsächlich war er aber schon Ende August 1924 nach Berlin umgezogen.

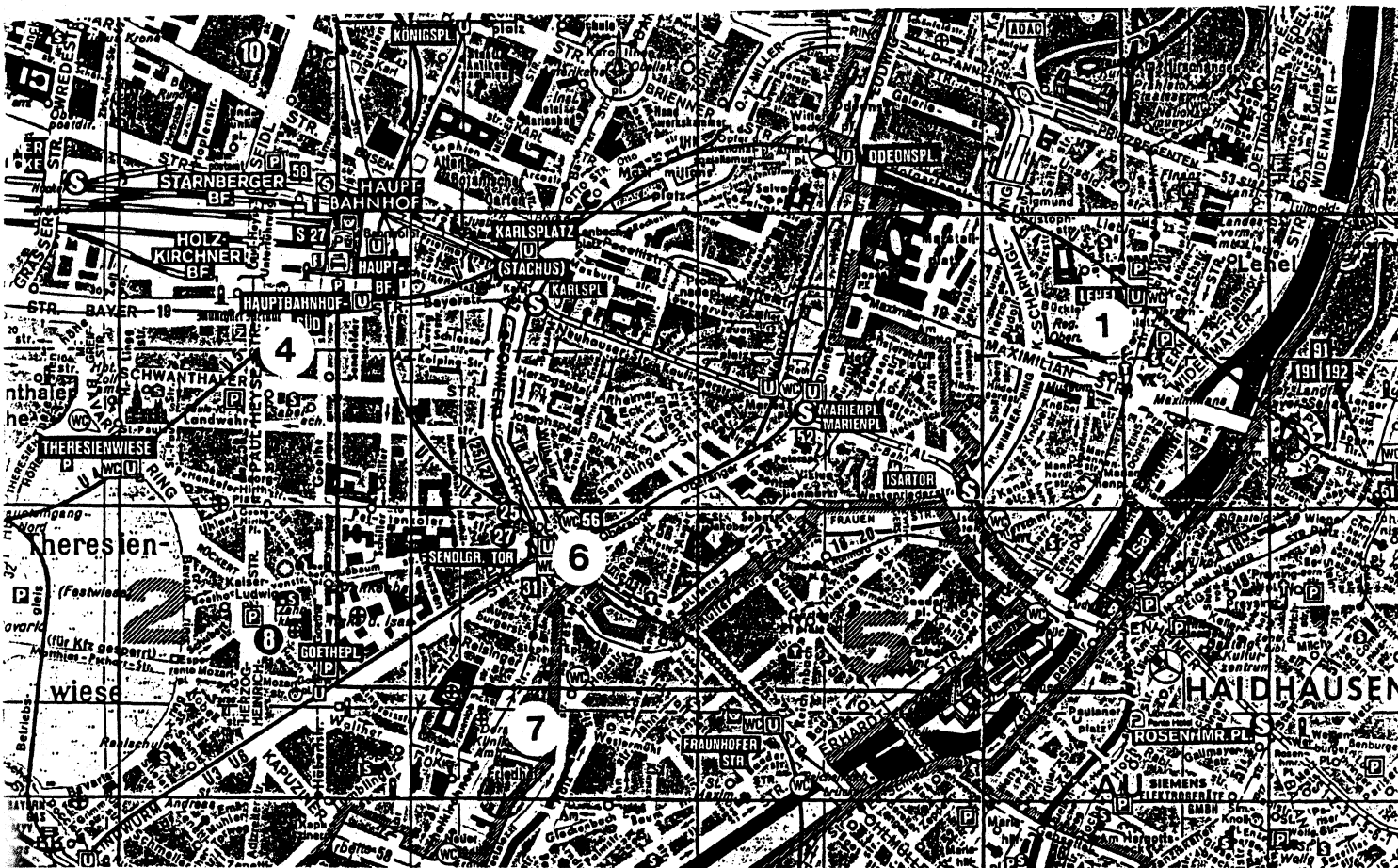
Der vorliegende kurze Beitrag ist aus jenem Spaziergang hervorgegangen, den der Verfasser am 14.12.1991 mit den Mitgliedern der Internationalen Brecht Gesellschaft in München unternahm. Eine ausführliche Darstellung von Brechts Münchener Jahren soll nach kritischer Sichtung der bisherigen Forschung und unter Einbeziehung von bisher vernachlässigten Archivalien folgen.

AUF DEN SPUREN DES JUNGEN BRECHT IN MÜNCHEN

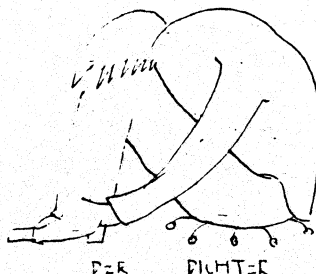
14. Dezember 1991

Daniel Drašček





01	1917	Maximilianstraße 43	06	1920	Müllerstraße 56
02	1917/18	Adalbertstraße 12	07	1920-22	Pestalozzistraße 46
03	1918	Kaulbachstraße 63a	08	1922	Leopoldstraße 52a
04	1919/20	Paul-Heyse-Straße 9	09	1922/23	Ohmstraße 3
05	1920	Kaiserstraße 23	10	1923/24	Akademiestraße 15



Wenn mich ein Heiser nicht stören? - alles alle
auf einen Schlag, die ich gebildet mit einem
man in der Welt stehen. Ich in der Welt zu werden.
Ich bin ich - den Menschen mit einem in der Welt
nach dem Leben! 13. 11. 1919. Wenn ich die Welt
51390

Wenn ich die Welt nicht mehr auf der Welt.

Ich bin

Ich bin die Welt nicht mehr auf der Welt! Ich bin die Welt nicht mehr auf der Welt!

Zu den im Brecht-Geburtsausstellung erstmals öffentlich gezeigten Nachlaß-Stücken gehören ein Foto mit Brecht und Paula (Bi) Banholzer, aufgenommen 1918 in Augsburg, und ein eigenhändig illustrierter Brecht-Brief vom 13. Februar 1919, in dem er Bi in Kimratsholzen seinen Besuch ankündigt

Süße Gazelle meiner dunklen Träume

Novitäten in Augsburger Ausstellung: Briefe von Brecht an seine Jugendliebe Bi

(us). Zu Ende die 7. Brecht-Woche der Stadtischen Bühnen Augsburg, zu Ende das gleichzeitig in Augsburg veranstaltete 8. Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft, andauernd noch wie ein herausragender Akzent die Ausstellung in Brechts Geburtshaus (Auf dem Rain 7): „Liebste Bi... - Betitelt Brecht und seine Augsburger Jugendliebe Paula Banholzer“ (bis 5. Jan.; tägl., außer Mo., 10-16 Uhr).

Der Jungdichter setzt, bildlich gesprochen, am Ziel der Reise den Turban auf, ergreift (vgl. Goethe) das „Schreiberohr“, um sich in orientalischen Bildern zu ergehen: „Oh, Du süße Gazelle meiner dunklen Träume. Oh, Du Stern in der Nacht meines Unglücks!“ Sein „Gegenstand meiner Ekstasen“ ist freilich keine glutaugige Schöne in Isfahan oder Damaskus, sondern eine Sechzehnjährige in Augsburg. Und obwohl er arabisch „Salaam“ grüßt und (wohl nicht ohne boshafte Hintersinn) beteuert, es fehlten ihm „die Freunde, Schafe, Kamele, Ruhe meiner Heimat“, ist er kein arabischer Nomade, sondern frischegebackener (Kriegs-)Not-Abiturient des bayerisch-königlichen Augsburger Realgymnasiums Berthold Eugen Brecht. Und er ist auch nicht auf Aben-

haind aus dem Nachlaß von Brechts Bruder Walter erwerben konnte und nun auswahlweise erstmals in einer Sonderausstellung der Öffentlichkeit präsentiert.

Die Sensation besteht ganz einfach in der Existenz dieser 32 Briefe, von denen bis 1989 nur drei bekannt und veröffentlicht waren. Selbst die Adressatin Paula Banholzer wußte noch in ihren letzten Lebensjahren nichts davon, daß die Briefe ihres „Bidi“ (so nannte Brecht zärtlich sich selbst ihr gegenüber) noch existierten. Sie nahm an, ihre Mutter habe nach dem Tod des Vaters Dr. Carl Banholzer (1922) das Konvolut vernichtet; tatsächlich wurde es an Brecht oder dessen Vater zurückgegeben und gelangte so nach dem Tod des Vaters 1939 in den Besitz von Walter Brecht, der sie treu im metallbeschlagenen Originalholzkästchen verwahrte.

Sogar ein Gerichtsurteil aus Berlin

Das in der Ausstellung gezeigte Schatzkästchen erweist sich als wahre Wundertruhe: Neben den Briefen samt Briefumschlägen (eine besondere Rarität) enthält es mehrere Fotos aus den Jahren um 1918 (darunter zwei bisher unbekannt), ein völlig neues Brecht-

Brecht-Briefs an die Bi samt dem dazu gen Begleitschreiben Helene Weigels „Vater Brecht („Lieber Papa“)“. Über die Verbindung von Dänemark zur E Augsburg, „Eugen“ (so unterzeichnete Helene Weigels Schreiben eine händige Nachschrift an: „ist es Dir wenn die raten für frank an Dich gehen“).

„Bittersweet“ nannte Brecht seine Liebe - „bittersüß“ ist die Ausstellung, auch für Dr. Helmut Gier, den Chef der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek. Eine Publikation der Bi-Briefe nämlich, vom kamp-Verlag bereits bis zur Drucklegung gestellt, scheiterte am Einspruch Brecht-Erben in Osterlin, wobei holt das letzte Wort in der Sache noch nicht gesprochen ist. Bedauert wurde das Fehlen Begleitpublikation insbesondere von Brecht-Forschern aus aller Welt, die die letzte Woche in Augsburg aufhielten, um auf „anderen Brecht“ nachzudenken.

Gier und Suhrkamp hoffen freilich baldiges Ende der Eiszeit und die Freigabe, wobei Brechts Geburtstag am 21. Februar 1992 ein gutes Herausgabedatum. An diesem Termin soll auch in Berlin eine literarische Brecht-Gesellschaft e-

BB and Ecology

R. G. Davis
San Francisco

PREAMBLE

It is always possible to bend one's personal classic or classics to the way one thinks, so I have assumed that I could turn Brecht's thinking patterns - not necessarily his work - towards a useful aesthetic for ecology as well as find within the work elements support for what one must call a revolutionary ecological theory.

There is no specific document that Brecht wrote or created that directly refers to Ecology, rather, one has to find the similarities between the deeper structures of his thought and the more recent constructs of Ecosophy.

SURVEY OF THE USA

The only philosopher of consequence in the field of ecology known in the USA, to my knowledge, is Arne Naess. Others like Barry Commoner, Paul Ehrlich, Rachel Carsons, are one or two book thinkers of consequence, but not deep original theorists. Murray Bookchin is half a philosopher - called a social ecologist, he has read enough to be sensible, Fritjof Capra the taoist physicist juggles, Gary Snyder the poet helps, so too Peter Berg, bioregionalist, David Farmer (Earth First!) and David Brower, organizer of various environmental groups, are all activists and contributors. Aldo Leopold, John Muir, Ellen Swallow, and others of the older set. From a Marxist view there is the work of economist James O'Connor who is the editor of *Capitalism, Nature Socialism* and Andre Gorz who we know in the states.

The majority are thinker activists (researchers, explorers, and writers), in this they are similar to Brecht who, although not a philosopher in the traditional sense, was thoughtfully creative. And, there may only be ecological activists-engaged-thinkers, not sit down or distanced philosophers, at this stage of the movement. Arne Naess climbs mountains, Gary Snyder walks them, Peter Berg wanders between bio regions, David Farmer fights loggers and so on.

Of the sit down types, Rachel Carsons (*Silent Spring*) did enormous amounts of necessary research in this field and might be considered a parent of the movement, yet one book does not a philosopher make. Barry Commoner ran for President, Paul Ehrlich of Zero Population appears a lot on Television.

It is this personal experiential element within the present ecological movement that drives people away from the library and the writing table to the living experience. There is no comparable Frankfurt School group of critical ecologists. Ecological thinkers become naturalists and so walk nature. The inherent dilemma in this activism is that the more one is engaged in the

writing & research the further one is from the fields.

From Arne Naess: "To 'only look at' nature is extremely peculiar behaviour. Experiencing of an environment happens by doing something in it, by living in it, meditating and acting. The very concepts of 'nature' and 'environment/milieu' cannot be delimited in an ecosophical fashion without reference to interactions between elements of which we partake. Spinoza conceives of knowledge as cognitive acts of understanding/love" (Arne Naess, *Ecology, Community, and Lifestyle*, trans. by David Rothenberg, Cambridge U Press, Cambridge 1989, p. 63).

As for the notion that writing itself is an act of full engagement, Benjamin's "The Author as Producer" provides an argument by which the writer/intellectual re-orders her behaviour to introduce the notion of empowerment in the act of a Stückerreiber. In this way, even in a capitalist society, which appears to have seaped into everyones backyard, the thinker as writer becomes a producer, a potential figure of power. And so ecologists are similar in that they are engaged in the activities of learning and doing as they think- they are praxis.

What and which sort of ecological praxis am I referring to?

In 1973 Naess introduced a list comparing "the shallow and the deep." His simultaneous presentation of positions is precisely the form Brecht took to illustrate Dramatic and Epic theatre (Willett, *Brecht on Theatre*, p. 37).

SHALLOW ECOLOGY

Natural diversity is valuable as a resource for us.

It is nonsense to talk about value except as value for mankind.

Plant species should be saved because of their value as genetic reserves for human agriculture & economic growth.

Pollution should be decreased if it threatens economic growth.

Third World population growth threatens ecological equilibrium.

DEEP ECOLOGY

Natural diversity has its own (intrinsic) value.

Equating value with value for humans reveals a racial prejudice.

Plant species should be saved because of their intrinsic value.

Decrease of pollution has priority over economic growth.

World population at the present level threatens eco-systems, but the behaviour of industrial states more than that of any others. Human population is today excessive.

"Resource" means resource for humans.

"Resource" means resource for living beings.

People will not tolerate a broad decrease decrease in their standard of living.

People should not tolerate a broad decrease in the quality of life, but in the standard of living in underdeveloped countries.

Nature is cruel and necessarily so.

Man is cruel but not necessarily so.

(Arne Naess, "Identification as a Source of Deep ecological Attitudes," p. 257, to be found in *Deep Ecology*, ed. M. Tobias. Avant books 1988.)

* * *

A BRIEF DISCUSSION OF BUT FOUR thought clusters DERIVED FROM THE ABOVE LIST AS THEY INTERACT WITH BBs WORK.

Is it possible to derive an aesthetics of ecology from BB's work (I.) based on an ecology of the decentered human being, a species among others (II)? Can we consider changing the production methods to include waste before and after commodities are produced, perhaps we have too many commodities and less is more (III)? Who are the agents of ecological protection and restoration (IV)?

I. AESTHETICS

Images:

An important factor in understanding and acting upon ecological matters are the images in one's head. The family community and society effecting the child have restricted the view. To begin the long path of restructuring ones sight/insight one also has to engage in some dirt activity or environmental earth action - gardening, farming, birdwatching, research or restoration project. The more one digs in the earth the more one knows about it and loves it. Not having dug in the earth the matter of earth is a foreign object distant a picture - even an Ansel Adams photograph will not capture the touch of a mountain or the smell of the forest.
(Sinn und Form)

Brecht offers a dialectical view of social relations & teaches human behaviour is interactive. And, what we see is not all there is - there are factors unseen. What is natural is an historical construct and therefore is not the eternal truth. Can we transfer this method of seeing (understanding) human activity to observing what we think when we see nature? Will we think nature is natural as in the pictures of nature in our minds? Walt Disney and the Muppets define animals and nature for many children. Will those images be movable with a Brechtian wrench?

Ecological matters are deeply associated with individual and social aesthetics. If a cement structure with tiny shops is a "bold architectural achievement" then open space with wild California native plants unattended by humans yet filled with habitat for the flora and fauna creatures is the enemy. We find people of many classes, especially the bottom half of society, hating nature, looking upon trees in front of their houses as enemies and cutting them down, or backyard gardens as too difficult to maintain. Cemented in themselves, they see nature as a picture in a Sierra Club book or in a film. The increase and popularity (commercial success) of touristic National Geographic or scenery films is partly due to the influence of ecological concerns turned into environmental worries at a distance, a great, even doubly removed distance. Nature after all is chaotic and dangerous, it is unfamiliar to urban dwellers and therefore is frightening to the straightlaced.

Another source of resistance is life in a cement environment in which natural activity untouched by human arrangement barely flourishes. Within an ordered universe, disorder becomes suspect, dangerous and demands control. The ordering of landscape - landscape gardening, the ordering of street traffic-grid iron formation, the ordering of bloated city structures - city planners, the ordering of society - corporate control, all teach that circular-integrated-interactive-sustainable-life is suspect and "not proper".

[Where does this fear of nature come from? Some of this is derived from an objection to nature: the rural idiocy of the leftists - see. R.J. Holton *Cities, Capitalism and Civilization*, Allen & Unwin, London 1986]

In the first Keuner story in the *Calendar Tales*, there is mention of nature and one sees that Brecht had a potentially open mind about it, yet his city boy attitude makes him suspicious of rural idiocy:

Mr. K and Nature

Asked about his attitude to Nature, Mr. K said: "Now and then I like to see a few trees on coming out of the house. Particularly because they achieve such a special degree of reality by looking so different according to the time of day and season. Also, as time goes on we city dwellers get dazed by never seeing anything but use-objects, such as houses and railways which, if unoccupied, would be empty, if unused, meaningless. Our peculiar social system allows us to regard even human beings as such use-objects; and so trees, at any rate for me, since I am not a carpenter, have something soothingly independent about them, outside myself, and as a matter of fact I hope that for carpenters, too, they have something about them which cannot be put to use."

(Mr. K also said: 'We must make use of Nature sparingly. Spending your time amidst Nature without any work, you may easily fall into a diseased condition; you are seized by something like a fever.') (Methuen Edition *Calendar Tales* 1961, trans. Hamburger and Knapp, p. 110).

Mr. K's wish as he comes out of the house is to see something not used for exchange purposes--for something that cannot be put to use (in K's terms of use = meaning utility=commercial exchange) is a step towards understanding nature as the Other or outside commerce (outside production for profit). Can it be also interpreted as outside human control a free spirit?

The tree offers an additional contribution to the notion of changing images. Nature (the tree) changes as the light changes making its variety of representations a part of any discussion on the representation of reality. Yet, there is nothing deeply ecological about Keuner's vision, it is limited to one urban dwellers immediate view.

Brecht ends the "anecdote" with a parenthetical remark which reveals the "rural idiocy" fear in the city dweller Keuner and Brecht. Spending your time midst Nature without any work, ah... laziness, is that Deutsche fear, or is it Brecht's fear that time will be wasted? Time in nature is considered dangerous whereas time in a cement encased city, where indoor activity is required by the geography and structures which eliminates all but cursory associations with other species, is not dangerous. The deprivation of human interaction with other species is not considered a danger.

A conundrum arises: Art tends to be a product of the cities, the urban centers, where the ecological destruction is greatest and where nature is either replicated in another form or eliminated. Is art then a substitute for the deprivation of live interaction with nature?

One can't fault Brecht for not being an Ecologist in 1920-30 or even as late as 1950. However, the question is: Can one interpret these anecdotes, poems, or dramas in such a way as to criticize industrialization, the absence of and loss of nature in urban life, and the destruction of the environment?

II. THE DECENTERED HUMAN

There is a very important parallel in the play *Galileo*. The scientist Galileo suggests that the Church will have to change its view of the Universe (its paradigm) and move the earth out of the center and put the sun there. So too in deep Ecology the human being is decentered and exists along with other species. This displacement is as shocking to the Church as it is to the rest of humanity.

Barry Commoner has termed the third "law" of ecology 3. Nature knows best (a cliché after Mother knows best). This notion implies that human intervention may not be superior to nature - although there is a deeply held conviction in a scientific age that human intervention improves nature (*Deep Ecology*, Devall & Sessions, Smith Inc., Salt Lake City 1985, p. 87)¹.

¹Commoner's four, from *The Closing Circle* (1971):

1. Everything is connected to everything else
2. Everything must go somewhere.
3. Nature knows best.

The proposition that decenters human beings placing them alongside the flora and fauna not only of California but of the earth is a major challenge to anthropocentric humanists. Decentered humans might not be able to produce hierarchical encoded art. Present art and art forms would be challenged. The earth can survive without humans. Human beings may very well be the destruction of their own habitat. Trampling, cementing and using up matter on the planet these humans create hydrocarbons, the warming effect, destroy forests and wetlands, resulting in silted rivers, changed climate. Humans make it more and more difficult for any life to survive - even its own species.

III. PRODUCTION AND WASTE

Turandot or Congress of White Washers good thinking and bad thinking can apply, similar to all the plays about thinking and the process and structure of good thinking which is an engaged one.

In this way, Brecht's notion of revealing the devices of his own theatrical production as well as whatever is made explains to the open mind how things work. This aesthetic principle is intrinsic to matters of liberation.

Caucasian Chalk Circle discusses the use of the valley and carts, to those who use them well, which is helpful in arguing for sustainable yield and non-exploitive relations with humans as well as nature. It is easy enough to demonstrate that exploitation of people is preceded or followed by exploitation of the land.

There is, however, no suggestion that certain types of production might be limited, that there might be excess. *The Mother* discusses factory work and labor exploitation but does not refer to the larger area of resource exploitation and waste.

What we do not find is any critique of the mode of production and mass consumption or consumerism that comes from Taylorism or what we have come to know as Fordism. Brecht is known to have loved his little car which he drove to the theatre - what was it, 8 walking blocks? While he used old and reusable objects - recycled we would say now - there is a notion of re-using older forms other people's creative suggestions and recycling, yet there is not any specific critique of excess - perhaps because he and his did not yet come upon the problem as we have.

[Organization: Herr K. sagte einmal: "Der Denkende benutzt kein Licht zuviel, kein Stück Brot zuviel, keinen Gedanken zuviel."]

IV. THE MOVEMENT AND AGENTS OF CHANGE

In the USA there are many practical manuals of 50 ways to do this and that - all without deep sense and superficial in their practice. What one needs is a structural thinker who examines

the entire mechanism by which Western and Eastern Weltanschauungen view nature, and then to re-establish another relation with nature, the planet, that is less destructive.

The agency of this social change? Marx's proletariat? Perhaps his advanced capitalist proletariat but certainly the workers of newly industrialized societies are not the agents of ecological control.

In the USA, the trade union movement joined with corporations to oppose environmentalists. The rank n'file may feel differently, nevertheless, the officials of the Union movement have become part of the opposition. In the early 50's Corporations convinced the union movement that if the manufacturing plants were cleaned up outside then they would have to move to other countries. Meanwhile the pollution inside the plant is twice, perhaps three times, worse than what spews out of a factory.

As for lower class working or lumpen beings of some help in environmental oppression, there is no evidence they are capable and able either. In order to understand the invisible one has to believe in abstractions: scientific data are abstractions on abstractions representing matter unseen. Common sense persons buried in the pragmatic concerns of their immediate conditions and relying upon their eyes and ears are done for. We then must look elsewhere for a constituency and we find in local struggles that conservatives are often pro-natural protection while liberals and so-called progressives (USA political labels) are opposed to ecological matters.

UNFINISHED WORK

To search out additional threads of Ecology and its cross referents or occurrence in Brecht one has to examine his influences; Hegel, Marx, Kipling, Wedekind, Korsch, Büchner, Chinese Poetry, Gorki, Sinclair Lewis, and others. The major philosophers are the important ones to examine in order to find a thread that runs thru Brecht's work/and thought similar to one to be found in the deep ecological thinking of Arne Naess, and the more materialist critique of Rudolf Bahro (*Alternative & Red to Green*) as well as the work of Jame's Oconnor and others in the journal *Capitalism Nature Socialism*.

Bert Brecht im Recycling

Gescheiterter Versuch mit Lyrik

(loi). Brecht voll Pathos zu deklamieren, verbietet sich seit dem Zusammenbruch des Sozialismus. Als verrückt-verruchte Nummernrevue sind seine Texte reichlich verbraucht. Tine Seeböhm und Andreas Debatin vom Theater Forum Köln versuchten mit Regisseur Carsten Ludwig (Dresden) eine neue, dramatisierte Form: Das Experiment mit dem Titel „Brecht für Städtebewohner“ scheiterte in der Augsburger Komödie.

Jede Silbe des eineinhalbstündigen Programms sollte von B.B. sein, so die Grundidee. Die metrische Form der Gedichte wird dafür meistens geopfert, die Aussage der verdichteten Texte in die Banalität des Alltags einer Frau und eines Mannes hinabtransponiert. Das macht den Betrachter eingangs ratlos, weil er keinen dramatischen Handlungsstrang erkennen kann. Denn nur Stichworte verknüpfen die einzelnen Texte untereinander. Nach einiger Zeit steigt Unmut auf, denn *dieser* Brecht ist bloß Recyclingware mit Grauschleier und vergrößerter Struktur.

Schlimmer noch: Das Duo Seeböhm/Debatin nimmt den Autor absolut nicht ernst. Aber nicht in augenzwinkernder Ironie, sondern in eindeutig destruktiver Absicht – mit Dröhnangriffen aus einer E-Gitarre. Gewollte Ungleichzeitigkeiten bringen die Texte um ihre Wirkung. So unterbrechen die beiden den Alabama-Song beim Stichwort Whisky, weil er zur Bierdose drängt... Nach der Pause erleben die Dagebliebenen die Akteure wie ausgewechselt. Richtig fetzig geht's her, obwohl die Texte von Prostitution, Selbstmord und Bitterkeit handeln. Warum aber die Ballade vom Jakob Apfelböck zunächst als Boogie verfremdet und verharmlost und später nochmals als vorgetragene Prosa? Was soll's! Verschmitztes und Kinderverse halten bei Laune.

Augsburger

Allgemeine

Nr. 287,

1. Dezember 1991

La Operatividad de las Funciones del Lenguaje en el Lenguaje Gestual¹

Fernando Duque
CEDRA¹
CCT

I. TEORETICA.

Sin lugar a dudas, una de las características más sobresalientes y distintivas de nuestro movimiento teatral colombiano, en buena parte tomada del Teatro Epico o Dialéctico, consiste en el empleo conciente de el *gesto* como una de las materias primas básicas a realizar, para mostrar a través de algunos comportamientos o expresiones corporales, directamente extraídas de la realidad y posteriormente recreadas mediante una operación artística, cómo están las acciones de la vida cotidiana, es decir, en que estado se encuentran las relaciones sociales entre los hombres en su momento presente que también es historia, a fin de llevar al espectador a adoptar por cuenta propia una actitud profundamente crítica, reflexiva y de diversión frente a los extraños hechos, personajes y situaciones que aluden a su entorno contextual específico.

En esta empresa encauzada hacia la recuperación y desarrollo de un lenguaje escénico, donde el gesto tendrá un lugar preponderante, vinieron a influir radicalmente por una parte, el discurrir de Brecht por el gran movimiento Expresionista, así como su estrecha relación con el teatro del Cabaret alemán de Trude Hesterberg y Karl Valentin, especialmente del que extrajo elementos dialécticos determinantes para la posterior configuración y desarrollo del movimiento del Nuevo Teatro Alemán, encabezado por Erwin Piscator y Max Reinhardt además del propio Brecht. Sin embargo, cabe destacar que en esta lucha a ultranza contra el teatro de carácter discursivo y naturalista, heredado como una de las taras culturales del siglo XIX, intervinieron otros valiosos creadores de escena, con nuevos recursos formales y medios técnicos, como Meyerhold en la Unión Soviética con su propuesta Biomecánica; Artaud en Francia con la promulgación de su poética del Teatro de la Crueldad, así como los valiosos hallazgos investigativos de la paradigmática Escuela de La Bauhaus, y de muchos otros creadores europeos y asiáticos, como las Constructivistas rusos, que se encargaron de bombardear y cuartear la estética burguesa desde diversos flancos, que se afianzaba en las formas cerradas de vedada participación creadora, al limitar al artista al mero campo de la reproducción establecida dictatorialmente desde el marco del "gusto del director", sumiso vocero de los presupuestos del productor, y éste a su vez, para cerrar al ciclo, representante personalizado del "gusto de la clase

¹Centro de Documentación e Investigación de Dramaturgia Nacional y Latinoamericana (CEDRA) de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT).

imperante"... A este panorama sombrío, las nuevas corrientes vanguardistas lo enfrentan contraponiéndole nuevas estructuras dramáticas que guardan entre sí como rasgos distintivos formas *abiertas*, donde el papel a jugar por todo el equipo creador será determinante en la conformación de la obra de arte, mediante una rica y productiva estrategia consistente en la división del trabajo, dando lugar al privilegio y desarrollo al máximo de las diferentes *especialidades* del quehacer teatral, tras la eliminación de las jerarquías.

Por otra parte, desde la óptica cinematográfica no podíamos dejar pasar por alto los innegables aportes de un Charles Chaplin, Buster Keaton y muchos otros cómicos que se formaron en el trabajo *géstico* del Teatro de Variedades, asimilado por Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Meyerhold y Brecht. Lo cierto es que este asunto de la gestualidad continúa cobrando con el transcurso del tiempo, cada vez más insospechadas dimensiones y posibilidades exploratorias con el desarrollo de las relativamente recientes Ciencias de la Comunicación y el Comportamiento, tales como la Lingüística, La Semiótica y otras circundantes y cercanas como la Etología, la Psicología, la Antropología y la Etnología entre otras, que abren nuevos niveles de experimentación y análisis desde una perspectiva interdisciplinaria en cuanto a asuntos como, el comportamiento y mejor empleo del espacio, el movimiento y la gestualidad del cuerpo que en un marco general comprende: la expresión del rostro², la dirección de la mirada, el aspecto exterior a vestuario y muchos otros elementos que caracterizan las relaciones de índole interpersonal³.

Por ello, el tema y objetivo de esta investigación lo encaminamos a tratar de dilucidar en la forma más clara posible, *cómo operan y aparecen* las seis Funciones del Lenguaje, ya no dentro del campo puramente lingüístico como lo demostrará Roman Jakobson (1896-1982)⁴, sino al interior del *Lenguaje No Verbal o Gestual*, para emplearlo conscientemente como materia prima significativa en nuestra praxis teatral. Para lograr este propósito tomamos como herramienta procedimental la necesaria confrontación teórico-práctica, pues solamente mediante ésta podíamos verificar o comprobar plenamente, si hallabamos una *traducción* ampliamente satisfactoria de cada una de las funciones lingüísticas hacia los planos kinésico y proxémico, en los que se funciona y entreteje en gran parte la esencia del arte escénico en cuanto lenguaje pletórico de imágenes⁵.

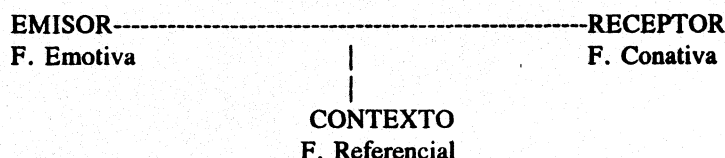
Cabe señalar por otra parte, que en todo acto comunicativo, por breve que sea, entran a operar generalmente los seis elementos al tiempo, ya que cada uno desempeña un rol definido o específico en el mensaje artístico; lo que sucede es que *uno* de ellos se *privilegia* adquiriendo mayor importancia sobre los restantes, estableciéndose de esta forma una especie de *jerarquía* en cuanto a preeminencia entre los factores comunicativos. Por otra parte, es necesario indicar una excepción interesante de tener en cuenta, referida por el propio sabio soviético: "Aunque distingamos seis aspectos básicos del lenguaje, no sería sin embargo difícil hallar mensajes verbales - y por qué no también *comportamentales*, agregamos nosotros - que satisfagan una única función"⁶.



1. **FUNCION EMOTIVA.** También conocida como **EXPRESIVA**; es aquella que está centrada en el emisor que proporciona un mensaje. Fundamentalmente tiene que ver con una *actitud* del sujeto, sustentada en la *interjercción*. Por ejemplo: "¡Hola!", "¡Pisst!", "¡Cómo!", "¡Qué?", etc. Su objeto está en presentar al Yo: Presencia física, pose, actitud, vestuario (peinado, gafas, ropas, etc.), en última instancia revelar su status social o su rol en la sociedad: médico, ganadero, campesino, obrero, abogado o conductor, determinando su *Gestus Social* por lo tanto⁷.
2. **FUNCION CONATIVA.** Es la función del receptor o destinatario a quien le corresponde descodificar el mensaje. Su armazón la dan los *imperativos* no admitiéndose ninguna interrogación a cuestionamiento por parte del receptor, simplemente éste debe cumplir la orden. Siempre está referida a la segunda persona: Tú, Vos, Vosotros o Ustedes. El Ejército, por ejemplo, emplea al máximo la función Conativa: "¡Sal!", "¡Toma!", "¡Firmes!", "¡Cállate!", "¡A tierra!", "¡Fuera!", etc. Todas estas órdenes deben ser descodificadas inmediatamente por el receptor y ejecutadas sin vacilación o cuestionamiento. En esta función entran a operar muy a menudo los emblemas, indicadores y defcticos,⁸ ya sea la mano para decir "¡Venga!", el dedo para expresar "¡Fuera!", la cabeza para señalar "¡No!", "¡Tal vez!", o "¡Sí!".

3. **FUNCION REFERENCIA O DENOTATIVA.** Conocida también como **COGNITIVA**, es la función perteneciente al contexto. Su armazón o soporte está en la *tercera persona o cosa* en cuestión que orienta el mensaje hacia el objeto que se cita o refiere: "él", "ellos", "ése", "aquello", "esto", permitiéndose una interrogación: "¿Hola, me escuchas?", "¿Sí?", "¿Me esperas?", "¡Ah, vienes!", etc.

Hasta aquí las tres funciones tradicionales del lenguaje, expuestas inicialmente por el lingüista austríaco Karl Bühler,⁹ que sólo se ocupan del plano primario de la comunicación:



A continuación, nos ocuparemos de la segunda triada de funciones del lenguaje consideradas por Jakobson, que entran a completar el circuito de la comunicación.

4. **FUNCION FATICA.** Es la función perteneciente al canal, la cual suele basarse y operar prácticamente en dos sentidos: por una parte mediante la *pregunta o cuestionamiento* que se realiza con el fin de comprobar la plena operatividad de la comunicación. Los conferencistas, profesores y expositores se sirven constantemente de ella: "¿Sí me están entendiendo?", "¿Comprendes lo que digo?", "¿Los de la última fila me escuchan bien?", etc. Pero también se manifiesta mediante un intercambio de diálogos rituales de nuestra cotidianeidad, con el simple objeto de prolongar y mantener la comunicación;¹⁰ un caso típico sería el breve y rápido saludo diario entre dos personas:

- "¿Hola?"-dijo él.
- "¡Hola!"-dijo ella.
- "¿Bien?"-dijo él.
- "¡Bien!"-dijo ella.¹¹

Los niños frecuentemente acuden a ella, con el fin de verificar si existe el *contacto* con sus padres, buscando para ello la confirmación.

En el lenguaje no verbal, la función fática aparece apoyada en los reguladores, adaptadores, indicadores, pictógrafos, kinetógrafos, espaciadores, emblemas y deícticos.

El término *fático* lo toma Jakobson de los trabajos del antropólogo y etnólogo polaco, nacionalizado inglés, Bronislaw Malinowski (1884-1942), de su obra, *El problema del significado en las lenguas primitivas* (*The problem of meaning in primitive*

languages), para designar la función o mejor uso del lenguaje cuando éste no se emplea para comunicar un mensaje, sino para mantener el contacto o comunicación entre dos o más hablantes, como conversaciones de enamorados, intercambios de cortesía triviales, ruidos, elementos paralingüísticos o palabras de aquiescencia: "Hum", "Ya", "Ajá", etc.

5. **FUNCION METALINGUISTICA.** Esta función perteneciente al código va siempre dirigida a descodificar el mensaje, es decir, a su *lectura e interpretación*, la cual irá a dar la pauta del funcionamiento de la comunicación o de su perturbación. Su pilar lo encontramos en la *pregunta* respecto a la glosa o lenguaje particular que se emplea; es así como las diferentes ciencias y manifestaciones artísticas, por ejemplo, tienen un metalenguaje *específico*, lo cual hace que el receptor no entendido en la materia interroge: "¿Qué fue lo que me dijo?", "¿No le entiendo?", "¿Qué es Perestroika?", "¿Como así?", etc. Todas estas inquisiciones van a indagar por el sentido cabal de las palabras como cuando se busca en un diccionario *especializado* en la materia.

El llamado "Teatro de Vanguardia" de autores como Samuel Beckett, Eugéne Ionesco, Arthur Adamov y muchos otros, gira sobre el no funcionamiento del campo metalingüístico, lo que provoca la aparición del *absurdo*, pues este tipo de teatro se propuso poner en tela de juicio, en entredicho el código al cuestionario permanente, y en el momento que deje de atacarlo y bombardearlo, necesariamente perdería sus fines más altos y procedería a ser otra cosa, ya que es un teatro que a la vez que violenta unos códigos, simultáneamente procede a crear otros códigos nuevos y, por lo tanto, una nueva función metalingüística y poética que apunte en otra dirección o sentido.

En el aprendizaje de todas las lenguas, está latente siempre esta función. Los niños apoyan prácticamente casi toda su apprehensión y conocimiento del entorno social, a través de funciones metalingüísticas: "¿Qué es un árbol?", "¿Y qué es un pájaro?", "¿Qué es un burro?", etc.

6. **FUNCION POETICA.** La orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje que habla del mensaje, es la función poética del lenguaje. Su estructura, el rasgo distintivo indispensable inherente en cualquier discurso poético, se apoya en los dos modos básicos de conformación empleados, tanto en el lenguaje verbal como en el no verbal: el eje de selección y el de combinación.

La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza de la secuencia o del continuo, se basa en la contigüidad.

La función poética es entonces, el producto resultante o síntesis del principio de selección (eje paradigmático), proyectado sobre el principio de continuidad (eje de combinación).

Luego si el principio de selección se traslada o imbrica sobre el continuo del discurso, quiere significarse que *la función poética es un permanente acto de selección de la continuidad del discurso*, ya sea este icónico, sonoro, literario, etc., lográndose de esta forma el más alto grado de *cualificación* expresiva. Para explicitar más este asunto,

voy a traer a cuento un referente cultural ampliamente conocido que seguramente estará en la memoria de todos; se trata de la célebre oración con que Carlos Marx y Federico Engels inician el *Manifiesto del Partido Comunista*: "*Un fantasma recorre Europa*". En este caso, vemos cómo sus autores *escogieron* dentro de una gran cantidad de términos sinónimos y similares éstos ya referidos y no, por ejemplo:

"Un monstruo anda Europa",

"Una bestia camina por Europa".

Ahora, la función poética en nuestro caso particular, es una de las que más nos interesó estudiar y profundizar, debido a la imperiosa y frecuente necesidad de elaborar discursos dramatúrgicos de gran calidad estética que den cuenta cabal de nuestro aquí y ahora nacional.

II. PRAGMATICA

Por otra parte, tras haber definido pormenorizadamente el corpus y marco de acción de esta teórica lingüística, procederemos a mostrar y demostrar mediante ejercicios experimentales realizados en el Taller Permanente de Investigación Teatral, el funcionamiento de los seis factores de la comunicación dentro del campo del Lenguaje No Verbal, el cual nos es de gran interés para el trabajo teatral.

EJERCICIOS CON LA FUNCION EMOTIVA

- "*La visita de pésame*"

Descripción:

En el escenario, aparecen cinco sillas dispuestas en semicírculo. Entran cinco personajes representados en, el cura, un investigador o detective, el viudo afeminado, la soltera y el chofer de la familia. Se sientan y cada personaje emite un juicio corto y contundente sobre la difunta. Estos juicios empiezan a develar el Yo de los personajes: tanto por lo que dicen, el cómo lo dicen, así como por lo que no dicen acompañado del lenguaje no verbal, es decir, las actitudes y comportamientos gestuales.

Análisis.

La presentación personal o del Yo, dada por el aspecto exterior como el Vestuario (entendiendo por éste no sólo el elemento ropa o vestido propiamente, sino además el conjunto

de elementos que acompañan, como gafas, sombrero, reloj, anillos, collares, aretes, cadenas, etc.), más las diferentes actitudes corporales, son típicas funciones Emotivas.

La función Denotativa o Referencial, perteneciente al Contexto, es jerárquicamente la segunda en importancia, pues se constituye en el objeto de la reunión, en el pretexto que se presentiza en la *tercera persona* o de lo que se habla, en este caso la difunta, ella más concretamente.

La función Metalingüística, correspondiente al Código, se hace presente en las diferentes actitudes de los visitantes, respecto a los juicios emitidos sobre la difunta, por medio de miradas, ademanes, gestos, cambios de dirección y poses que interrogan y averiguan por los significados de los juicios proferidos.

La función Conativa o del Receptor, está dada por los juicios emitidos por cada uno de los visitantes, dictámenes que no admiten ninguna discusión por parte de los demás, tienen que ser aceptados prácticamente.

La función Poética, perteneciente al Mensaje, se dió en cada uno de los personajes mencionados anteriormente, debido a la *selección* y depuración de gestos, ademanes y textos. Todo el interés de los personajes por el Mensaje que habla de el Mensaje, es la función Poética más exactamente.

La función Fática o del Canal, apareció en ciertos gestos realizados luego de la sentencia o enunuciado verbal: "¿Entendieron lo que quiero decirles?".

- "Visita de pésame" (con variante)

Descripción:

Con la misma disposición escénica del ejercicio anterior, aparecen cinco personajes con una propuesta de vestuario que hable de su rol o papel en la sociedad: un cantinero, un cargador, una mujer sencilla, un pensionado y una mujer seductora.

La variante en el ejercicio consiste en la eliminación total del lenguaje verbal. Pero cada personaje expresa mediante la escogencia de un gesto apoyado en emblemas e ilustradores, una exclamación que finalmente no logra realizar, ya que dicha actitud gestual la detiene o congela a mitad de camino para deshacerla luego.

Ahora, durante el transcurso del ejercicio, se pudo observar cómo cada uno de los personajes consiguió durante su intervención gestual, la configuración de un *tempo*, lográndose una especie de dinámica general proveniente del *lenguaje silente*, es decir, de ése diálogo sin palabras que permitió la concreción de un ritmo específico¹².

Análisis.

Esta experiencia nos ayudó a visulizar más claramente el funcionamiento específico de la función Emotiva al desaparecer el lenguaje verbal, pero a cambio de éste surgieron diferentes elementos de carácter *Paralingüístico* como: la tos, el sonido del choque de un puño contra una

mano abierta, al igual que carraspeos, expiraciones fuertes, etc. Estos elementos *Paralingüísticos*, en el fondo no son más que mecanismos muy sutiles que surgen, consciente o inconscientemente, para expresar de alguna manera una insatisfacción por la sustitución o eliminación de uno de los planos expresivos como es el lingüístico.

Cabe señalar, que en el sistema del lenguaje verbal también suelen aparecer estos elementos *Paralingüísticos* como refuerzos de tipo cooperativo¹³. Pero sin embargo dentro del ejercicio, el elemento que más hizo *resaltar* la función Emotiva hasta convertirse en su *soporte* prácticamente, radicó en la ausencia de una historia común a contar.

EJERCICIO CON LA FUNCION CONATIVA

- "El gran robo"

Descripción:

Aparece en la oscuridad de la escena, un hombre guiándose con una linterna y cargando una tula grande. Entran otros cuatro asaltantes, el último desempeña el oficio de "campanero" o vigía a la entrada. Empiezan a trabajar coordinados por el "campanero" que centra y domina la situación exterior: la calle.

El grupo de ladrones tiene que descifrar permanentemente el código de señales y gestos, sin objeciones al emisor: Empezar, continuar trabajando, parar, seguir, mermar el ruido que produce la apertura de la caja que contiene el material a extraer, parar la operación porque vienen dos personas, seguir nuevamente, etc. Finalmente, empacan el producto en la tula y van saliendo muy cuidadosamente hasta perdersen.

Análisis.

La función Conativa, se privilegia por la *situación extrema* en que se desarrolla el ejercicio; por ello los destinatarios tienen que concentrar toda su atención en la descodificación de los diferentes mensajes del emisor, quien tiene a su vez el imperativo de eliminar al máximo la ambigüedad en la elaboración del mensaje, para evitar la confusión que habrá de redundar en la consecución del objetivo final.

La función Emotiva apareció desde el principio del ejercicio, dada por la presentación de cada personaje, latente en su Yo que cambia constantemente por las circunstancias situacionales en que se desarrolla el ejercicio.

Mientras tanto, la función Referencial o Denotativa se constituye como una de las más importantes en jerarquía, por su presencia constante que hace variar y oscilar las acciones y actitudes de los personajes, por la creación de tensiones extremas y grandes expectativas, y todo por un elemento situacional como es la calle vigilada por el campanero. Un segundo elemento referencial sería el objeto mismo a robar y robado, la caja que contiene el botín; un tercer aspecto referencial viene a representarlo el lugar donde tienen desarrollo los acontecimientos, es decir, el

apartamento, casa o bodega.

La función Poética se hizo presente a menudo, fundamentalmente en el emisor o campanero, por la constante labor de selección del material gestual o mimético para comunicar certéramente. Lo mismo aconteció entre los ladrones operarios: seleccionaron gestos, poses, actitudes, emblemas e indicadores que les permitió ponerse de acuerdo para laborar sin tropiezos.

La función Metalingüística apareció en dos oportunidades especialmente claras: la primera cuando uno de los ladrones no logra entenderle a otro las señales que le hace, caso que se dió varias veces entre sí. Pero indudablemente la oportunidad más patética respecto a esta función surgió cuando uno de ellos no lograba descodificar el mensaje remitido por el campanero, teniendo que preguntar gestualmente: "¿Qué?", "¿Cómo?", hasta que logra comprender el mensaje y procede a realizarlo, a volverlo acción concreta.

La función Fática se dió cuando uno de los pillos verifica con otro mediante preguntas gestuales: "¿Cierto que lo estoy haciendo bien?", "¿No cierto que es así?", etc.

EJERCICIO CON LA FUNCION REFERENCIAL

- *"El atraco callejero"*

Descripción:

Mientras en una calle un músico espera un bus, entra a ser vigilado detenidamente por cuatro atracadores, que van tomando posiciones a su alrededor muy sigilosamente para no llamar la atención. Los hampónes empiezan a comunicarse entre sí mediante emblemas, ilustradores, adaptadores e indicadores. Cuando el músico parte para abordar el bus, los atracadores parten en su búsqueda. Tiempo después éstos entran repartiéndose las prendas del músico: la ropa -saco, camisa, pantalón, corbatín, pañuelo, etc. -, así como los objetos: bolso, papeles, billetera, reloj, cadenas, y un violín. Tras el reparto salen tomando diferentes rumbos.

Análisis.

La función Referencial se privilegia al centrarse toda la acción y situación sobre el personaje músico, que crea todo un foco de atención durante todo el ejercicio. Pero además de la persona como tal, sus objetos pasan a ser funciones eminentemente referenciales ya que en todo momento nos aluden a él; a la tercera persona ausente. Por otra parte, una tercera función Referencial es el lugar de los hechos o marco de las acciones, valga decir la calle.

La función Emotiva o Expresiva, está presente desde la entrada y presentación de los atracadores por una parte, así como el mismo músico. La función Fática perteneciente al Canal, y la función Metalingüística correspondiente al Código, estuvieron presentes en una relación de mutua interdependencia: ya mediante la selección de un tipo de lenguaje no verbal, apoyado en emblemas, ilustradores, adaptadores, poses y miradas, o sea gestos en general transmitidos por el cuerpo, integrarían el medio o el Canal. Mientras que el complejo sistema de signos, símbolos

y otros elementos alegóricos, y, el lenguaje común previamente acordado por los pillos (*ideolecto*), sería el Código.

La función Conativa se hace presente primeramente en el momento de la salida de los hampónes tras el músico, estando en el fondo de la acción el imperativo u orden común: "¡Vamos!", "¡Alcancémoslo!", "¡Rápido!", etc. Una segunda instancia de esta función, se presentiza luego del reparto del botín cuando parten con diferentes destinos pudiendo ser el imperativo: "¡Ciao, nos vemos!", "¡Hasta luego pues!", "¡Hablamos mañana!".

La función Poética está dada por la selección de movimientos, ademanes y formas de desplazamiento, al igual que por la peculiar manera como se reparten el botín, volviéndose los elementos constitutivos de éste un *mensaje* que nos habla de otro *mensaje*, el músico asaltado que pasa a ser una *estructura ausente* dentro de los presupuestos de Umberto Eco.

EJERCICIOS CON LA FUNCION FATICA

- "Una pareja en el cine"

Descripción:

Una pareja entra a un cinematógrafo a ver una película y se sientan una junto al otro cuando comienza la película. Durante el transcurso de ésta empiezan a realizarse leves constataciones de uno y otro para confirmar su efectiva presencia, mediante diversos medios como, el contacto táctil: brazo a brazo, mano a mano, pie a pie, extendiendo el brazo sobre el cuello de ella, cruzando y descruzando las piernas. Igualmente van apareciendo toses, bostezos, carraspeos, estornudos, o el rascarse y peinarse el cabello; esta similitud de movimientos y respuestas más o menos idénticas en uno y otro, es lo que es lo que denominamos *Espejos* y reacciones de tipo *Paralingüístico* en cuanto tienen una sonoridad fragmentaria.

Análisis.

Esta serie de movimientos ejecutados, unos rápidos, otros más lentos, algunos menos perceptibles, los cuales podríamos llamar de tanteo continuo, logran captar y realizar la función Fática al conseguir su objetivo comunicacional, pues ambos ejecutantes comprenden a qué se refieren.

La función Referencial sigue en la escala jerárquica, pues la película se convirtió en el *pretexto motivador* para que entren a fluir los distintos canales o medios de comunicación interpersonal, porque fue justamente ella la que contribuyó efectivamente a *centrar* y darle una vía o conducto a dicha función.

Entre tanto la función Metalingüística, seguiría en orden jerárquico a la Referencial, porque en todo instante se están descodificando los mensajes que envían los canales, por ello el código siempre está alerta en el ejercicio buscando interpretaciones y significados posibles.

La función Emotiva está presente desde la entrada de la pareja: presencia física, el

andar, el vestuario peculiar, la gestualidad agregada a los comportamientos durante la proyección del film.

Por su parte, la función Conativa se dió en ciertas miradas inquisidoras producidas como reacciones a ciertos movimientos como, la disputa de los brazos por ocupar un sitio en el descansabrazos común de la silla, así como por la exigencia que ambos hacen a otro espectador a fin de que cese el ruido fastidioso que genera una bolsita de dulces.

Mientras tanto, la función Poética se presentó en el instante de la selección del cúmulo de movimientos, estilos y ejecución.

- "El equilibrista"

Descripción:

Un actor empieza a cruzar una cuerda floja, creando todo un ambiente de circo. Todo su interés está en confirmar la presencia de la cuerda por medio del pie y la vista, trata de avanzar pero retrocede, luego avanza un poco; esta operación se repite varias veces hasta que consigue llegar al otro extremo. Al finalizar realiza una venia al público.

Análisis.

Quizás este fue el ejercicio donde nos apareció más íntegra y continua la función Fática, debido a varios factores, como el manejo del *Tempo* en cada paso dado por el ejecutante, ya que del mantenimiento permanente del canal depende si continúa o no el ejercicio; este gran interés posibilita que esta función llegue a un primer plano.

Ahora, la función Poética se dió muy ligada a la función Fática, manifestándose en la serie de movimientos precisos, fríamente calculados y por lo tanto seleccionados, valga citar por ejemplo la venia como uno de ellos.

La función Emotiva se dió en el instante que el actor-ejecutante se presenta y parece decir por sus ademanes, "Miren señores, yo soy el equilibrista", y más adelante por su cambio en la expresión dada por momentos difíciles, peligrosos y de suspenso.

En cuanto se refiere a la función Metalingüística propia de la convención, resultó de las seguidas verificaciones que realizaba el ejecutante mediante el pie sobre la cuerda, el pisar y devolverse y luego volver a pisar y avanzar son funciones Metalingüísticas porque ambas acciones requieren de una acción de *descodificación*. En el primer enunciado el mensaje no verbal sería "No debo avanzar...", mientras que en el segundo sería "Ahora sí puedo continuar". Semejante situación se repite por lo menos unas diez veces.

La función Referencial se presenta durante todo el ejercicio, pues éste no se puede sustraer al contexto que se presentiza en *el sitio* donde sucede la acción referida, que podría ser un circo o un parque de una ciudad cualquiera con su entorno particular; entra funcionar entonces el espacio como categoría no verbal significativa.

La función Conativa está en el imperativo y super objetivo que se ha impuesto el

ejecutante equilibrista, "¡Tengo que cruzar esta cuerda muy bien!", que se deduce del reflejo de su profunda concentración y atención. Cabe señalar, que el caso de la función Fática respecto a las demás es bien interesante, porque es justamente la función donde tienden más las otras funciones a filtrarse, mezclarse o fundirse, teniéndose que efectuar un análisis detenido u operación de alta cirugía, a fin de encontrar su ligazón y nexos con las otras funciones, asunto que se nos presentó en casi la totalidad de los experimentos efectuados y a pesar del gran esfuerzo de concentración de los ejecutantes por evitarlo, sin embargo, hubo afortunadamente ejercicios bien conseguidos que nos sirvieron para distinguír claramente función por función.

Así mismo vale señalar, que una función Fática puede desempeñar también el rol de función Conativa, cuando el equilibrista solicita el aplauso mediante una venia al público, la respuesta aplauso se mueve en el ámbito de ambas funciones.

EJERCICIOS CON LA FUNCION METALINGUISTICA

- "El exámen"

Descripción:

En un salón de clases un profesor reparte cinco cuestionarios a igual número de estudiantes, que iniciado el exámen empiezan a comunicarse ya mediante ilustradores, batutas, déicticos, reguladores, kinetógrafos, espaciadores, miradas y gestos previamente acordados entre sí. El profesor entre tanto lee un libro, luego los observa pero no consigue comprender las señales que se envían.

Análisis.

Aquí el código se privilegió al volverse el factor central del ejercicio por parte de los estudiantes, cosa que no sucedió con el profesor por desconocimiento completo del sistema de señales e indicaciones.

La función Emotiva o Expresiva, estuvo en la presentación y en el gran esfuerzo de unos para comunicarse con otros satisfactoriamente.

La función Referencial está presente en varios elementos como: el salón de clases, el objeto cuestionario y el profesor.

La función Conativa operó aclaratoriamente para los estudiantes a través de la gestualidad: "¡Esa no!...la otra!", "¡Sí, ésa", etc.

La función Fática estuvo realizada por la serie de señales utilizadas mediante el canal, es decir, los emblemas, adaptadores, déicticos y kinetógrafos básicamente.

En lo ateniende a la función Poética, ésta se dió en varios momentos: Por ejemplo, cuando el profesor deja de leer y se coloca como observador, con lo cual obliga a uno de los estudiantes a "cambiar" el mensaje por otro, encubriéndolo o enmascarándolo hasta poder transmitirlo sin problemas; esta preocupación por la *elaboración* del mensaje es una función

Poética por el interés que guarda el mensaje sobre sí mismo, cuando el mensaje nos habla del mensaje.

Otro ejercicio que usualmente cumpliría con la función Metalingüística, como función a privilegiar, sería el siguiente que sólo lo vamos a describir someramente:

- "Los extranjeros"

Descripción:

Un español se encuentra con un alemán. Se sientan y comienzan a tratar de comunicarse, teniendo en cuenta que ninguno conoce el código lingüístico del otro. El español da un mensaje que el alemán no le entiende, el español refuerza su mensaje mediante gestos y señales, hasta que el alemán consigue comprender el sentido; posteriormente el alemán le envía su mensaje al español, pero éste igualmente no logra descodificarlo, ante esto el alemán reelabora su mensaje hasta que es comprendido por el español.

En esta típica situación comunicacional que se repite a diario entre nosotros corrientemente, vemos meridianamente cómo todo el esfuerzo y el interés de los dialogantes se vuelva hacia privilegio de la función Metalingüística.

EJERCICIO CON LA FUNCION POETICA

- "La modelo"

Descripción:

Aparece en el escenario una modelo presentando las cualidades de un traje, se detiene y va mostrando primeramente las virtudes del saco: sus mangas, el corte, los bolsillos, el cuello, la textura del tejido, el juego de colores, los botones, etc. Más adelante hace lo propio con el pantalón.

Análisis.

La función Poética se privilegia al centrar la modelo toda su atención hacia la elaboración del mensaje: la selección constante de gestos y relaciones proxémicas, presentes en movimientos, direcciones corporales y miradas, que buscan como objetivo final la persuasión del público. Cabe decir que la modelo a la vez que *muestra*, se está *mostrando*, o sea donde *el gesto habla del gesto, lo comenta y critica*; dicha actitud subyacente sería lo que Brecht denominó como el *Gestus Social*¹⁴.

La función Emotiva se dió por la presentación del Yo, en sus diferentes actitudes y expresiones. Esta es una de las funciones que más apareció, colaborando estrechamente con la función Poética, debido al gran control y manejo sobre el campo emocional, es decir, no develar

rabia, desagrado o cansancio; simplemente mantener artificialmente una gestualidad de seriedad positiva, confianza y seguridad.

La función Referencial está presente constantemente en lo que se muestra y anuncia para se venta, el traje. Una segunda referencialidad está dada por el lugar donde se realiza el desfile. Por otra parte, la función Fática apareció en las miradas enviadas al auditorio y en la actitud corporal significativa, sumadas al manejo de los diferentes *tempos* y *focos* de atención.

La función Metalingüística estuvo en las verificaciones gestuales que realizó la modelo con el público: "¿Me están entiendo lo que deseo decirles con la exhibición de este traje?"; mientras que con el director realiza lo mismo, mediante otra actitud no verbal: "¿Lo estoy haciendo como Usted me dijo o no?".

La función Conativa apareció por los retóricos de la gestual que sugiere la modelo: "¡Mírenme!", "¡Vean lo que llevo!", "¡Compren este traje!", y todo expresado por órdenes de atención, miradas y emblemas.

Finalmente no quiero dejar de señalar, que las presentes reflexiones y conclusiones directamente derivadas de una experiencia teatral muy particular, como es esta aproximación al estudio de la significación lingüística en el signo teatral, indudablemente abre una veta para posteriores y nuevos debates teórico-prácticos por parte de grupos y talleres que tengan este espíritu *experimental*, ya que el campo y horizonte de acción en esta materia de las Ciencias de la Comunicación es tan amplio e inagotable en posibilidades significantes, como el mismísimo sistema del lenguaje, al igual que el propio repertorio kinésico y proxémico, a los cuales vienen a añadirse inevitablemente los diferentes factores de carácter contextual o del entorno, que, en última instancia vendrán a insidir en gran medida en la orientación y definición del sentido profundo del mensaje artístico, al relacionarlo con su *aquí* y *ahora* como propone Walter Benjamin desde su interesante ensayo, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*¹⁵, donde el brillante ensayista contemporáneo de Brecht, aborda desde la estética y la crítica de arte, el tremendo compromiso que tiene el verdadero artista con su tiempo, en cuanto factor recreador de los grandes legados culturales de la humanidad, al buscarle a éstos mediante un complejo proceso de investigación, un *nuevo sistema de posibilidades* con inéditas lecturas o interpretaciones, que consigan afianzar otro tipo de relaciones poéticas con su momento histórico. Es en este punto justamente donde radica la gran vitalidad de toda obra y autor ejemplar, es decir, de un clásico en el sentido estricto de la palabra.

Notas

1. Este trabajo apareció inicialmente bajo el título, "La Operatividad de las Funciones del Lenguaje de Roman Jakobson, en el Lenguaje No Verbal", con otra serie de textos pertenecientes al II Taller Permanente de Investigación Teatral de la Corporación Colombiana de Teatro; cuyo tema central fue 'El Teatro y los Lenguajes No Verbales'. La segunda y definitiva versión se ha

centrado en *mostrar y develar* claramente las relaciones entre la lingüística y el hecho teatral específico, es decir, en cuanto *lenguaje gestual y sonoro*.

2. "El Lenguaje del Rostro". *Revelación de la personalidad a través del examen de la apariencia exterior*. Fritz Lange. Edit. Luis Miracle. Barcelona. 1975.

3. *Psicología y Comportamiento Interpersonal*. Michel Argyle. Alianza Edit. Madrid. 1978.

4. *Ensayos de Lingüística General*. Roman Jakobson. Seix Barral. Barcelona. 1981.

5. Por Kinesis (Del griego Kinoi: Movimiento), entendemos el universo o conjunto de las diversas posturas corporales, de las expresiones faciales, de los comportamientos gestuales, de todos aquellos fenómenos que oscilan entre el comportamiento y la comunicación, que en diferentes códigos culturales pueden poseer la misma significación, equivalencia, o no.

Mientras tanto, la Proxemia (Del griego Proxemioi: Espacio), la podemos considerar como una sección o rama de la antropología, cuyo objeto de estudio es la mejor utilización o empleo del espacio personal y social, así como la percepción del mismo por parte del hombre, en los distintos medios culturales. Por ejemplo, la relación espacio-temporal que establece un árabe con su medio o entorno: el inmenso desierto, difiere radicalmente de aquella que asume un norteamericano, en una metrópolis como Nueva York.

Ahora bien, cabe anotar que entre kinesis y proxemia existe una relación de mutua interdependencia, ya que X comportamiento corporal genere Y relación espacial, y viceversa.

Edward T. Hall, en su estudio *La Dimensión Oculta* (Siglo XXI Editores. México. 1981), estableció cuatro tipos de distancias o zonas para la interacción humana: *Intima, Personal, Social, y Pública*.

6. Roman Jakobson, Ob. Cit.

7. *Sistema de la Moda*. Roland Barthes. Edit. Gustavo Gili S. A. Barcelona. 1978.

8. *Origen, Uso y Codificación del Lenguaje no Verbal*. Paul Ekman y Wallace Friesen. Publicaciones del Teatro Experimental de Cali, TEC. Sin fecha de edición.

9. *Teoría del Lenguaje*. Karl Bühler. Alianza Editorial, AU 231. Madrid. 1979.

10. "Relaciones en Público". *Microestudios de Orden Público*. Erving Goffman. Alianza Editorial, AU 252. Madrid. 1979.

11. Dorothy Parker -señala Jakobson- captó ejemplos elocuentes como éste:

-Bueno-dijo el joven.

- Bueno-dijo ella.
- ¡Bueno!, ya estamos-dijo él.
- Ya estamos-dijo ella, ¿verdad?
- Eso creo-dijo él. ¡Hala, ya estamos!
- Bueno-dijo ella.
- Bueno-dijo él, bueno.

Roman Jakobson, Ob. Cit., págs. 356 y 357.

En los textos dramaturgicos de Eugéne Ionesco suelen presentarse con frecuencia esta serie de diálogos herméticos o cerrados; un caso paradigmático al respecto lo podemos encontrar en su pieza, *La Cantante Calva*, donde los señores Martin tratan de comunicarse permanentemente mediante textos *monótonos*, como el: "¡Qué curioso! ¡Qué extraño! ¡Y qué coincidencia!"; para sólo referir uno de los tantos tipos de conversación de corte reiterativo que muestra a lo largo de su pieza.

12. *El Lenguaje de la Expresión Corporal*. Ray Birdwistell. Edit. Gustavo Gili S. A. Barcelona. 1979.

13. *Comportamiento no Verbal y Comunicación*. Pio E. Ricci Bitti y Santa Cortesi. Edit. Gustavo Gili. S.A. Barcelona. 1979.

14. *Escritos sobre Teatro*. Bertolt Brecht. Edit. Nueva Visión. Buenos Aires. 1973.

15. "Discursos Interrumpidos I". Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, págs. 15 a 57. Taurus Ediciones. S. A. Madrid. 1982.

Fernando Duque (Medellín-COLOMBIA, 1956). Actor e investigador, egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD); integrante del Taller Permanente de investigación Teatral, desde su creación en 1983, y director de publicaciones de *Cuadernos del Taller y Cuadernos del CEDRA*.

Gedanken über Bertolt Brechts Ideogramm "Über Wendungen"

Hartmut Heep
University of Illinois

Bertolt Brechts *Me-ti/ Buch der Wendungen*, in dem Zentralthemen wie eine kapitalistische Gesellschaftskritik und kommunistische Meinungsschulung, der Glaube an das Kollektiv, sowie Brechts didaktische und argumentative Verbreitung der Wahrheit zum Ausdruck kommen, ist von zentraler Bedeutung in seinem Gesamtwerk. Anhand von kurzen Lehrtexten, in denen die gesellschaftliche Moral und Ethik, Politik und Philosophie, aber auch spezifischere Themen wie Humor, Egoismus, verschiedene Berufsstände, die Malerei, das richtige Lernen und Lehren beispielhaft besprochen werden, kritisiert und entlarvt Brecht die Bourgeoisie und den Kapitalismus. In sprachlicher Prägnanz und scharfer Gesellschaftskritik stehen die Lehrtexte in *Me-ti/ Buch der Wendungen* Brechts im Exil geschriebenen Meisterdramen in nichts nach. Durch den in den Texten dargestellten Klassenkampf und eine dialektische Analyse der herrschenden Gesellschaftsordnung macht sich Brecht in *Me-ti/ Buch der Wendungen* zum Verbündeten der Arbeiterklasse. Wie Klaus Völker herausstellt, liegt diesem Buch die Lehre des chinesischen Philosophen Mo Di zu Grunde.¹ Die Texte Brechts "stellen darüber hinaus aber einen Versuch dar, die wichtigsten politischen Vorgänge der Zeit marxistisch in chinesischem Gewand zu analysieren."²

Mo Dis Philosophie inspirierte Brecht, Texte und Ideen seit 1934 in einem "Büchlein mit Verhaltenslehren" zusammenzutragen, in dem "der Titel 'Buch der Wendungen' zum ersten Mal im Mai 1939 erwähnt" wird.³

Die Ideogramme und didaktischen Kurztexte kritisieren die politische Situation in Deutschland, für die sich Brecht eine Wendung herbeiwünscht, mit ausgesprochener Härte. Brecht versucht hier Abhilfe zu schaffen, denn "Ihm liegt jetzt daran, daß seine Leser lernen, sich ein Bild über die Lage zu machen, in der sie sich befinden. Das neue Gedicht verlangt die Anstrengung des Gedankens."⁴ In seiner Intensität ähnelt das Buch *Me-ti/ Buch der Wendungen* den *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*. Die Texte in *Me-ti/ Buch der Wendungen* sind allerdings kürzer und prägnanter. Wichtig in beiden Schriften ist das geschickte Formulieren. "Der fünften Schwierigkeit, die Wahrheit listig unter vielen zu verbreiten, ist die Hälfte des Textes gewidmet, und ihr gilt Brechts besonderes Augenmerk."⁵ Im Gedicht "Über Wendungen" läßt sich Brechts sprachliche Sorgfalt bis ins kleinste Detail verfolgen.

Über Wendungen

Mi-en-leh lehrte: Das Einführen der Demokratie kann zur Einführung der Diktatur führen. Das Einführen der Diktatur kann zur Demokratie führen.⁶

Das Ideogramm verbindet perfekte Sprachgestaltung mit schärfster Kritik. In nur drei Zeilen erteilt Brecht dem Leser auf kompakteste Weise eine intellektuelle Lektion, die sprachlich meisterhaft ausgearbeitet ist. Durch das Herbeizitieren historischer Ereignisse ermahnt er, aus der Vergangenheit zu lernen, mit der Intention, den Leser zum Nachdenken und Handeln zu bewegen. Brecht beginnt das Ideogramm didaktisch mit einem Lehrsatz, den der Leser nicht anzuzweifeln wagt. "Mi-en-leh lehrte." Der chinesische Name ruft Exotik hervor, die hier als Verfremdung zu verstehen ist, und nur scheinbar der Ablenkung von den Ereignissen in Deutschland dient. Gleichzeitig beinhaltet der chinesische Name das Wissen um chinesische Weisheiten, die richtig sein müssen, da sie schon Jahrhunderte lang der Zeit und allen Lügen trotzen, was im Text durch die Präteritumsform des Verbums *lehren* ausgedrückt ist. Die so dem Leser gegenüber gewonnene Autorität verwendet Brecht, um den chinesischen Philosophen zum Verbündeten der Arbeiterklasse zu machen. Durch Mi-en-leh (= Lenin⁷) erhält das Ideogramm seine ideologische Ausrichtung. Mi-en-leh ersetzt den chinesischen Philosophen Mo Di, der im 4. Jahrhundert vor Christus in China berühmt war und durch den Konfuzianismus in Vergessenheit geriet.

Brecht beginnt seinen ersten Lehrsatz mit einem historischen Beispiel, das aufgrund dieser Tatsache unweigerlich Autorität erhält: "Das Einführen der Demokratie kann zur Einführung der Diktatur führen." Durch die Alliteration von *Demokratie* und *Diktatur*, sowie das Zusammengehören von *Einführen*, *Einführung* und *führen* bereitet Brecht den Leser auf sein endgültiges Ziel vor, dem menscheitsbefreienden Kampf vom Kapitalismus.

Seine volle Bedeutung erlangt der Lehrsatz erst in Verbindung mit dem zweiten Lehrsatz des Ideogrammes: "Das Einführen der Diktatur kann zur Demokratie führen." Beim ersten oberflächlichen Lesen erscheinen die beiden Sätze fast parallel. "Das Einführen der Demokratie" des ersten Satzes steht parallel zum "Einführen der Diktatur" des zweiten Satzes. Diese Parallelität hält allerdings einer genaueren Untersuchung nicht stand, denn der zweite Teil des zweiten Satzes ist durch eine Auslassung gekennzeichnet. Beide Sätze werden durch einen Parallelismus gekennzeichnet, in dem sich ein Chiasmus verbirgt, der die Ausdrücke *Demokratie* und *Diktatur* ausgetauscht, jedoch nicht austauschbar, verwendet. Durch diesen Chiasmus wird eine gewohnte, sprachliche Tatsache umgedreht und verfremdet. Die persönliche Freiheit, die oft mit Demokratie gleich gesetzt wird, steht im Kontrast zur Diktatur des Proletariats, in der Gerechtigkeit und Gleichheit herrschen. Brecht spricht eine Grundthese seines Gesamtwerks an, in dem das Glück des Einzelnen vom Opfer für das Gesamtgut abhängt. Darüber hinaus fällt auf, daß der erste Teil des ersten Lehrsatzes von *Einführen* spricht, während der zweite Teil des ersten Satzes das Substantiv *Einführung* gebraucht. Das nominalisierte Verbum impliziert ein aktives Geschehen, wie zum Beispiel das Einführen der Demokratie in der Weimarer Republik, während das Substantiv dem Verwaltungsdeutsch ähnelt und an den vorschreibenden Sprachgebrauch des 3. Reiches erinnert. Bringt man diese sprachlichen Unterschiede in Verbindung mit den dazugehörigen Ausdrücken *Demokratie* und *Diktatur*, so wird deutlich, daß die Demokratie aktiv vom Volk eingeführt wird, während die Diktatur autoritärer Regime, wie das des 3. Reiches, dem Volk aufgezwungen wurde, wie eine Amtsverordnung.⁸ Der erste Lehrsatz handelt also von einem historischen Beispiel. Aus diesem Beispiel kann nun gelernt werden, wie der zweite, geschichtsphilosophische Entwurf zeigt. Die Demokratie der kapitalistischen Weimarer Republik

kann zur Diktatur des Proletariats führen. Das ist Brechts endgültiges Ziel.

Auch im zweiten Lehrsatz trifft man auf den Ausdruck "Das Einführen der Diktatur." Klar ist, daß Brecht hier nicht mehr das 3. Reich meint, sondern die Diktatur des Proletariats, also des Kommunismus, der, geschichtlichen Umwälzungen folgend, schließlich zum Idealzustand der Gesellschaft führen soll. Da dieser Umbruch, dem hegelianischen, dialektischen Prinzip von These-Antithese folgend, zur klassenlosen Gesellschaft, also zum Idealzustand, oder wie hier im Ideogramm zur Demokratie, führen und somit seinen Endzustand erreichen soll, kann bei diesem Endzustand, das heißt in der durch gesellschaftliche Umwälzungen erlangten Demokratie, keine Veränderung mehr stattfinden, was sich im Gedicht durch die Auslassung von "Einführen" oder "Einführung" vor dem Ausdruck "Demokratie" ausdrückt.⁹ Auch sprachlich ist das Ideogramm an seinem Höhepunkt angelangt.

Die vier Ausdrücke "Das Einführen der Demokratie," die "Einführung der Diktatur," "Das Einführen der Diktatur" und die "Demokratie" werden durch das Hilfsverb *kann* ausbalanciert. Brecht sagt nicht, daß das Einführen der Demokratie zur Einführung Diktatur führt, oder daß das Einführen der Diktatur zur Demokratie führt. Das modale Hilfsverb impliziert lediglich die Möglichkeit, das Hypothetische dieses brechtschen Lehrsatzes. Der Leser kann dem *kann* ein *muß aber nicht* beifügen, wobei dem Lehrsatz seine Autorität, die zu Beginn etabliert wurde, aberkannt wird. Paradoxe Weise führt Brecht sprachlich hier selbst, obwohl er das Führen verurteilt. Das Verbum *führen* und sein Präfix *ein* verleiten den Leser zum sprachlichen Weiterführen, um unumgänglich auf Präfixverbindungen wie *verführen*, *anführen*, *aufführen*, *abführen*, *unterführen*, *überführen*, etc. zu gelangen. In diesem Zusammenhang bekommt nun auch der Titel des Ideogrammes "Über Wendungen" seine Bedeutung, der die Wandelbarkeit etablierter Gesellschaftssysteme beschreibt. Brecht verfolgt durch die logisch durchdachten und didaktischen Lehrtexte in *Me-ti/ Buch der Wendungen* eine Abwendung vom Kapitalismus, indem die Welt durch Einsicht zum Besseren verändert werden soll.

Durch gezielte Rhetorik, mit einfachsten sprachlichen Elementen arbeitend, wird ein meisterhaftes Konstrukt erstellt, das in drei Zeilen Brechts marxistischen Ansatz erkennen läßt, sowie das Prinzip der Veränderbarkeit bestehender Gesellschaftsordnungen darlegt. Allerdings ist zu bezweifeln, daß das Proletariat, selbst nach mehrmaligem Lesen, Brechts Aufforderung folgen kann/wird.

Anmerkungen

1. Han-Soon Yim gibt in seinem Buch *Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur chinesischen Philosophie*, Bonn: Institut für Koreanische Kultur, 1984, eine genauere Analyse der chinesischen Elemente in *Me-ti/ Buch der Bilder*.

Was die Entstehungsgeschichte von *Me-ti/ Buch der Wendungen* anbelangt, so sind vor allem Jan Knopf, *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart: J.B. Metzlersche

Verlagsbuchhandlung, 1984 und die Ausführungen von Hanns Eisler zu nennen.

2. Klaus Völker, "Anmerkungen," in *Bertolt Brecht. Gesammelte Werke in 12 Bänden*, S. 1*.

Antony Tatlow gibt eine gute Einführung in das chinesische Denken in seinem Buch *The Mask of Evil*, Bern, Frankfurt, Las Vegas: Peter Lang, 1977. Tatlow ist der Auffassung, daß Brecht: "admired in Chinese style a happy combination of the artistic and the didactic," Tatlow, S. 3.

3. Völker, S. 2*.

4. Klaus Schuhmann. *Der Lyriker Bertolt Brecht*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971, S. 391.

5. Herbert Claas. *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1977, S. 84.

6. In Bertolt Brecht, "Me-ti/ Buch der Wendungen," *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. 12. Band. Frankfurt: Suhrkamp, 1967, S. 434.

7. Das Verzeichnis der wichtigsten Namen und deren Aufschlüsselung befindet sich auf Seite 420.

8. Brechts Hauptanliegen ist das Aufzeigen, oder wie Reinhold Grimm es nennt, das Entlarven. "Es ist zuzugeben, daß man diese Art von Entlarvung auch als Kontrastierung auffassen kann. Wieder, wie schon des öfteren, verwischen sich also die Grenzen zwischen den einzelnen Formen. Das Stören eines vertrauten Zusammenhangs, das selbstverständliche Sagen des Unerhörten, die Verkehrung vorgeprägten Sprachgutes, enttäuschte Erwartung, Überraschung, Scheinlogik - alle diese Formen hängen untereinander mehr oder minder deutlich zusammen, so daß sie oft auf verschiedene Weise interpretiert werden können. In allen kommt der Grundgestus der BRECHTSchen Verfremdungssprache, die sehr einheitlich ist, zum Ausdruck." Reinhold Grimm. *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes*. Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1968, S. 39. Im gleichen Kapitel betont Grimm ebenfalls die Bedeutung des Wortspiels bei Brecht, das im Ideogramm ganz besonders hervorsieht.

9. Antony Tatlow macht auf die "hierarchical order," S. 412 in der chinesischen Gesellschaft aufmerksam. Brecht sah die chinesische Hierarchie in der kapitalistischen Klassenordnung widergespiegelt. Tatlow erläutert außerdem, daß Brecht das dialektische Denken von Hegel und Marx übernommen habe. Die chinesischen Elemente seien aber keine bloße Nachahmung oder Chinoiserie. Brecht "found the work of some Chinese thinkers so suggestive and stimulating because of fundamental compatibilities: he found some of their analyses of human behaviour so useful, that we can certainly say they helped him realize and formulate his views," S. 431.

SELECTED CURRENT BIBLIOGRAPHY

- Arcila, Gonzalo. *Nuevo Teatro en Colombia: Actividad Creadora y Política Cultural*. Bogotá (Colombia): Ediciones Ceis, 1983.
- Brecht, Bertolt. *Manual of Piety/Die Hauspostille. A Bilingual Edition with English Text by Eric Bentley*. Grove Weidenfeld, 1991.
- Chuk, Denise C. "The Semiotic Interaction of Image and Word in Theatre," *Dissertation Abstracts International*, May 1991, v.51 (11), p. 3662A-3663A.
- Cleary, Donald L., Jr. "Effects of Dialectic Materialism on Selected Works by Bertolt Brecht and Theodor W. Adorno," *Dissertation Abstracts International*, Mar 1991, v. 51 (9), p. 2914A.
- DeMeritt, Linda C. "'Brecht' hat mir zu denken gegeben': Handke's *Die Unvernünftigen sterben aus* and Brecht's *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*," *Modern Language Studies*, Summer 1991, v. 21 (3), p. 76-90.
- Fowler, Kenneth. *Received Truths: Bertolt Brecht and the Problem of Gestus and Musical Meaning*. New York: AMS Press, 1991.
- Freidel, José Manuel. *Los Infortunios de la Bella Otero y Otras Desdichas*. Medellín (Colombia): Editorial Medallón, 1985.
- Gellert, Inge und Wallburg, Barbara. Hrsg. *Brecht 90: Schwierigkeiten mit der Kommunikation? Kulturtheoretische Aspekte der Brechtschen Medienprogrammatik*. Berlin: Peter Lang, 1991.
- Gier, Helmut. Hrsg. *Von der Augsburger Bibelhandschrift zu Bertolt Brecht: Zeugnisse der deutschen Literatur aus der Staats- und Stadtbibliothek und der Universitätsbibliothek Augsburg*. Augsburg: Exh. cat., 1991.
- Heukenkamp, Rudolf. "Dichter im Dienste der Nuklearrüstung? Literarische Beiträge zum Atomdiskurs der DDR zwischen 1945 und 1957. Mit einem Blick auf Brechts *Leben des Galilei*." In: *Militärische und zivile Mentalität. Ein literaturkritischer Report*. Hrsg. Ursula Heukenkamp. Berlin: Aufbau Tauschenbuchverlag, 1991. S. 282-302.
- Ladd, Cornelia. "Fictions of Power, Powers of Fiction: Critical Representations of European Thought by Marx, Conrad, and Brecht," *Dissertation Abstracts International*, Oct. 1991, v. 52 (4), p. 1318A.
- "Voltaire and Brecht," *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 1991 Spring, v. 14 (1), p. 1-12.
- Liu, Weijian. *Die daoistische Philosophie im Werk von Hesse, Döblin und Brecht*. Diss. Berlin (Chinathemen, vol. 59). Bochum: Brockmeyer, 1991.
- Martínez, Gilberto. *Zarpazo*. Medellín (Colombia): Edita Revista Teatro, 1974.
- Plachta, Bodo. "Der 'Stückeschreiber' als Regisseur: Editorische Konsequenzen aus Brechts Regiearbeit am *Galilei*," Baseler Editoren-Kolloquium, 19-22. März 1990, autor- und werkbezogene Referate, 197-208. In: Stern, Martin (ed.), *Textkonstitution bei mündlicher und bei schriftlicher Überlieferung*. Tübingen: Niemeyer, 1991.

- Rülicke-Weiler, Käthe. "Brecht and Weigel at the Berliner Ensemble," *New Theatre Quarterly*, Feb 1991, v.7 (25), p. 3-19.
- Sauer, Jutta. *"Etwas zwischen Männern und Frauen": Die Sehnsucht der Marie-Luise Fleißer*. Köln: Papyrossa, 1991.
- Seidel, Gerhard. "Anerkennung durch Aneignung? Ein Sonett Margarete Steffins, bearbeitet von Bertolt Brecht," 181-85. In: Martens, Günter (ed.) Wösler, Winfried (ed.) *Edition als Wissenschaft: Festschrift für Hans Zeller*. Tübingen: Niemeyer, 1991.
- "Der 'edierte Text' als Repräsentation und Reduktion des Werkes: Zur Wahl der Textgrundlage bei Brecht," Baseler Editoren-Kolloquium 19-22. März 1990, autor- und werkbezogene Referate, 209-13 In: Stern, Martin (ed.) *Textkonstitution bei mündlicher und bei schriftlicher Überlieferung*. Tübingen: Niemeyer, 1991.
- Smith, Iris. "Brecht and the Mothers of Epic Theater," *Theatre Journal*, December 1991, v. 43 (4), p. 491-505.
- Steffin, Margarete. *Konfute versteht nichts von Frauen: Nachgelassene Texte*. Berlin: Rowohlt, 1991.

Submitted by: _____

